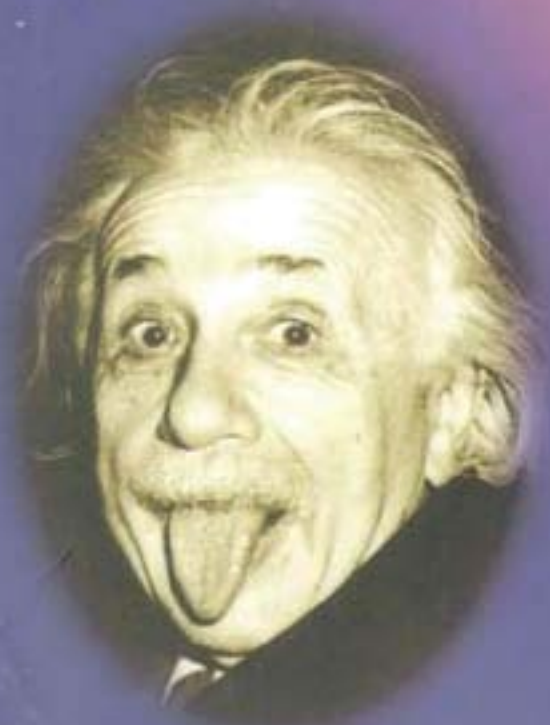
چاپ چهارم

اسطوره، امروز

رولان بارت

ترجمه ی شیرین دخت دقیقیان



اسطوره، امروز

رولان بارت

ترجمه‌ی شیرین‌دخت دقیقیان

نشر مرکز

گزیده‌ای از متن اصلی (فرانسه)

Mythologies

Roland Barthes

و مطابقت با ترجمه‌ی انگلیسی

اسطوره، امروز

رولان بارت

ترجمه‌ی شیرین‌دخت دقیقیان

طرح جلد از ابراهیم حقیقی

چاپ اول ۱۳۷۵، شماره‌ی نشر ۳۰۴

چاپ چهارم زمستان ۱۳۸۶، ۱۲۰۰ نسخه، چاپ اسلامیه

شابک ۱-۱۸۹-۳۰۵-۹۶۴-۹۷۸

نشرمرکز: تهران، خیابان دکتر فاطمی، روبروی هتل لاله، خیابان باباطاهر، شماره‌ی ۸

صندوق پستی ۱۴۱۵۵-۵۵۴۱ تلفن: ۳-۸۸۹۷۰۴۶۲ فاکس: ۸۸۹۶۵۱۶۹

Email:info@nashr-e-markaz.com

حق چاپ و نشر برای نشرمرکز محفوظ است

بارت، رولان، ۱۹۱۵ - Barthes, Roland

اسطوره، امروز / رولان بارت؛ ترجمه‌ی شیرین‌دخت دقیقیان. ـ تهران: نشرمرکز، ۱۳۷۵.

۱۲۸ ص. ـ (نشرمرکز؛ شماره‌ی نشر ۳۰۴)

ISBN: 978-964-305-189-1

فهرستنویسی براساس اطلاعات فیپا.

واژه‌نامه. کتابنامه.

۱. اساطیر. الف. دقیقیان، شیرین‌دخت، ۱۳۳۶ - ، مترجم. ب. عنوان.

۲۹۱/۱۳ BL۳۱۱ / ۵ الف ۱۴ ب

کتابخانه ملی ایران ۷۵-۱۰۰۲۲ م

قیمت ۲۳۰۰ تومان

فهرست

گفتار مترجم ۵

تبار واژهٔ semiologie ۵

کاربرد نشانه‌شناسی در قلمرو پژوهش معاصر ۶

دربارهٔ نشانه ۹

نقد اسطوره ۱۳

بارت و اسطوره ۲۱

اسطوره، امروز ۲۹

اسطوره یک گفتار است ۳۰

اسطوره چونان نظامی نشانه‌شناسیک ۳۳

فرم و مفهوم ۴۱

دلالت ۴۵

خواندن و رمزگشایی اسطوره ۵۴

اسطوره چونان زبانی دزدیده شده ۵۸

بورژوازی چونان شرکتی سهامی با مسئولیتی محدود ۶۶

اسطوره گفتاری سیاست زدوده است ۷۲

اسطوره نزد چپ ۷۶

اسطوره نزد راست ۸۰

ضرورت و حدود اسطوره‌شناسی ۹۰

چند مقاله از اسطوره‌شناسی‌ها ۹۵
راسین راسین است ۹۶
نقد نی ـ نی ۹۹
اخترگویی ۱۰۳
ناتیلوس و کشتی سرمست ۱۰۷
نقد لال و کور ۱۱۰
مغز آینشتاین ۱۱۳
سیتروئن مدل جدید ۱۱۷
اسباب‌بازی‌ها ۱۲۰
فقیر و پرولتاریا ۱۲۳
واژه‌نامه ۱۲۶

گفتار مترجم

نشانه‌شناسی از جمله دانش‌های نوینی است که با فرا رسیدن قرنی که در سال‌های پایانی آن به سر می‌بریم، وارد قلمرو پژوهش معاصر و به دانشی کلیدی در برخی رشته‌ها تبدیل شده است. این دانش در خلال درس‌های زبان‌شناسیِ ژنوی، مونژن فردیناند دوسوسور موجودیت یافت: «می‌توان دانشی بنیان نهاد که زندگی نشانه‌ها را در بطن زندگی اجتماعی بررسی می‌کند. این دانش بخشی از روانشناسی اجتماعی و در نتیجه روانشناسی عمومی خواهد بود و ما آن را نشانه‌شناسی می‌نامیم.» و «از آنجا که این دانش هنوز وجود ندارد، نمی‌توان چند و چون آن را شرح داد ولی این دانش حق وجود دارد و جایگاهش از پیش تعیین شده است.»[1]

درس‌های سوسور بعدها به کمک جزوه‌های شاگردانش گردآوری و به کتاب *درس‌های زبان‌شناسی عمومی* تبدیل شد که امروز از کتاب‌های پایهٔ زبان‌شناسی و نشانه‌شناسی به شمار می‌رود.

تبار واژهٔ Semiologie

سوسور هنگام پیشنهاد این نام برای دانش نشانه‌ها، به واژهٔ لاتین Sēmeĭon اشاره می‌کند که به معنای نشانه است.[2] پس از آن که نشانه‌شناسی سوسور از سوی دانشمندان دیگر دنبال شد، بحث بر سر واژهٔ Semiologie درگرفت و پیشنهاد شد که از واژهٔ Semiotics استفاده

شود. امروزه انگلیسی‌زبانان دانش نشانه‌شناسی را ــ در بیشتر موارد، اما نه همیشه ــ با این واژه می‌شناسند و فرانسه‌زبانان با Semiologie.

رولان بارت در مقالهٔ *نشانه‌شناسی و پزشکی* پیشنهاد تغییر این واژه را ناشی‌از ترس اشتباه‌گرفتن نشانه‌شناسی در زبان‌شناسی با نشانه‌شناسی در قلمرو دانش پزشکی دانست (شناخت نشانه‌هاوعلائم بیماری). اما بارت این ترس را بیهوده می‌داند چرا که این واژه دیگر در فرهنگ روشنفکران قرن حاضر جا افتاده و «بازگشت به عقب در استفاده از واژه‌ها هم بیهوده و هم گاه خطرناک است.»[۳] او به موارد بسیاری اشاره می‌کند که واژهٔ semiotique نیز برای تشخیص نشانه‌های بیماری به کار رفته است. این واژه در متون پزشکی قرن شانزدهم فرانسه کاربرد داشته است. بارت میان نشانه‌شناسی عمومی و نشانه‌شناسی پزشکی نه تنها شباهت لفظی، بلکه شباهت نظام‌مند و ساختاری نیز می‌بیند.[۴] او در همان مقاله به معنای دیگر واژهٔ semiotique نیز اشاره می‌کند. این واژه به گونه‌ای هنر هدایت گله‌ها با نشان دادن علامت و نه به کمک صوت گفته می‌شد؛یعنی در واقع دانش نشانه‌هایی که با زبان قابل بیان سر و کار ندارد.

همزمان با سوسور، فیلسوف منطقی آمریکایی، چارلز سندرس پیرس گام‌های مهمی در زمینهٔ نشانه‌شناسی مدرن برداشت. او واژهٔ semiotics را به کار گرفت که برگرفته از *رساله‌ای دربارهٔ فهم آدمی* اثر جان لاک بود.[۵]

امروز دانش نشانه‌شناسی که توسط سوسور و پیرس پی‌ریزی شد، کاربردهای گسترده‌ای در علوم و قلمروهای گوناگون پژوهش معاصر دارد.

کاربرد نشانه‌شناسی در قلمروهای پژوهش معاصر

امبرتو اکو پژوهشگر و نویسندهٔ معاصر ایتالیایی در کتاب *نظریهٔ نشانه‌شناسی* قلمروهای پژوهش معاصر را که با نشانه‌شناسی در ارتباط هستند برمی‌شمارد که چکیده‌ای از آن، گستردگی کاربرد نشانه‌شناسی را نیز نمایان می‌کند.

ـ دانش نوین zoo semiotics (نشانه‌شناسی جانوری) در واقع دانش بررسی رفتارهای جمعی در اجتماع‌های غیرانسانی است. با بررسی ارتباطات میان جانوران می‌توانیم ویژگی‌های زیست‌شناسیک ارتباط انسان‌ها با یکدیگر را نیز بهتر دریابیم.
ـ مردم‌شناسی و انسان‌شناسی ساختگرا که توسط کلود لِوی ستروس پی‌ریزی شده است.
ـ بررسی شبه زبان‌ها (Paralinguistics).
ـ نشانه‌شناسی پزشکی.
ـ زبان‌های صوری شده، (Formalized languages). در زمینه‌های جبر، شیمی و ساختارهای ریاضی و نیز یافتن زبان‌های بین سیاره‌ای و کیهانی. ساختار نظام‌هایی چون زبان مورس و زبان‌های کامپیوتری که در این قلمروها افق دانش آیندهٔ «فرانشانه‌شناسی» پدیدار می‌شود.
ـ در زمینهٔ کشف رمز الفباهای ناشناخته و رمزهای سری.
ـ نظام‌های ارتباط دیداری، نظام‌های گرافیکی، نظام‌های رنگ، بررسی نشانه‌های شمایلی توسط پیرس.[۶]
ـ ارتباط جمعی mass communication . امروز نشانه‌شناسی نیز به مجموعهٔ دانش‌های به کار رفته در علم ارتباط جمعی (از جمله روانشناسی، جامعه‌شناسی و علوم تربیتی) افزوده شده است.
ـ نظام‌های اشیاء.
ـ در زمینهٔ داستان‌نویسی، بررسی ساختار پی‌رفت (plot) که کار پروپ، بارت، تودوروف و ژِنت را در بر می‌گیرد. بررسی پی‌رفت بیشترین اهمیت خود را در پژوهش لِوی ستروس در اسطوره‌شناسی بدوی یافته است و در آثار داندز و بوژور در زمینهٔ بازی‌ها و افسانه‌های محلی کاربرد یافته است.
ـ تئوری متن.
ـ ارتباط به کمک لمس کردن (tactile communication) که معنای رفتارهای اجتماعی را نیز در بر می‌گیرد. (بوسیدن، در آغوش گرفتن، زدن به شانهٔ یکدیگر و غیره)

ـ حرکت‌شناسی (Proxemics): این ایده که نوع حرکات بستگی به رمزهای فرهنگی دارد، امروزه در پژوهش‌های مربوط به فرهنگ‌شناسی جوامع انسانی، نظری پذیرفته شده است و دانشمندان در این زمینه کار می‌کنند.

ـ رمزگان موسیقایی: در کارهای یاکوبسون و لوی ستروس به رابطه میان موسیقی و زبان‌شناسی و میان موسیقی و پژوهش انسان‌شناسیک دربارهٔ فرهنگ پرداخته شده است.

(امبرتو اکو در *اثر گشوده* به کار موسیقیدانانی چون پوسور اشتوکهاوزن و موسیقی مدرن آنان می‌پردازد. نوآوری این موسیقیدانان در تدوین ساختارهای ابتکاری و گشوده به تأویل‌های گوناگون است. اکو ارزش این ساختارهای مدرن را در دادن امکان به نوازندگان برای یافتن تأویل‌های گوناگون از این ساختارهای مدور و گشوده می‌داند؛ ساختارهایی که نوازنده می‌تواند در هر بار اجرای قطعه، اعمال سلیقه کند و نیز دانشجویان موسیقی و آهنگسازان جوان می‌توانند خلاقیت خود را در بخشیدن شکل نهایی به این قطعات بیازمایند.)[۷]

به فهرست اکو در مورد کاربرد نشانه‌شناسی می‌توان رشته‌های دیگری را نیز افزود.[۸] از جمله: روانشناسی آیدتیک که بر اساس ایدهٔ پدیدارشناسی شکل گرفته است، رشته‌های نقد نو که در کار بارت به نقد تفسیری مشهور است و نیز در زمینهٔ اسلوب اسطوره‌شناسی بارت.

گذشته از کاربردهای مشخص نشانه‌شناسی در دانش‌هایی که از آنها یاد شد، شناخت نظام نشانه‌ها و کارکردهای اجتماعی آن می‌تواند روشنگر بسیاری از جنبه‌های زندگی کنونی بشر باشد. پیر گیرو، از استادان نشانه‌شناسی در دانشگاه‌های فرانسه، اشاره‌ای خواندنی به این سویهٔ رهایی‌بخش دانش نشانه‌ها دارد. او در برگ‌های پایانی کتاب ***نشانه‌شناسی*** می‌نویسد:

«پیش از این، پادشاهان پسران خدایانی بودند که آنها را همراه تاک و ذرت به زمین فرستاده بودند. امروز رئیس‌جمهورها مخلوقاتی تلویزیونی هستند که با روغن‌نباتی و آنزیم‌های درمان بیماری قند بر صحنهٔ اسطوره

فرود آمده‌اند. ولی دستکم از این پس بدانیم که ما در میان نشانه‌ها زندگی می‌کنیم و طبیعت و توانایی آنها را دریابیم. آگاهی نشانه‌شناسیک امروز ما، فردا می‌تواند اصل تضمین‌کنندهٔ آزادی ما باشد.»[۹]

«دربارهٔ نشانه»

«دلالت به اسلوب اندیشیدن دنیای مدرن تبدیل می‌شود. کمی شبیه «امر واقع» که پیشتر وحدت اندیشهٔ دانش اثباتی را پدید آورد»

رولان بارت[۱۰]

سوسور در *درس‌های زبان‌شناسی عمومی* هنگام تعریف نشانه، واژهٔ فرانسوی arbre یا واژهٔ لاتین arbor را مثال می‌زند که هر دو به معنای درخت هستند. این دو واژه، دو نشانهٔ زبان‌شناسی در فرانسه و لاتین هستند که در زبان‌های دیگر می‌توانند حتی همین شباهت آوایی را نیز با یکدیگر نداشته باشند. (درخت در فارسی و Tree در انگلیسی) اما همهٔ این واژه‌ها برای بیان یک مفهوم و اشاره به یک مصداق به کار رفته‌اند.

در اینجا سوسور می‌گوید: «نشانهٔ زبان‌شناسیک نه یک چیز و یک نام بلکه یک مفهوم و یک تصور آوایی را به هم پیوند می‌دهد.[۱۱]» وجود یک مفهوم شرط ضروری هر نشانهٔ زبان‌شناسیک است و سوسور در این باره تأکید دارد: «ما نشانه را ترکیب مفهوم و تصور آوایی می‌دانیم ولی در کاربرد رایج این اصطلاح عموماً فقط تصور آوایی مورد نظر است. مثلاً در مورد یک واژه (چون درخت) فراموش می‌کنیم که اگر این واژه نشانه نامیده می‌شود، تنها به این دلیل است که مفهوم درخت را در بر دارد.»[۱۲]

سوسور پیشنهاد می‌کند که اصطلاح نشانه باقی بماند و به جای مفهوم از کلمهٔ مدلول و به جای تصور آوایی، دال به کار برود. پس نشانه، نتیجهٔ کلی همبستگی یک دال و یک مدلول است. اما نشانه ویژگی دلبخواهی یا

قراردادی دارد. اگر مثال سوسور را به زبان فارسی بیاوریم، باید بگوییم که ما در زبان فارسی بر اساس یک قرارداد به عضوی از بدن انسان می‌گوییم «دست» و به شخصی که با او رابطهٔ صمیمانه داریم می‌گوییم «دوست» یا به جانوری با ویژگی‌های مشخص «گاو» و به کشتی جنگی «ناو».[۱۳]

اگر سوسور نشانه را همبستگی دال و مدلول می‌دانست، پیرس تعریف گسترده‌تری از نشانه ارائه می‌دهد که راه را برای بیرون آمدن نشانه از انحصار زبان‌شناسی بازتر می‌کند:

«نشانه برای کسی، چیزی را به جای چیز دیگری با نسبت و توانایی خاصی بیان می‌کند. همان گونه که می‌بینیم، یک نشانه می‌تواند حاکی از چیز دیگری برای کسی باشد، فقط از این رو که این رابطهٔ حاکی بودن به میانجی‌گری یک تأویل‌کننده صورت می‌گیرد.»[۱۴]

چارلز ویلیام موریس، فیلسوف آمریکایی در تعریف نشانه می‌گوید: «هر چیزی یک نشانه است فقط از این رو که به عنوان نشانهٔ چیزی، از سوی تأویل‌کننده‌ای تأویل شده است. پس نشانه‌شناسی با بررسی نوع خاص ابژه‌ها سر و کار ندارد بلکه با ابژه‌های معمولی رو به روست، تا جایی که (و دقیقاً تاجایی که) این ابژه‌ها در قلمرو نشانه‌ها جای بگیرند.»[۱۵]

اکو ضمن پذیرفتن این تعریف می‌افزاید: «من نشانه را هر چیزی می‌دانم که بر اساس قرارداد اجتماعی از پیش استوار شده‌ای بتواند چیزی قلمداد شود که به جای چیز دیگری ارائه می‌شود.»[۱۶]

پیرس و سوسور نه تنها نشانه در بُعد زبان‌شناسی، بلکه نشانهٔ غیر زبان‌شناسیک را نیز موضوع دانش نشانه‌شناسی می‌دانند.

بارت در مقالهٔ «معناشناسی ابژه» می‌نویسد:

«تاکنون دانشی برای بررسی این موضوع وجود داشته است که چگونه انسان‌ها به صداهای بیان‌شدنی معنا می‌بخشند. این زبان‌شناسی است ولی این که چگونه انسان به چیزهایی که صدا نیستند معنا می‌بخشد، موضوع کنکاشی است که امروزه در برابر پژوهشگران قرار دارد.»[۱۷]

بارت در جزوهٔ مهم خود به نام ***عناصر نشانه‌شناسی*** به توضیح طبیعت نشانهٔ نشانه‌شناسیک از روی نشانه در زبان‌شناسی می‌پردازد و می‌نویسد: «نشانهٔ نشانه‌شناسیک نیز مانند مدل خود از یک دال و یک مدلول تشکیل شده است ولی در سطح جوهرهای خود از آن متمایز می‌شود. بسیاری از نظام‌های نشانه‌شناسیک (اشیاء، حرکات، نگارها) دارای جوهر توصیفی هستند اما دلیل وجودی‌شان تنها دلالتشان نیست. اینها اغلب اشیاء مورد استفاده‌ای هستند که اجتماع با اهدافی دلالتی آنها را از مسیر خود منحرف کرده است: پوشاک برای پوشاندن بدن است و غذا برای تغذیه؛ در حالی که همین‌ها به کار دلالت نیز می‌آیند. می‌توان پیشنهاد کرد که این نشانه‌های نشانه‌شناسیک را که به سبب نیاز به استفاده پدید آمده‌اند و کارکردی هستند، نشانهٔ کارکردی (کارکرد ـ نشانه) نامید.»[۱۸] می‌توان گفت که بخش عمدهٔ کار بارت در زمینهٔ نشانه‌شناسی بر روی همین نشانه‌های کارکردی استوار است. آثاری چون ***نظام رسم پوشاک***، سخنرانی‌های گردآمده در مجموعه ***مخاطرهٔ نشانه‌شناسیک*** و کتاب ***اسطوره‌شناسی‌ها*** در همین راستا هستند.

ساختگرایی در واقع آن‌گونه که فردریک جیمسون می‌گوید بازاندیشی دربارهٔ چیزها از دیدگاه زبان‌شناسی است. بارت نیز بر آن است که نشانه‌شناسی باید زبان‌شناسی را پایه و اساس کار خود قرار دهد. کلود لوی ستروس، مردمشناس و فیلسوف قرن کنونی که در کنار بارت و میشل فوکو به عنوان بنیانگذار ساختگرایی شناخته شده است، زبان را اساس انسان‌شناسی ساختگرای خود قرار می‌داد و به پیروی از روسو که تمایز میان انسان و حیوان را در نیروی سخنگویی انسان می‌دانست، می‌گفت: «آدمی یعنی زبان و زبان یعنی جامعه.» بارت به شیوهٔ لوی استروس که در ***گرمسیریان اندوهگین*** به نشانه‌شناسی زندگی در دهکدهٔ «بوروبورو» پرداخته است در ۱۹۷۵ در سخنرانی خود به نام «نشانه‌شناسی و شهرنشینی» می‌گوید:

«شهر یک سخن است و این سخن به راستی یک زبان است. شهر با ساکنان خود سخن می‌گوید. ما با شهرمان که در آن زندگی می‌کنیم، به

گونه‌ای بسیار ساده، با زیستن و آمد و رفت در آن و نگریستن به آن سخن می‌گوییم. با این وجود مسئله بر سر ارتقاء دادن به اصطلاحی چون «زبان شهر» از پایهٔ استعاری محض است. بسیار آسان است اگر به گونه‌ای استعاری دربارهٔ زبان شهر سخن گوییم، همان گونه که از زبان سینما یا زبان گل‌ها می‌گوییم. جهش علمی واقعی زمانی رخ می‌دهد که بتوانیم از زبانِ بدون استعارهٔ شهر سخن بگوییم و می‌توان گفت که این دقیقاً همان چیزی است که برای فروید رخ داده است: زمانی که برای اولین بار از زبان رؤیا سخن گفت و این اصطلاح را از معنای استعاری‌اش تهی کرد تا به آن معنایی واقعی بدهد. ما نیز با این مسئله رو به رو شدیم که چگونه هنگام سخن گفتن از زبان شهر، از استعاره به تحلیل برسیم.»[۱۹]

نوع خاصی از پوشاک، مدلی از اتومبیل، یک بشقاب غذای تزئین شده، یک ادای حرکتی، یک فیلم، گونه‌ای موسیقی، تصویری تبلیغاتی، نوعی مبلمان، اینها در ظاهر چیزهایی بسیار نامتجانس هستند ولی بارت میان آنها وجه مشترکی می‌بیند: آنها دستکم همگی نشانه هستند. انسان مدرن، انسان شهرها، وقت خود را به خواندن می‌گذراند. او نخست و به ویژه تصاویر و حرکات را می‌خواند. گونه‌ای خواندن که زبان مانند میانجی در آن عمل می‌کند. بارت در مقالهٔ «پخت و پز معنا» اشاره می‌کند که اتومبیل یک فرد، پایگاه اجتماعی صاحبش را به ما می‌گوید و یا نوع لباس، وضع مالی و طبقهٔ اجتماعی کسی که آن را پوشیده بیان می‌کند. در میهمانی نوع مشروب (ویسکی، پرنو یا شراب سفید) شیوهٔ زندگی میزبان را نمایان می‌سازد؛[۲۰] اینان همگی چون نوشتارهایی دارای پیامی ثانوی در لابه‌لای سطور خود هستند.

از دیدگاه بارت کار نشانه‌شناسی یافتن دلالت معنایی در گسترهٔ بی‌پایان زندگی بشر امروزی است. بارت نشانه‌هایی را که قراردادی بودن خود را پنهان نمی‌کنند، خود را عین طبیعت جا نمی‌زنند و دارای انگیزش نیستند، نشانه‌های سالم می‌داند و سلامت زبان را نیز مدیون دلبخواه بودن نشانه‌ها در آن ارزیابی می‌کند. اما نشانهٔ ناسالم آن است که از طبیعتی کاذب سود می‌جوید و دارای انگیزش و قصد است. به سوی

مخاطب که می‌آید پرخاشگر است و خیالی در سر دارد و داشتن انگیزه، آن را دو لایه می‌کند. در واقع نشانهٔ ناسالم به اسطوره استحاله می‌یابد و این بحث نظری مقالهٔ اسطوره امروز است که آن را در همین مجموعه خواهیم خواند.

بارت زندگی بشر امروزی را گستره‌ای می‌داند که گویی نه امپراتوری نشانه‌ها (آن‌گونه که یکی از کتاب‌های خود را نام نهاده است) بلکه امپراتوری اسطوره‌های انگیزش‌دار است. بیهوده نیست که نقادی انگلیسی هنگام انتشار ترجمهٔ انگلیسی *«اسطوره‌شناسی‌ها»* نوشته است:

«بارت عجب کوله‌باری از شکار نشانه‌ها برای ما به همراه آورده است!»[۲۱]

نقد اسطوره

«انسان مدرن نه می‌تواند از اسطوره خلاص شود و نه می‌تواند آن را در شکل ظاهری‌اش بپذیرد، اسطوره همواره با ما خواهد بود، اما باید همیشه بدان برخوردی انتقادی داشته باشیم.»

«پل ریکور»[۲۲]

هنگام به کار بردن واژهٔ اسطوره عموماً به یاد فرهنگ‌های ابتدایی، باستانی و شکلهای اندیشهٔ پیش منطقی می‌افتیم و البته در این فرهنگ‌های ایستا و بسته، اسطوره‌ها بهتر به چشم می‌خورند. جوامع مدرن ظاهراً به نظر آزادتر و استوارتر بر پایهٔ خرد می‌آیند. اما چنین نیست. نه تنها اسطوره‌های کهنسال در این جوامع رسوب کرده‌اند، بلکه اسطوره‌های معلقی با دوام‌های گوناگون و حتی نیمه عمرهای بسیار ناچیز دائماً ساخته و پرداخته می‌شوند. ذهنیت جوامع امروزی به گونه‌ای حیرت‌انگیز توانایی ساختن اسطوره از رویدادهای روزمره، سیاسی،

اجتماعی، هنری، ورزشی و غیره دارد. گویی چرخ‌های کارخانهٔ اسطوره‌سازی لحظه‌ای از چرخش باز نمی‌ایستد و شگفت آن که ماهیت اسطوره‌ای فرآوردهٔ این روند تولید پنهان می‌ماند. از رویدادهای سیاسی که ابعاد اسطوره‌ای می‌یابند، تا زندگی خصوصی هنرپیشه‌ها، و یا فوتبالیست‌ها در میدان‌های ورزشی و...

اما فیلسوفان در نقادی دوران معاصر تاریخ بشر، به این نکته توجه بسیار کرده‌اند. نقد اسطوره در قرن بیستم به سویهٔ خطرآفرین گسترش اسطوره در فرهنگ بشری نظر دارد. از جمله فیلسوفان نام‌آور در این زمینه ارنست کاسیرر (۱۸۷۴ ـ ۱۹۴۵) است: فیلسوف و تاریخ‌نویس فلسفهٔ آلمانی که رویکردی نوکانتی داشت، از جمله نقادان اسطوره است که همزمان با اوج‌گیری نازیسم در آلمان، چیرگی اندیشهٔ اسطوره‌ای بر اندیشهٔ خردباور را در نظام‌های سیاسی هشدار داد. کاسیرر که به زودی ناچار به ترک آلمان و اقامت در آمریکا شد، در کتاب مهم خود به نام *اسطورهٔ دولت* شکل‌گیری اسطورهٔ دولت را از یونان باستان تا قرون وسطی دنبال می‌کند و به دیدگاه‌های ماکیاولی، نظریهٔ کارلایل دربارهٔ قهرمان‌پرستی و افکار نژادپرستانهٔ گوبینو می‌رسد و در طول این روند، جایگزین شدن اسطوره به جای خرد را بررسی می‌کند. کاسیرر که در دوران زندگی خود شاهد نضج اسطوره‌های سیاسی بود، آنها را به ماری تشبیه می‌کند که ابتدا شکار خویش را فلج می‌کند و سپس به آن یورش می‌برد. مردم نیز بدون ایستادگی، تسلیم این اسطوره می‌شوند. فعالیت خردکُند می‌گردد و شخصیت و مسئولیت فردی ـ به‌سان جوامع بدوی ـ در میان اجرای مرتب و یکنواخت آیین‌ها رنگ می‌بازند. به یک معنی انسان به مرحله‌ای نزول می‌کند که جوامع بدوی در آن به سر می‌برند. اسطوره که در دوران چیرگی خرد، در واقع نابود نشده بود، از کنج انزوای خود بیرون می‌جهد و این زمانی است که انسان برای چیرگی بر دشواری‌ها دانش و خرد کافی را ندارد. کاسیرر استدلال می‌کند که انسان امروزی نیز مانند انسان ابتدایی، آنجا که دانشش برای انجام کارها کافی است، فقط به دانش تکیه می‌کند و با جادو کاری ندارد اما به محض

احساس ناتوانی، خطر و آیندهٔ نامعلوم به دامان اسطوره سقوط می‌کند و اینجاست که در حکومت‌های توتالیتر همهٔ وظایفی را که در جوامع بدوی بر دوش جادوگر قرار دارد، رهبران اجرا می‌کنند. ابزار اصلی آنها در این کار ایدئولوژی است که آمیخته با اسطوره‌ها و مراسم آیینی است.

کاسیرر نخستین گامی را که نازی‌ها برای چیره ساختن این اسطوره‌ها بر ذهنیت جامعه برداشتند، همانا تغییر دادن کارکرد زبان می‌داند. زبان از نظر کاسیرر در طول تاریخ دارای دو کاربرد دلالتی و جادویی بوده است. در جوامع بدوی سویهٔ جادویی کلام چیرگی دارد و در جوامع پیشرفته سویهٔ دلالت‌گر در جامعهٔ بدوی فقط جادوگر می‌تواند از کلام جادویی استفاده کند و بر نیروهای طبیعت اثر بگذارد. کلام جادویی نازی‌ها نیز در همان دوران در کتابی به نام *زبان آلمانی نازی، واژه‌نامهٔ آلمانی معاصر* که در واقع فرهنگ واژه‌های نازی است، بازتاب می‌یابد. کاسیرر در این باره می‌نویسد:

«مؤلفان این کتاب همهٔ آن واژه‌هایی را که در رژیم نازی ساخته شده‌اند، به دقت گرد آورده‌اند و مجموعهٔ آنها نامهٔ بلندبالایی است. ظاهراً کمتر واژه‌ای است که از این ویرانگری جان به در برده باشد. مؤلفان کوشیده‌اند که این واژه‌ها را به زبان انگلیسی ترجمه کنند ولی به نظر من از عهده برنیامده‌اند. به جای معنی کردن فقط توانسته‌اند محتوای این واژه‌ها را بیان کنند. زیرا که بدبختانه یا شاید خوشبختانه، ترجمهٔ رسای این واژه‌ها به زبان دیگر ناممکن است. ویژگی این واژه‌ها در محتوا و معنای عینی آنها نیست. بلکه در جو عاطفی خاصی است که آنها را در برگرفته است. این جو را می‌توان احساس کرد ولی نمی‌توان ترجمه کرد و نیز نمی‌توان آن را از یک اقلیم عقیدتی به اقلیم دیگر انتقال داد.»[۲۳]

کاسیرر در پایان نقش فلسفه را در برخورد با اسطوره‌های سیاسی چنین ارزیابی می‌کند:

«از میان بردن افسانه‌های[۲۴] سیاسی از فلسفه ساخته نیست. افسانه به یک معنی آسیب‌ناپذیر است. در برابر براهین عقلانی مصونیت دارد. با قیاس منطقی نمی‌توان آن را ابطال کرد. اما فلسفه می‌تواند خدمت مهم

دیگری برای ما انجام دهد. می‌تواند ما را به فهمیدن حریف خود توانا سازد. دشمن را باید شناخت تا با او بتوان جنگید. این یکی از نخستین اصول استراتژی صحیح است. شناختن دشمن تنها به معنای شناختن عیب‌ها و ناتوانی‌های او نیست. توانایی او را هم باید شناخت. همهٔ ما این توانایی را دست کم گرفته‌ایم. وقتی که نخستین بار افسانه‌های سیاسی را شنیدیم، آنها را چنان پرت و پوچ و ناساز و ناموزون و مضحک انگاشتیم که به هیچ قیمتی حاضر نبودیم آنها را جدی بگیریم. اکنون بر همهٔ ما روشن شده است که این اشتباه بزرگی بود. این اشتباه را نباید تکرار کنیم. باید منشأ و ساختار و روش‌ها و شگردهای افسانه‌های سیاسی را به دقت بررسی کنیم. باید با حریف رودررو شویم تا بتوانیم با او درافتیم.»[۲۵]

اگر کار کاسیرر در *اسطورهٔ دولت* بیشتر به سویهٔ تاریخی بررسی اسطوره نظر دارد کتاب دیگر او به نام *فلسفهٔ فرم‌های نمادین* به سویهٔ فلسفی و روش‌شناسی آن می‌پردازد. کاسیرر در جلد دوم این مجموعهٔ سه جلدی[۲۶]، به نام *اندیشهٔ اسطوره‌ای*، به تفاوت‌های شناخت علمی و نگرش اسطوره‌ای پرداخته است. کاسیرر می‌نویسد:

«هرگونه پیوندی که در اندیشهٔ اسطوره‌ای به کار می‌رود، دارای این ویژگی است که فقط در کلیت اسطوره به روشنی و تمایز کاملی دست می‌یابد. در حالی که شناخت علمی فقط به شرطی می‌تواند عناصر خود را به یکدیگر پیوند بدهد که آنها را با یک کنش انتقادی واحد از یکدیگر جدا سازد، اسطوره هر چیزی را که وحدت بی چون و چرایش را خدشه‌دار کند از خود می‌راند. مناسباتی که اسطوره برقرار می‌کند، چنان طبیعتی دارند که اجزاء وارد شونده در آن، وارد مناسبت فکری همخوانی دو به دو نشوند. بر عکس آنها دارای هویت هستند و یک چیز بخصوص می‌شوند. عناصری که در چشم‌انداز اسطوره‌ای به سادگی در کنار یکدیگر قرار می‌گیرند، در ژرفای خود دیگر ناهمگون و متفاوت نیستند.[۲۷]» و «شناخت علمی می‌کوشد از پیوستگی عناصر متمایز نتیجه‌گیری کند، حال آن‌که شهود اسطوره‌ای به بررسی آن چه که با آن در ارتباط است، در درجهٔ آخر می‌پردازد. وحدت پیوند مانند وحدت

همنهادی و بنابراین مانند وحدت چیزهای گوناگون، در اسطوره تبدیل به منفرد بودن یک چیز شده است. مناسبات اسطوره پیوندهای روشنفکرانه‌ای نیستند که به برکت آنها بتوان در آنِ واحد عناصری را که به آن وارد می‌شوند جدا کرد و به هم پیوند داد؛ برعکس نوعی سیمان سخت است که می‌تواند همواره به‌گونه‌ای چیزهای سخت ناهمگون را چسبیده به یکدیگر نگه دارد... تفکر اسطوره‌ای هیچ‌گاه مرز روشنی میان کل و جزء قائل نمی‌شود و جزء نمایندهٔ کل نیست، بلکه عین کل است. در چشم‌اندازهای علمی که کمیت را چونان مناسبتی همنهادی تفسیر می‌کنند، عظمت زائیدهٔ کثرت است: یعنی وحدت و کثرت تشکیل‌دهندهٔ لحظه‌هایی هستند که به طور مساوی ضروری و سخت همبسته با این مناسبت هستند. پیوند عناصر و تشکیل یک «کل» بر اساس فرض تمایز این عناصر که تا حد عناصر از یکدیگر متمایز شده‌اند، صورت می‌گیرد.»[۲۸]

کاسیرر بر آن است که اسطوره بر خلاف بینش علمی که معنای هماهنگی در آن «وحدت چیزهای بسیار متفاوت و صداهای بس مختلف است»، هیچ اصل دیگری جز اصل اینهمانی جزء و کل نمی‌شناسد؛ در اسطوره کل همان جزء است. فصل‌های «مقوله‌های اندیشهٔ اسطوره‌ای» و «تقابل بنیادین» از کتاب ***فلسفهٔ فُرم‌های نمادین*** به سویه‌های افتراق شناخت علمی و نگرش اسطوره‌ای می‌پردازد که بحث پیرامون آنها مجالی فراخ‌تر از این گفتار می‌خواهد.

وجه دیگر تقابل اسطوره و دانش، در واقع رابطه میان اسطوره و خرد است که یکی از بحث‌های کلیدی فیلسوفان مکتب فرانکفورت و موضوع اثر مشترک آدورنو و هورکهایمر به نام ***دیالک‌تیک روشنگری*** است. به نظر فیلسوفان مکتب فرانکفورت، دوران روشنگری نتوانست خرد واقعی را به کرسی بنشاند بلکه خردباوریِ ابزاری که نتیجهٔ منطقی آن فاشیسم است، بر فرهنگ بشر چیره شد. بابک احمدی در ***مدرنیته و اندیشه‌ی انتقادی*** توضیح گویایی دربارهٔ این مقوله دارد: «خرد ابزاری، ابزار دیدن طبیعت، ابزار ساختن از انسانی دیگر، سودخواهی به یاری کارکرد ابزارها

و نگرش ابزاری به مجموعهٔ مناسبات انسانی تا آنجا پیش می‌رود که همه چیز را باید در پای آن قربانی کنیم. نقادی عقل نباید گوهر خرد مدرن را بپذیرد؛ نفی ابزار ساختن و انکار قربانی خواستن، خود گوهر نقادی است.»[۲۹]

بحث دربارهٔ قربانی کردن به *دیالک‌تیک روشنگری* و فصلی از آن به نام «اولیس ، یا اسطوره و خرد» بازمی‌گردد. (فصل دیگر کتاب نیز به نام «عناصر یهودی‌ستیزی» به بررسی نمونه‌ای عینی از تفکر اسطوره‌ای و انحرافی می‌پردازد. اما بنیان نظری آن به همان فصل اولیس... بازمی‌گردد).

انسان بدوی قربانی می‌کند تا خشم خدایان را فرو نشاند و بلا را از سر خود بگرداند. انسان بورژوا که آدورنو و هورکهایمر، پروتوتیپ[۳۰] او را در اولیس، یکی از قهرمانان هومر می‌بینند، (اودیسه نیز پروتوتیپ رابینسون کروزوئه در تمدن کهن) پدیدهٔ دیگری را به جای قربانی کردن می‌نشاند: نیرنگ. نیرنگ کردن در کار خدایان به کمک خرد صورت می‌گیرد. اولیس هر بار خطرها را با نیرنگ زدن به خدایان از خود و همراهانش دور می‌کند. اما در اینجا قربانی، درونی می‌شود؛ یعنی قهرمان عنصری از شخصیت خود را قربانی می‌کند و تن به خفّتی درونی می‌دهد. این نیرنگ‌بازی به اعتقاد نویسندگان دیالک‌تیک روشنگری شبیه همان کاری است که مسافر دنیای متمدن در میان قبایل وحشی می‌کند و با پیشکش کردن نگین‌های شیشه‌ای رنگارنگ و تعویض آن با عاج، بومیان را فریب می‌دهد.[۳۱] در اینجا خرد به ابزاری تبدیل می‌شود برای نیرنگ‌بازی و طعمهٔ مناسبی است برای اسطوره که آن را برباید و از آن خود سازد. این چنین خردی به اسطوره باز می‌گردد و از آنجا به ایدئولوژی تبدیل می‌شود. و ایدئولوژی‌ها نیز نظام‌های بسته‌ای هستند که هستهٔ مرکزی آنها از «نیمه حقیقت»هایی تشکیل شده که به عنوان حقیقت ارائه می‌شوند. به نظر آدورنو «جدیدترین ایدئولوژی‌های امروز چیزی نیستند جز شکل‌های دگرگون شدهٔ ایدئولوژی‌های کهن » و به بیان دیگر ایدئولوژی‌ها در جوامع امروز همان نقش اسطوره در دنیای کهن را بازی می‌کنند.[۳۲]

اولیس که پروتوتیپ خِرَد بورژوازی است، «مانند قهرمانان رمان‌های اولیه خود را گم می‌کند تا خویش را بازیابد؛ از طبیعت دور می‌شود و در همان حال خود را به آن وا می‌نهد.» در اثر هومر، حماسه و اسطوره یکجا در کنار یکدیگر حضور دارند. برای تعارض با یکدیگر از هم جدا نمی‌شوند ولی رویاروی یکدیگر قرار می‌گیرند. اگرچه حماسه روابط تنگاتنگی با اسطوره دارد ــ به ویژه در عناصر بسیار کهن خود و رویدادهای تشکیل دهنده‌اش که ریشه در سنت مردم دارند ــ اما در حماسه عنصر عقلانی حاکمیت دارد. با این حال خرد در طول تاریخ چهره‌ای دوگانه داشته است: از سویی ابزاری برای سرکوب مردم و از سوی دیگر دارای سویهٔ رهایی‌بخش در زندگی بشر بوده است. به گمان آدورنو و هورکهایمر، فاشیست‌ها از سویهٔ نخستین سود می‌جویند و با ساختن و پرداختن یک ایدئولوژی، خرد را به بیراهه می‌کشانند. این ایدئولوژی به «تهییج کورکورانهٔ زندگی کور بدل می‌شود.» تا حدی که حتی از توصیف هومر از مناسبات ارباب و رعیتی بوی عنصری دموکراتیک به مشامشان می‌رسد و اثر را داستان ملوان‌ها و کسبهٔ خرده‌پا ارزیابی و حماسهٔ یونانی را به عنوان سخنی روایتی که بیش از اندازه خردگرایانه است محکوم می‌کنند.[۳۳]

در اولیس خرد همچون «من» فرد، در برابر اسطوره همچون طبیعت و قضا و قدر می‌ایستد. اما در این جدال، خرد اولیس (چونان پروتوتیپ خِرَد بورژوازی) به نیرنگ دست می‌یازد، خود را به حد ابزار فرو می‌کاهد و دوباره به قلمرو اسطوره درمی‌غلتد. در واقع همین روند برای خرد روشنگری روی می‌دهد که در نظریهٔ انتقادی به «دیالک‌تیک خرد و اسطوره» مشهور است.

آوردن همهٔ آراء اندیشمندانی که به نقد اسطوره پرداخته‌اند، در این گفتار امکان‌پذیر نیست. اما اشاره‌ای نیز به دیدگاه پل ریکور فیلسوف پدیدار شناس معاصر سودمند است.

ریچارد کرنی در مصاحبه با پل ریکور به حکم میرچا الیاده[۳۴] اشاره می‌کند که می‌گوید: «اسطوره همواره در جامعه عمل می‌کند، مستقل از

این که جامعه تا چه حد از وجود آن باخبر باشد. الیاده می‌گوید که چون انسان مدرن از اهمیت نقشی که اسطوره در زندگیش ایفا می‌کند دیگر آگاه نیست، اسطوره بیشتر در شکلی منحرف کار می‌کند. او به عنوان مثال از ظهور جنبش فاشیستی در اروپا یاد می‌کند که شکوهمندنمایی اسطوره‌ای خون قربانی و قهرمان رهایی‌بخش را همراه کرده بود با شماری از مناسک، نمادها و نشان‌های کهن. هشدار اینجاست که اگر، به دقت معنا و دلالت اسطوره‌ای وجود خود را نشناسیم و در اختیار نگیریم، آنگاه اسطوره از راه‌های منحرف و مهلکی ظاهر خواهد شد. آیا شما این نکته را معتبر می‌دانید؟

ریکور: شما اینجا روی مسألهٔ بسیار مهم و دشواری انگشت گذاشتید: امکانات منحرف شدن اسطوره. یعنی که ما دیگر نمی‌توانیم به اسطوره در حدی ساده‌لوحانه برخورد کنیم. برعکس همواره باید از چشم‌اندازی نقادانه بدان بنگریم. تنها در حد باز ازآنِ خود کردنِ گزینشی می‌توانیم از اسطوره با خبر شویم. ما دیگر موجوداتی ابتدایی نیستیم که در پلهٔ آغازین اسطوره قرار گرفته باشیم. اسطوره برای ما همواره به یاری میانجی‌ها و به گونه‌ای مبهم وجود دارد. نه تنها به این دلیل که خود را در مرحلهٔ ابتدایی از راه توزیع ویژهٔ کارکردهای قدرت، چنان که پیش‌تر گفتم نمایان می‌کند. بل به این دلیل نیز که شماری از شکل‌های تکراری آن خطرناک و ویرانگر هستند. به عنوان مثال اسطورهٔ قدرت مطلق (فاشیسم) یا اسطورهٔ بلاگردان و قربانی (ضد یهودیت و نژادپرستی). ما دیگر در بحث از «اسطوره در کل» محق نیستیم. باید به شکلی انتقادی محتوای هر اسطوره را بسنجیم و نیت اصلی‌ای را که فعالش می‌کند، بشناسیم. انسان مدرن نه می‌تواند از اسطوره خلاص شود و نه می‌تواند آن را در شکل ظاهری‌اش بپذیرد. اسطوره همواره با ما خواهد بود اما باید همیشه بدان برخوردی انتقادی داشته باشیم.»[۳۵]

تلاش برای اسطوره‌ای کردن دیدگاه‌های بشر امروزی هر قدر هم گسترده باشد، دیگر دستکم به سبب گسترش برخورد انتقادی ـ علمی با آن، مهارشدنی است. بارت نیز بر آن است که اسطوره‌شناسی، چیرگی

ذهن تحلیل‌گر بر اغوای اسطوره را امکان‌پذیر می‌سازد و به ضرورت برقراری آشتی «میان واقعیت وانسان، توصیف و تشریح و ابژه و شناخت» پاسخ می‌دهد.

بارت و اسطوره

«در پس هر معنایی، یاوه‌ای نهفته است.»
کلود لوی ستروس

پیش از پرداختن به دیدگاه بارت در زمینهٔ اسطوره، سخنی پیرامون انسان‌شناسی ساختگرای کلود لِوی ستروس (تولد ۱۹۰۸) ضرورت دارد و در اینجا به برخی دستاوردهای مهم او اشاره می‌کنیم.

لِوی ستروس در سال ۱۹۴۵ برای نخستین بار در مجلهٔ word امکان استفاده از اسلوب‌های زبان‌شناسی از سوی انسان‌شناسان را پیش کشید. برای نمونه، او پدیده‌ای چون نظام خویشاوندی را یک زبان می‌داند. سپس در اثر چهار جلدی خود به نام ***منطق اساطیر*** هشتصد اسطورهٔ سرخپوستی را بررسی کرد. او هدف این کتاب را شناخت کارکرد ذهن انسان از روی شناختن اساطیر می‌دانست.

از دید لوی ستروس، اسطوره برخاسته از زبان است و به کمک پارول یاسویهٔ شفاهی زبان آن را می‌شناسیم:

«اسطوره برخاسته از سخن است.»[۳۶] او در کتاب ***آوای سیماچه‌ها*** *(La voie des masques)* به بررسی ماسک‌های سرخپوستی و کشف مفاهیم آن به کمک نشانه‌شناسی می‌پردازد. در سال ۱۹۵۵ اسطوره‌شناسی ساختاری منتشر شد. کلید بحث این نکته بود:

«هر چیزی ممکن است در یک اسطوره رخ دهد؛ گویی زنجیرهٔ رویدادها در آن پیرو هیچ قاعدهٔ منطقی یا توالی نیست. هر موضوعی می‌تواند گونه‌ای گزاره داشته باشد، هر رابطهٔ قابل درکی امکان‌پذیر است.

با وجود این، همین اسطوره‌ها که ظاهراً دلبخواهی و قراردادی هستند، با ویژگی‌هایی یکسان و اغلب همراه جزئیاتی همانند، در قسمت‌های مختلف دنیا پدید می‌آیند. مسئله در اینجاست. اگر محتوای اسطوره تماماً اتفاقی است، چگونه به این مسئله پاسخ بگوییم که تا این اندازه اسطوره‌های این سوی دنیا با اسطوره‌های آن سوی دنیا شباهت دارند»[۳۷] حاصل پژوهش لوی ستروس آن است که دلیل این تشابه، یکسان بودن کارکرد ذهن انسانی در همه جا است و بدوی و یا پیشرفته بودن جوامع در آن تأثیری ندارد. یکی از موارد اختلاف لوی ستروس و ژان پل سارتر که از ابتدای جوانی با یکدیگر دوست و همفکر بودند از اینجا آغاز شد که به گمان سارتر اندیشهٔ ابتدایی ساده‌لوحانه و خُرافی است ولی لوی ستروس چنین نظری ندارد و معتقد است که اندیشهٔ ابتدایی فقط نظام دیگری در نشانه‌گذاری به کار می‌برد.

برخی از نقادانِ لوی ستروس از جمله ادموند لیچ، در حالی که متن کتاب‌های علمی او را از حیث زیبایی و ادبیّت می‌ستایند و سحرآمیز می‌دانند و در حالی که بر بسیاری از دستاوردهای علمی او ارج می‌نهند، اما از آن جهت که احکام او بر پایهٔ بررسی نمونه‌های انسان‌شناسی در قبایل ابتدایی است، این احتمال را نیز ممکن می‌دانند که بتوان نمونه‌های دیگری بر خلاف برهان لوی ستروس ارائه داد.

اما جنبهٔ بسیار مهم کار ستروس، تحلیل ساختاری اسطوره برای نخستین بار است. به اعتقاد لوی ستروس تنها با گردآوری و تلفیق همهٔ روایات یک اسطوره می‌توان نظم را در ورای بی‌نظمی یافت. تحلیل ساختاری اسطوره ــ به معنای بررسی و مطالعهٔ مناسبات اجزاء درونی اسطوره با یکدیگر ــ در مقالهٔ «بررسی ساختاری اسطوره» در مورد اسطورهٔ اودیپوس صورت گرفت.[۳۸]

«اسطوره مانند هر موجود زبان‌شناسیک از واحدهای بنیادی تشکیل شده است، این واحدهای بنیادی مانند واحدهای بنیادینی هستند که در ساختار زبان دخالت دارند، از جمله واج‌ها (phonémes)، تک واژها (morphémes) و سازه‌های معنایی (semantéme). لوی ستروس این

واحدهای اسطوره‌ای را mythème (سازهٔ اسطوره‌ای) می‌نامد. این واحدها به خودی خود دارای معنا نیستند اما در رابطه با واحدهای دیگر معنا می‌یابند.

اسلوب تحلیل ساختاری اسطوره، پایهٔ کاربارت در تحلیل ساختاری متون ادبی شد. بارت نیز متن را به «واحدهای خواندنی» (lexis) تقسیم می‌کند و مناسبات آن‌ها را با یکدیگر بررسی می‌کند.

دستاورد دیگر لوی استروس، قوام بخشیدن به دانش «روایت‌شناسی» (narratologie) بود که پیشتر ولادیمیر پروپ در دههٔ سی با شکل شناسی افسانه‌های مردمی پی‌ریزی کرده بود.

تری ایگلتون منتقد انگلیسی،در کتاب *نظریهٔ ادبی* یکی از دستاوردهای مهم ساختگرایی را رمز زدایی پیکر ادبیات می‌داند و به این ترتیب می‌توان ره‌آورد رهایی‌بخش اسطوره‌شناسی ساختاری را برای فرهنگ و اندیشهٔ معاصر، همانا برداشتن هالهٔ راز و تقدس از اسطوره‌ها دانست. این روند راززدایی در نگرش بارت به اسطوره به اوج خود می‌رسد. البته تفاوت بارت و لوی استروس در آن است که بارت نگرشی یکسر تاریخی و در زمانی (Diachronique) و استروس نگرشی غیر تاریخی یا همزمانی (synchronique) به اسطوره دارد.

کتاب *اسطوره‌شناسی‌ها* یکی از مهم‌ترین آثار بارت است که ویژگی سلیقهٔ او در قطعه‌نویسی را نمایان می‌کند و در عین حال مجموعه‌ای گویا از شیوه نقادی ویژهٔ اوست که خود آن را در تقابل با نقد دانشگاهی و فرهنگستانی، نقد تفسیری می‌نامد.[۳۹] بارت در این مجموعه نشانه‌های زندگی روزمره و حیات سیاسی و فرهنگی جامعهٔ فرانسه در دههٔ ۶۰ را زیر ذره‌بین می‌گذارد و از اسطوره‌ها که زائیدهٔ «نشانه‌های ناسالم» هستند نقاب برمی‌دارد. پژوهش او در مورد دیدگاه‌های رایج جامعهٔ خود، کاری کالبدشکافانه است و لحنش محکم و جسور، سنت‌شکنانه و آمیخته با طنز، باریک‌بینی و نوآوری است. بارت در گزینش موضوع مقاله‌های *اسطوره‌شناسی‌ها* هیچ محدودیتی برای خود قائل نشده است. بیفتک و سیب‌زمینی سرخ کردهٔ فرانسوی، آگهی تبلیغاتی برای مواد

پاک‌کننده، مدل موی هنرپیشه‌های فیلم‌های رم باستان، ماجراهای جنایی جنجال‌برانگیز در رسانه‌ها، دیدگاه‌های نظریه‌پردازان بورژوازی، بشقاب‌پرنده‌ها، ستون اخترگویی مجلات زنانهٔ فرانسوی، اسطوره‌های شراب و شیر (اسطورهٔ معصومیت شیر در فیلم‌های هالیوود: قهرمان مسلح قبل از شلیک با اسلحهٔ سنگین به سوی دشمنان اهریمنی، یک لیوان شیر سر می‌کشد!) ازدواج مارلون براندو، نقادی به سبک بورژوازی، نقد فیلم، بررسی جنجال ادبی بر سر اشعار دخترکی به نام مینودروئه، مغز آینشتاین، تحلیل اسباب‌بازی کودک فرانسوی، جذابیت‌های جهانگردی، چارلی چاپلین و دو مقولهٔ فقیر و پرولتاریا، آشپزی تزئینی مورد علاقهٔ بورژوازی و... این‌ها اسطوره‌های زندگی معاصر هستند و خود بارت این مقاله‌ها را نقدی بر زبان فرهنگ عامه و برخورد با زبانِ آن از زاویهٔ دید نشانه‌شناسی می‌داند.

بازتاب این مقاله‌ها از سوی محافل نقد رسمی و مطبوعات فرانسه، سکوت و نادیده انگاشتن بود. آنها با بارت کاری نداشتند اما بارت با آنها کار داشت! همان‌گونه که خطاب به نقادانی که در برابر آثار خلاف دیدگاهشان، خود را به نفهمیدن می‌زنند، می‌نویسد: «ولی فهمیدن و فهماندن حرفهٔ شماست. البته شما می‌توانید به نام خرد عوامانه دربارهٔ فلسفه داوری کنید، مشکل این‌جاست که اگر خرد عوامانه و احساس چیزی از فلسفه نمی‌فهمد، فلسفه خود آنها را خیلی خوب درک می‌کند. شما فیلسوفان را بررسی نکنید ولی آنها شما را بررسی می‌کنند!»[۴۰]

کتاب ***اسطوره‌شناسی‌ها*** مجموعهٔ مقاله‌هایی است که در مطبوعات وقت فرانسه به چاپ رسیده‌اند و بسیاری از آن‌ها به دلیل در برداشتن رویدادهای آن روزگار، امروز بیشتر دارای ارزش روش‌شناسیک هستند، و درک دقیق آن‌ها برای ما آسان نیست. مجموعهٔ ***اسطوره‌شناسی‌ها*** به زبان انگلیسی نیز که در زمان زندگی بارت و زیر نظر او و به صورت گروهی به انگلیسی برگردان شد، دست‌چینی از کلی‌ترین مقاله‌های بارت است.

بارت پس از انتشار این قطعه‌ها در مطبوعات، در مقالهٔ تئوریک بسیار مهم«اسطوره،امروز»مبانی و اسلوب‌های‌نظری خود را دراسطوره‌شناسی

تدوین و ارائه کرد که شاید بتوان آن را چکیده‌ای از کلیهٔ دستاوردهای بارت در زمینه‌های نقد، نظریهٔ ادبی، نشانه‌شناسی و اسطوره‌شناسی دانست.

از زاویهٔ دید دیگری می‌توان بارت را آزادی‌خواه دانست؛ چرا که اسطوره‌شناسی او در پی رهایی انسان از چنبرهٔ فریب اسطوره‌های ریز و درشت است. بیهوده نیست که بر جلد نخستین چاپ ***اسطوره شناسی‌ها***، جملهٔ برتولت برشت در همسرایی پایانی نمایشنامهٔ «استثنا و قاعده» نقش بسته است:

«در پشت هر قاعده‌ای فریبی نهفته است.»

پی‌نوشت

1- F. De Saussure, *cours de linguistique Generale*, Payot, Paris, 1965, P 33.

۲ـ واژهٔ لاتین شباهت بسیار به واژهٔ عبری «سیمان» به معنای نشانه دارد.

3- Roland Barthes, *Semiologie et medecine, Aventure semiologique*, edition du seiul, 1985, P. 273.

۴ـ امبرتو اکو نیز در کتاب ***«نظریهٔ نشانه‌شناسی»*** همین نظر را ابراز می‌کند: «تا اندکی پیش نشانه‌شناسی پزشکی تنها شکلی از پژوهش بود که می‌توانست نام نشانه‌شناسی بگیرد.»

See: Umberto Eco, *a theory of semiotics.*

۵ـ بابک احمدی. ***ساختار و تأویل متن***، جلد اول، نشر مرکز، چاپ اول ۱۳۷۰، صفحهٔ ۲۱.

۶ـ نشانه شمایلی (iconic sing)، پیرس سه نوع نشانه را طبقه‌بندی می‌کند. یکی از آنها نشانهٔ شمایلی است و به نشانه‌ای گویند که در آن نشانه به مصداق خود شبیه است. برای نمونه تصویر نخل که شبیه خود نخل است.

7- See: Umberto Eco, *l'oeuvre ouverte* Edition du seuil, 1965, P 18, 19, 20

8- See. U. Eco, *a theory of semiotics*, P. 10, 11, 12, 13.

9- Pierre Guiraud. *la semiologie*, Presse Universitaires De France, 1973, P. 122.

10- R. Barthes, la cuisine du sens, Aventure semiologique, seuil, 1985, P. 228.

11- F. De saussure, *cours de linguistique Generale*, P. 99.

12- ibid

۱۳ـ برای یافتن توضیح بیشتر به منابع فارسی زیر نگاه کنید:

* ***ساختار و تأویل متن***، بابک احمدی، جلد اول، نشر مرکز.

* ***راهنمای نظریهٔ ادبی معاصر***، رامان سلدن، ترجمهٔ عباس مخبر، نشر طرح نو، چاپ اول ۱۳۶۸.

* ***نظریهٔ ادبی***، تری ایگلتون، ترجمهٔ عباس مخبر، نشر مرکز، چاپ اول بهار ۷۲.

14- U. Eco. *a theory of semiotics*, P. 15.

15- ibid, p. 16

16- ibid, p. 16

17- R. Barthes, *sémantique de l'objet, aventure semiologique*, p. 249.

18- R. Barthes, *Elements de semiologie, Aventure semiolosique* , p 40.

19- R. Barthes, *semiologie et urbanisme, Aventure semiologique*, p. 265.

20- See: R. Barthes. *la cuisine du sens, Aventure semiologique*, P 227.

21- R. Barthes, *mythologies*, paladin, 1972, London.

۲۲ـ پل ریکور، ***زندگی در دنیای متن***، ترجمهٔ بابک احمدی، نشر مرکز، چاپ اول ۱۳۷۳، صفحهٔ ۱۰۱.

۲۳ـ ارنست کاسیرر، ***افسانهٔ دولت***، ترجمهٔ نجف دریابندری، انتشارات خوارزمی ۱۳۶۲، صفحهٔ ۳۵۷.

۲۴ـ در اصل نام کتاب *the mythe of the state* است اما مترجم فارسی کتاب با دلایلی که در پیشگفتار کتاب آورده است، به جای واژهٔ اسطوره از «افسانه» استفاده کرده است. در این مورد لازم به گوشزد است که در دائرالمعارف‌ها مفهوم افسانه جدا از مفهوم اسطوره است.

روژ باستید در دانش اساطیر به نقل از م. موس تفاوت افسانه و اسطوره را چنین شرح می‌دهد:

«اسطوره به معنای واقعی و دقیق کلمه، داستانی خام و بی‌پرده و رک و راست است که

علی‌الاصول مناسکی به دنبال دارد و می‌آورد. اسطوره جزء نظام اجباری تصویرات و تصورات مذهبی است. مجبوریم که به اسطوره اعتقاد کنیم. اسطوره بر خلاف افسانه در عالم جاویدان و سرمدی تصویر شده است. افسانه، ساگا (sagaآنچه حکایت کنند)، کمتر خام و صریح است، دقیق‌تر بگوییم خام است، بی‌آنکه ضرورتاً اثری داشته باشد و از آن نتیجه‌ای به بار آید. در افسانه، زمان اگر بتوان گفت، بیشتر موضعی شده است؛ مثلاً تاریخ تولد یک قدیس دانسته است.اسطوره حتی وقتیکه حوادث دقیقی را حکایت می‌کند، در دورانی اساطیری می‌گذرد که همیشه دورانی متفاوت با دوران آدمیزادگان است؛ حال آنکه افسانه همواره در دورانی واقع شده که با چند درجه اختلاف، همان عصر و زمانهٔ انسان‌هاست. اسطوره می‌تواند در افسانه رخنه کند، چنانکه خدایان هر لحظه در ***رامایانه*** یا در ***مهابهاراته***، در ***ایلیاد*** یا در ***انئید*** *(Enéide)* دست به کار می‌شوند... افسانه به هیچوجه نمی‌تواند در اسطوره راه یابد. اما مردم آن را راست می‌دانند و قبول می‌کنند و می‌گویند داستانی تاریخی است و هیچکس در این باره به خود تردید راه نمی‌دهد...»

به نقل از روژه باستید، ***دانش اساطیر***، ترجمهٔ جلال ستاری، انتشارات توس، چاپ اول ۱۳۷۰، صفحهٔ ۴۲ و ۴۳.

۲۵ـ ارنست کاسیرر، ***افسانهٔ دولت***، ترجمهٔ نجف دریابندری، صفحهٔ ۳۷۳ و ۳۷۴.

۲۶ـ پس از مرگ کاسیرر، چند سال است که جلد چهارم (شامل قطعه‌ها و یادداشت‌ها) به آلمانی منتشر شده است. م.

27- Ernest Cassirer, *la philosophie Des Formes symboliques*, Volume 2, P. 88.

28- ibid, P. 88, 89, 90.

۲۹ـ بابک احمدی، ***مدرنیته و اندیشهٔ انتقادی***، نشر مرکز، چاپ اول ۱۳۷۳، صفحهٔ ۱۳۶.

۳۰ـ برای این واژه معادل‌های پیشین تیپ و پیش‌نمونه نیز در فارسی وجود دارد.

31- See: Theodor Adorno, Max Horkheimer, *la Dialectique de la Raison*, Gallimard 1974, P. 63.

32- ibid, P. 62.

33- ibid, p. 59.

۳۴ـ کار الیاده بیشتر جنبهٔ مطالعه و بررسی اسطوره‌های اقوام بدوی و اسطوره‌های کهن را دارد و دیدگاه او را اگر یکسر ستایش ندانیم، نقد اسطوره نیز نیست. الیاده در کتاب درک ***سویه‌های اسطوره*** سنتی را *(Aspects du mythe)* ساختار و عملکرد اسطوره‌ها در جوامع افزون بر بررسی مرحله‌ای از اندیشهٔ بشر، راهگشای درک دوران معاصر نیز می‌داند. به نظر الیاده اسطوره‌ها در جوامع سنتی چونان پیکره‌هایی زنده هستند. او در رابطهٔ اسطوره

کتاب دیگر ***اسطوره‌ها رؤیا و رازها*** *(Mythes, Dreams and mysteries)* با رؤیا را و راز بررسی می‌کند.

See: Mircea Eliade. *Aspects du mythe* Gallimard, 1963.

See: Mircea Eliade. *Mythes, Dreams, and Mysteries*, Harper and Row Publishers, New York 1960.

۳۵ـ پل ریکور، ***زندگی در دنیای متن***، ترجمهٔ بابک احمدی، نشر مرکز، صفحهٔ ۱۰۱.

36- Pierre cressant, *levi strauss*, edition universitaires, 1990, P. 114.

37- ibid, 113

۳۸ـ نگاه کنید به: ***لوی استروس***، ادموند لیچ، ترجمهٔ دکتر حمید عنایت، صفحهٔ ۹۹ تا ۱۳۳، (تحلیل ساختاری اسطورهٔ اودیپوس».

متن زبان اصلی:

See: Pierre cressant, *levi strauss*, P. 115 - 121.

۳۹ـ کتابی به نام ***نقد تفسیری*** که برگزیده‌ای است از مقالات چندکتاب از جمله چند مقاله از ***اسطوره‌شناسی‌ها***، به ترجمهٔ دکتر محمد تقی غیاثی برای نخستین بار بارت را به خوانندگان ایران شناساند. (***نقد تفسیری***، انتشارات امیرکبیر، چاپ اول ۱۳۵۲ و چاپ جدید: انتشارات بزرگمهر ۱۳۶۸)

40- Roland Barthes *mythologies*, editions du seuil 1959, P.37.

اسطوره، امروز

امروز یک اسطوره چیست؟ من بی‌درنگ نخستین پاسخ بس ساده‌ای را که کاملاً در راستای تبارشناسی واژگان است، ارائه می‌دهم: اسطوره یک گفتار است.[1]

اسطوره یک گفتار است

طبیعتاً اسطوره هر گونه گفتاری نیست: زبان نیازمند شرایطی ویژه برای تبدیل به اسطوره است و ما اکنون به این شرایط می‌پردازیم. ولی آنچه باید اکیداً از همان ابتدا مطرح کرد این است که اسطوره نظامی ارتباطی است، یک پیام است. از این‌رو درمی‌یابیم که اسطوره نمی‌تواند یک ابژه، یک مفهوم یا یک ایده باشد. اسطوره اسلوبی از دلالت است، یک فرم است. سپس باید به این فرم محدودیت‌های تاریخی و شرایط به کارگیری را افزود و اجتماع را دوباره به آن محاط کرد. ولی با وجود این باید ابتدا آن را به عنوان یک فرم تعریف کنیم.

می‌بینیم که قائل‌شدن تبعیض ذاتی میان موارد اسطوره‌ای پنداری واهی بیش نیست: از آنجا که اسطوره یک گفتار است، هر چه که در سخنی محق باشد می‌تواند اسطوره به شمار رود. اسطوره نه به وسیلهٔ موضوع پیام خود، بلکه به کمک شیوهٔ بیان آن پیام مشخص می‌شود. برای اسطوره حدود صوری وجود دارد ولی در مورد آن عناصر ذاتی مطرح نیست. پس آیا هر چیزی می‌تواند اسطوره باشد؟ به گمان من بله زیرا جهان بی‌اندازه الهام‌بخش است. هر موضوعی در دنیا می‌تواند از

۱ـ هزار مفهوم دیگرِ واژهٔ اسطوره را به من گوشزد خواهند کرد. ولی من در پی تعریف کردن چیزها بوده‌ام نه واژه‌ها.

موجودیتی بسته و خاموش به وضعیتی گویا و گشوده به تعلق اجتماعی گذار کند. زیرا هیچ قانونی خواه طبیعی و یا غیر آن، سخن گفتن دربارهٔ چیزها را ممنوع نمی‌کند. یک درخت، یک درخت است. بله، بی‌شک. ولی یک درخت از زبان مینو دروئه[1] دیگر منحصراً یک درخت نیست، بلکه درختی است آذین شده و سازگاری یافته با گونه‌ای خاص از مصرف و جای گرفته در پیرایه‌های ادبی، بیان ناشیانه و تصاویر و چکیده‌ای از کاربرد اجتماعی که به حضور مادی محض آن افزوده می‌شود.

مسلماً همه چیز همزمان گفته نشده است. برخی از موارد، چندی در دام گفتار اسطوره‌ای می‌افتند، سپس از میان می‌روند و موارد دیگر جای آنها را می‌گیرند و تبدیل به اسطوره می‌شوند. آیا ابژه‌های دیگری وجود دارند که همان گونه که بودلر در مورد زن می‌گوید، بنا به تقدیر الهام‌بخش باشند؟ مطمئناً نه: می‌توان اسطوره‌های بسیار باستانی را به یاد آورد، اما اسطوره‌های جاوید وجود ندارند. زیرا این تاریخ انسانی است که واقعیت را به صورت گفتار درمی‌آورد. تاریخ انسانی و فقط تاریخ انسانی است که قانونمندی زندگی و مرگ زبان اسطوره‌ای را تعیین می‌کند. اسطوره‌شناسی چه در مورد زمان‌های دور و چه امروز، نمی‌تواند بنیاد دیگری جز تاریخ داشته باشد؛ زیرا اسطوره گفتاری است برگزیدهٔ تاریخ. اسطوره نمی‌تواند برخاسته از «طبیعت» چیزها باشد.

چنین گفتاری یک پیام است و بنابراین می‌تواند غیر از گفتار باشد؛ می‌تواند از نوشتارها یا اشکال بیانگری تشکیل شود. نه تنها سخن نوشتاری، بلکه همچنین عکاسی، سینما، گزارش‌نویسی، ورزش، نمایش و تبلیغات، همگی می‌توانند در خدمت گفتار اسطوره‌ای قرار بگیرند. اسطوره نه می‌تواند به وسیلهٔ موضوع خود و نه به کمک مادّهٔ خود تعریف

۱ـ Minou Drouet . دختر بچه‌ای که روزنامه‌ها ناگهان او را چون «شاعر نابغه» معرفی کردند. شعرهای او سنتی و بد بود. ژان کوکتو گفته بود: «همهٔ بچه‌ها شاعرند به جز مینو دروئه» بارت در اسطوره‌شناسی‌ها مقاله‌ای دربارهٔ برخورد محافل ادبی با مینو دروئه دارد. بارت او را قربانی بزرگسالان در راه شعر تجملی می‌نامد ــ م.

شود زیرا هر مادهٔ سازنده‌ای می‌تواند به گونه‌ای قراردادی از دلالت بهره‌ای ببرد: پیکانی که به نشانهٔ دعوت به جنگ آورده می‌شود نیز گونه‌ای گفتار است. بی‌تردید تصویر و نوشتار، در ترتیب ادراک حسی نوع یکسانی از آگاهی برنمی‌انگیزند، و در خود تصویر دقیقاً اسلوب‌های خواندن وجود دارد: یک طرح بسی بیش از یک نقاشی توانایی دلالت دارد، یک نسخهٔ بدل بیشتر از نسخهٔ اصل و یک کاریکاتور بیشتر از یک تک چهره. ولی دقیقاً در اینجا دیگر موضوع بر سر اسلوب نظری بیانگری نیست: بحث دربارهٔ این تصویر بخصوص است که برای این دلالت بخصوص ارائه شده است: گفتار اسطوره‌ای از مادهٔ بیان تشکیل شده است که دیگر به عنوان یک ارتباط اختصاصی به کار می‌رود: به این دلیل که همهٔ مواد تشکیل‌دهندهٔ اسطوره، چه بیانی و چه گرافیک، شعوری دلالت‌گر را پیش فرض خود قرار داده‌اند که می‌توان مستقل از ماده‌شان به آنها اندیشید. این مادّه بی‌اهمیت نیست. تصویر بدون شک پرخاشگرتر از نوشتار است. تصویر، دلالت را با یک ضربه، بدون تجزیه و تحلیل و یا رقیق کردن تحمیل می‌کند. ولی این تفاوت فقط یک تفاوت شکیل نیست. تصویر از لحظه‌ای که دلالت‌گر به چیزی می‌شود، به یک نوشتار بدل می‌شود: این نیز چون نوشتار، واحد خواندنی نام می‌گیرد.

بنابراین در اینجا، از این پس، زبان، سخن، گفتار و غیره به هر واحد یا هر همنهاد دلالت‌گر، چه کلامی و چه دیداری گفته می‌شود: یک عکس برای ما درست به اندازهٔ یک مقالهٔ روزنامه گفتار به شمار خواهد رفت؛ اشیاء در صورت دلالت بر چیزی قابلیت تبدیل به گفتار را خواهند داشت. این شیوهٔ نوعی درک زبان، از سوی دیگر توسط تاریخ خود نوشتار تأیید شده است: خیلی پیش از اختراع الفبای ما، مواردی چون «کیپواینکا»[1] یا نقش‌هایی چون خط تصویری، گفتارهای قانونمندی

۱ـ Kipou inka . نوعی وسیلهٔ ذخیره کردن اطلاعات که کار چرتکه را انجام می‌داده است ـ م.

بوده‌اند. نه به این معنا که باید گفتار اسطوره‌ای را همچون لانگ[۱] تلقی کرد: به بیان درست، اسطوره در قلمرو دانشی کلی قرار دارد که همپای زبان‌شناسی است و نشانه‌شناسی نامیده می‌شود.

اسطوره چونان نظامی نشانه‌شناسیک

اسطوره‌شناسی، به عنوان بررسی یک گفتار، در حقیقت چیزی نیست جز بخشی از آن دانش گستردهٔ نشانه‌ها که سوسور چهل سال پیش با نام نشانه‌شناسی مسلم انگاشته است. نشانه‌شناسی هنوز در ابتدای راه خود است، اما از خود سوسور به بعد و گاه مستقل از او، بخش عظیمی از پژوهش معاصر بی‌وقفه به مسئلهٔ دلالت باز می‌گردد: روانکاوی، ساختارگرایی، روانشناسی آیدتیک و برخی گرایش‌های نوین نقد ادبی که باشلار نخستین نمونه‌های آن را ارائه داده است، دیگر نمی‌خواهند امر واقع را جز از طریق آنچه دلالت می‌کند، بررسی کنند. بنابراین مسلم انگاشتن یک دلالت، یعنی یاری جستن از نشانه‌شناسی. نمی‌خواهم بگویم که نشانه‌شناسی در عین حال همهٔ این پژوهش‌ها را یکسان در برمی‌گیرد. این پژوهش‌ها محتواهای متفاوتی دارند. ولی دارای یک اساس مشترک هستند: آنها همگی دانش‌های ارزشی هستند؛ آنها به برخورد با امور واقع اکتفا نمی‌کنند بلکه امور واقع را تشریح می‌کنند و آنها را مانند نشان‌های ارزشمندی امور واقع دیگر مورد کاوش قرار می‌دهند.

نشانه‌شناسی دانش فرم‌ها است، زیرا دلالت‌ها را مستقل‌از محتوایشان بررسی می‌کند. باید کلامی دربارهٔ ضرورت و حدود چنین دانش

۱ـ langue مطلق زبان یا نظام زبان. سوسور درس‌های زبان‌شناسی خود را با شرح دو مفهوم لانگ و پارول آغاز می‌کند. «بررسی زبان شامل دو بخش است: بخش اساسی به لانگ مربوط می‌شود که در جوهر خود اجتماعی و مستقل از فرد است؛ این مطالعه منحصراً فیزیکی است. مطالعهٔ دومین بخش به بخش فردی زبان یعنی پارول (گفتار) مربوط می‌شود که آواپردازی را به عنوان مطالعه‌ای روانی ـ فیزیکی در بر دارد. م ـ به نقل از: F. De saussure, *cours de linguistique Generale,* Payot, Paris 1985

صوری‌ای بگویم. مقصودم از ضرورت، همان ضرورت هر زبان به معنای دقیق کلمه است. ژدانف[۱]، الکساندروف فیلسوف را که از «ساختار کروی سیارهٔ ما» سخن می‌گفت، به باد تمسخر می‌گرفت. ژدانف می‌گفت: «تا کنون به نظر می‌رسید که تنها فرم می‌تواند کروی باشد.» ژدانف حق داشت: نمی‌توان از ساختارها در همان قالبی سخن گفت که از فرم‌ها و بالعکس. می‌توان گفت که در پهنهٔ «زندگی» فقط یک کلیّت تمیزناپذیر از ساختارها و فرم‌ها وجود دارد. ولی دانش با آنچه بیان ناشدنی است، کاری ندارد: اگر دانش بخواهد زندگی را دگرگون کند، باید آن را وادار به سخن گفتن بکند. بر خلاف برخی دُن‌کیشوت بازی‌ها دربارهٔ همنهاده که متأسفانه بسیار افلاطونی نیز است، هر نقدی باید با قناعت به ظواهر تحلیل اکتفا کند و در تحلیل باید اسلوب‌ها و زبان‌های خاصی را به کار گیرد. نقد تاریخی که کمتر از لولوی «فرمالیسم» هراسان است، شاید کمتر سترون بوده باشد؛ نقد تاریخی باید دریافته باشد که بررسی نوعی فرم‌ها به هیچ وجه تناقضی با اصول ضروری جامعیت و تاریخ ندارد. حتی بالعکس: هر چه یک نظام در فرم‌های خود نوعاً مشخص شده باشد، با نقد تاریخی سازگاری بیشتری دارد. من به پیروی از ضرب‌المثل مشهوری می‌گویم ممکن است ذره‌ای از فرمالیسم از تاریخ دور شود ولی بسیاری از آن دوباره به تاریخ باز می‌گردد. آیا برای نقد جامع نمونه‌ای بهتر از توصیف صوری و در عین حال تاریخی، نشانه‌شناسیک و ایدئولوژیک از تقدس «ژنهٔ قدیس» در اثر سارتر وجود دارد؟ خطر برعکس در بررسی فرم‌ها به عنوان ابژه‌های مبهم، نیمه فرم و نیمه ذات و همان‌گونه که رئالیسم ژدانف انجام داده است، به دست آوردن فرم از راه یک عنصر فرم است. نشانه‌شناسی که یک بار برای همیشه مرزهایش مشخص شده است، دامی متافیزیکی نیست: نشانه‌شناسی دانشی است در میان دانش‌های دیگر که لازم هست ولی کافی نیست. مهّم، توجه به این نکته

۱ـ Jdanov مسئول امور فرهنگ در رژیم استالین مشهور به تعصب و تفسیرهای مکانیکی از اندیشه‌ی مارکس و خشک ـ م.

است که یکپارچگی یک تفسیرنمی‌تواند بر اساس بریدن پیوند یکی از سویه‌ها با دیگر سویه‌هایش به دست آید؛ بلکه دقیقاً به گفتهٔ انگلس، این یکپارچگی در رابطهٔ متقابل دیالک‌تیکی با علوم خاصی است که در آن به کار رفته‌اند.

در مورد اسطوره‌شناسی نیز همین‌گونه است. اسطوره‌شناسی هم زیرمجموعه‌ای از نشانه‌شناسی است زیرا دانشی صوری به شمار می‌رود، و هم زیر مجموعه‌ای از ایدئولوژی است، چراکه دانشی تاریخی است. اسطوره‌شناسی «ایده در فرم»ها را بررسی می‌کند.[۱]

بنابراین یادآوری می‌کنم که نشانه‌شناسی قائل به رابطه میان دو مؤلفه است. یک دال و یک مدلول. این رابطه در موارد مختلف صدق می‌کند و به این دلیل نه یک تساوی، بلکه یک هم‌ارزی است. در اینجا باید مراقب بود که برخلاف شیوهٔ مرسوم که سهل‌انگارانه به ما می‌گوید دال، مدلول را *شرح می‌دهد*، من در سراسر نظام نشانه‌شناسیک، نه با دو، بلکه با سه مؤلفهٔ متفاوت سر و کار دارم؛ زیرا آنچه من درمی‌یابم، اصلاً توالی یک مؤلفه پس از دیگری نیست، بلکه همبستگی‌ای است که به آنها وحدت می‌دهد. بنابراین دالی هست، مدلولی و نشانه‌ای که جمع همبستهٔ دو مؤلفهٔ نخست است. برای مثال یک دسته گل سرخ: من به کمک آن عشق خود را نشان می‌دهم. آیا در اینجا چیزی به جز یک دال و یک مدلول، یعنی گل‌های سرخ و عشق من وجود ندارد؟ بی‌شک چنین نیست. در واقع در اینجا چیزی جز گل‌های سرخِ «رنگ و بوی عشق گرفته» وجود ندارد. ولی در مقام تحلیل، سه مؤلفه وجود دارد، زیرا این گل‌های سرخِ

۱ـ گسترش انتشارات، مطبوعات عظیم، رادیو و تابلوهای تبلیغاتی بدون سخن گفتن از گسترهٔ بی‌پایانی از آداب ارتباطی (آداب ظاهر شدن در اجتماع) بیش از هر زمان دیگری ضرورت بنیانگذاری یک دانش نشانه‌شناسیک را فوریت می‌بخشند. ما در روز چقدر عرصه‌های واقعاً *بی‌معنا* را درمی‌نوردیم. گهگاه که به ندرت جلو دریا می‌ایستیم: بدون شک دریا هیچ پیامی با خود ندارد. ولی روی ساحل چه وفوری از مواد اولیهٔ نشانه‌شناسی! پرچم‌ها، آگهی‌ها، لباس‌های مارک‌دار وحتی بُرنزه شدن بدن زیر آفتاب که برای من پیام‌های بسیاری دارند.

رنگ و بوی عشق گرفته، می‌توانند کاملاً و به درستی به گل‌های سرخ و عشق تجزیه شوند: هم گل‌های سرخ و هم عشق، پیش از پیوستن به یکدیگر و شکل بخشیدن به این ابژهٔ سوم که نشانه است، وجود داشته‌اند. در واقع می‌توان گفت همان‌گونه که در قلمرو تجربه نمی‌توانم گل‌های سرخ را از پیامی که با خود دارند جدا کنم، در مقام تحلیل نیز نمی‌توانم گل‌های سرخ را با دال و یا نشانه اشتباه بگیرم: دال تهی است، نشانه پر است، نشانه یک معنا است. برای نمونه یک سنگریزهٔ سیاه: من می‌توانم از آن معناهای گوناگون برداشت کنم. این یک دال ساده است: ولی اگر آن را مجهز به یک مدلول مشخص بکنم (مثلاً محکومیت مرگ در یک قرعه‌کشی بدون نام) سنگریزه به یک نشانه تبدیل می‌شود. طبیعتاً میان دال، مدلول و نشانه دربرگیری‌های کارکردی چنان گسترده‌ای (مانند مشابه آن میان جزء و کل) وجود دارد که تحلیل ممکن است بیهوده به نظر برسد؛ ولی در دم می‌بینیم که این تمایز اهمیتی اساسی در بررسی اسطوره چونان طرحی نشانه‌شناسیک دارد.

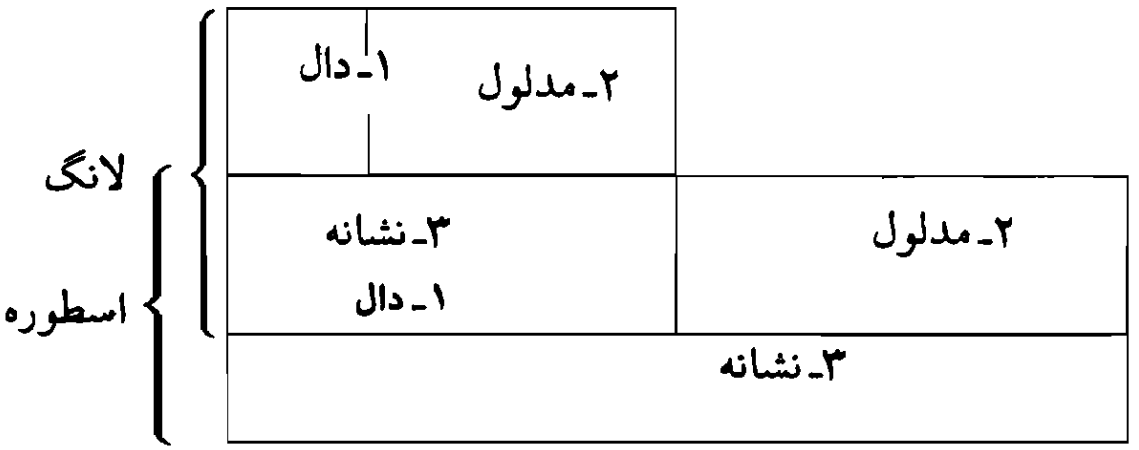
طبیعتاً این سه مؤلفه به گونهٔ نابی از جنس فرم هستند و می‌توان به آن‌ها محتواهای گوناگون داد. چند نمونه: از نظر سوسور که بر روی یک نظام نشانه‌شناسیک ویژه ولی از نظر اسلوب نمونه به نام لانگ (مطلق زبان) کار کرده بود، مدلول مفهوم است، دال: تصور آوایی (از دیدگاه روانی) و رابطهٔ مفهوم و تصوّر همان نشانه (برای مثال واژه) یا هستی انضمامی است. می‌دانیم که از نظر فروید، روان آدمی، گونه‌ای لایه‌بندی از همبستگی‌ها و تعین‌های ارزشی[1] است. مؤلفهٔ نخست (از دادن هر گونه اولویت به آن خودداری می‌کنم) بر معنای آشکار رفتار استوار است، دیگری بر اساس مفهوم نهانی یا مفهوم واقعی (مثلاً زیر لایهٔ رؤیا)، در حالی که سومین مؤلفه که در اینجا نیز همبستگی‌ای از دو مؤلفهٔ نخست است، خودِ رؤیا در کلیت آن است. کنش ناکام یا روان‌پریشی (مانند

۱ـ این واژه را آقای بابک احمدی در *ساختار و تأویل متن* معادل valant-pour گذاشته‌اند. در این متن این معنا هم با تعیین ارزشی و هم نشان ارزشمندی آمده است. م

لغزشی در گفتار یا رفتار) به عنوان سازش یا محصول صرفه‌جویانهٔ پیوند یک فرم (مؤلفهٔ نخست) و یک کارکرد قصدمند (مؤلفهٔ دوم) درک می‌شود. در اینجا می‌بینیم که تمیز دادن نشانه از دال چقدر ضروری است: از نظر فروید، رؤیا همان اندازه که دادهٔ آشکار است، محتوای نهفته نیز هست. رؤیا وحدت کارکردی دو مؤلفه است. سرانجام در نقد ویژهٔ سارتر (من به این سه نمونهٔ شناخته شده بسنده می‌کنم) مدلول، محصول بحران آغازین ابژه است. (جدا شدن از مادر نزد بودلر و نامگذاری دزدی از دیدگاه ژنه)؛ ادبیات به مثابهٔ سخن دال را شکل می‌بخشد؛ و رابطهٔ بحران وسخن اثر را که یک دلالت است، تعیّن می‌بخشد. البته این سِمای سه بعدی، هر چند که فرم خود را نگه می‌دارد، اما به روش‌های گوناگونی تحقق می‌یابد. پس نمی‌توان بر این دیدگاه پافشاری کرد که نشانه‌شناسی فقط می‌تواند در سطح فرم‌ها وحدت داشته باشد و نه در سطح محتواها. قلمرو آن کرانمند است. نشانه‌شناسی فقط در مورد یک زبان صدق می‌کند. فقط یک عملیات را می‌شناسد: خواندن یا رمزگشایی.

در اسطوره نیز با همین سِمای سه بعدی رو به رو هستیم که هم اکنون شرحش دادم: دال، مدلول و نشانه؛ ولی اسطوره نظامی خاص است. به این معنی که از زنجیرهٔ نشانه‌شناسیکی ساخته شده که پیش از خود آن وجود داشته است: **این یک نظام نشانه‌شناسیک ثانویه است.** آن چه در نظام نخست نشانه است، (یعنی همبستگی تام یک مفهوم و یک تصور) در نظام دوم به دالی ساده تبدیل می‌شود. در اینجا باید یادآوری کرد که مواد گفتار اسطوره‌ای (لانگ به معنی دقیق آن، عکس، نقاشی، پوسترها، مراسم آیینی، اشیاء و غیره) هر قدر هم که در آغاز گاه متفاوت بوده باشند، به محض آنکه به چنگ اسطوره بیفتند به کارکردی صرفاً دلالتی فروکاسته می‌شوند. اسطوره به این مواد فقط به عنوان یک مادهٔ خام یکسان نگاه می‌کند؛ وحدت آنها از این رو است که همگی به پایهٔ صرف زبان تنزل یافته‌اند. اسطوره در برخورد با نوشتار الفبایی و یا نوشتار تصویری، فقط مایل است که کلیتی از نشانه‌ها و یک نشانهٔ یکسره را

ببیند، یعنی مؤلفهٔ نهایی زنجیرهٔ نشانه‌شناسیک نخست را. و این دقیقاً همان مؤلفهٔ نهایی‌ای است که تبدیل به مؤلفهٔ اول یا مؤلفهٔ جزئی نظام بزرگ‌ترِ ساخته و پرداختهٔ اسطوره می‌شود. همه چیز چنان رخ می‌دهد که گویی اسطوره، نظام صوری دلالت‌های نخست را به کناری می‌راند. از آنجا که این انتقال جانبی در تحلیل اسطوره نقش اساسی دارد، آن را به شیوهٔ زیر ارائه می‌دهم و البته با در نظر گرفتن این که فضایی کردن این شِما چیزی جز یک استعارهٔ ساده نیست:



می‌بینیم که در اسطوره دو نظام نشانه‌شناسیک وجود دارد که یکی در قیاس با دیگری دچار تزلزل است: یک نظام زبان‌شناسیک (یا اسلوب‌های بیانگری که با آن آمیخته شده‌اند) که آن را **زبان ـ موضوع** می‌نامم زیرا زبانی است که اسطوره از آن یاری می‌گیرد تا نظام خاص خودش را بنا کند؛ و خود اسطوره، که آن را **فرازبان** می‌نامم زیرا زبان دومی است که در آن دربارهٔ زبان اولی سخن گفته می‌شود. نشانه‌شناسی هنگام رسیدن به یک فرازبان، اصلاً نیازی ندارد که در بند ترکیب زبان ـ موضع باشد و به کلی بی‌نیاز از اهمیت دادن به جزئیات طرح زبان‌شناسیک است، بلکه فقط باید مؤلفهٔ جامع یا نشانهٔ یکسره را بشناسد و آن هم فقط تا جایی که این مؤلفه خود را در اختیار اسطوره می‌گذارد. از این رو است که نشانه‌شناس بر اساس برخورد یکسان با نوشتار و تصویر کار می‌کند: برداشت نشانه‌شناس از نوشتار و تصویر این است که هر دو نشانه‌اند. آنها، برخوردار از کارکرد دلالتی همسانی به

آستانهٔ اسطوره می‌رسند، هر دو با هم یک زبان ـ موضوع را تشکیل می‌دهند.

زمان آن است که یک یا دو نمونه از گفتار اسطوره‌ای ارائه کنیم. من نمونهٔ نخست را از یادداشتی از والری وام می‌گیرم: من شاگرد کلاس پنجم در یک دبیرستان فرانسوی هستم: کتاب دستور زبان لاتینم را باز می‌کنم و در آن جمله‌ای می‌خوانم که از ازوپ[۱] یا فدر[۲] نقل شده است: quio ego nominorleo[۳]. بازمی‌ایستم و می‌اندیشم: در این بیان تناقضی وجود دارد. از سویی، واژه‌ها در آن مفهومی ساده دارند: چرا که من شیر نام دارم. و از سوی دیگر جمله آشکارا آنجاست تا چیزی را به من بفهماند: تا آنجا که جمله رو به من، شاگرد کلاس پنجم است، به روشنی می‌گوید: من یک نمونهٔ دستور زبانی هستم که کارم شرح و بسط قاعدهٔ تطابق مسند است. من حتی ناچارم تشخیص بدهم که جمله به هیچ وجه برای من مفهوم خود را دلالت نمی‌کند، خیلی کم در پی سخن گفتن از شیر و ویژگی نامگذاری‌اش است؛ دلالت حقیقی و نهایی آن است که خود را به عنوان حضور نوعی تطابق مسند به من می‌قبولاند. نتیجه می‌گیرم که من در برابر نظام نشانه‌شناسیک خاص و بزرگ شده‌ای هستم که به لانگ بسط یافته است: درست است که یک دال وجود دارد ولی این دال خود از مجموعه نشانه‌هایی تشکیل شده است و خود به تنهایی یک نظام نشانه‌شناسیک درجهٔ اول است (من شیر نام دارم) و پس از آن، طرح صوری به درستی بسط می‌یابد: مدلولی وجود دارد (من یک مثال دستور زبان هستم) و دلالتی یکسره وجود دارد که چیزی نیست جز همبستگی دال و مدلول؛ زیرا نه نامگذاری شیر و نه مثال دستوری جدا جدا به من داده نشده‌اند.

۱ـ Esope افسانه‌پرداز یونان باستان‌که برده‌ای‌آزاد شده بودوشخصیت‌های‌افسانه‌هایش حیوانات بودند ـ م.

۲ـ Phedre هزل‌نویس و افسانه‌پرداز یونان باستان ـ م.

۳ـ در متن به زبان لاتین. (چرا که من شیر نام دارم) ـ م.

و اینک مثالی دیگر: من در آرایشگاه هستم، یک شماره از روزنامهٔ پَری مَچ را به من می‌دهند. روی جلد آن، سیاهپوست جوانی با اونیفورم فرانسوی سلام نظامی داده است؛ با چشمانی بالاگرفته و بی‌شک خیره به چین پرچم سه رنگ. این تمامی معنای تصویر است. ولی چه ساده‌لوحانه باشد وچه نباشد، به خوبی دلالتی را که به من ارائه می‌دهد می‌بینم: این که فرانسه امپراطوری بزرگی‌است که همهٔ فرزندانش گذشته از رنگ پوست، وفادارانه زیر پرچم آن خدمت می‌کنند و برای پاسخگویی به بدگویان استعمار ادّعایی، هیچ جوابی بهتر از غیرت این سیاه در خدمت به ستمکاران ادّعایی وجود ندارد. پس در اینجا نیز، من در برابر یک نظام نشانه‌شناسیک بزرگ‌تر قرار می‌گیرم. دالی وجود دارد که دیگر خودش از یک نظام پیشین تشکیل شده است (سرباز سیاهی سلام نظامی فرانسوی می‌دهد)، مدلولی وجود دارد (در اینجا آمیزه‌ای قصدمند از فرانسه‌گرایی و نظامی‌گری است)؛ سرانجام از طریق دال با حضور یک مدلول روبه‌رو هستیم.

پیش از پرداختن به تحلیل تک تک مؤلفه‌های نظام اسطوره‌ای، لازم است که در مورد واژگان به توافق برسیم. اینک می‌دانیم که دال در اسطوره می‌تواند از دو زاویهٔ دید مورد بررسی قرار گیرد: به عنوان مؤلفهٔ نهایی نظام زبان‌شناسیک یا چونان مؤلفهٔ اولیهٔ نظام اسطوره‌ای: پس در اینجا دو نام لازم است. دال را در مقیاس لانگ، یعنی به عنوان مؤلفهٔ نهایی نظام اول، معنا (من شیر نام دارم، یک سیاهپوست سلام نظامی فرانسوی می‌دهد)؛ و در مقیاس اسطوره، فرم می‌نامم. در مورد مدلول امکان تناقض وجود ندارد: ما نام مفهوم را برای آن حفظ می‌کنیم. سومین مؤلفه، حاصل همبستگی دو مؤلفهٔ نخست است که در نظام لانگ نشانه نام دارد؛ ولی به کارگیری این واژه بدون ایجاد تناقض ممکن نیست، در حالی که در اسطوره (و ویژگی اصلی آن در همین جاست) دال دیگر از نشانه‌های لانگ تشکیل شده است. من سومین مؤلفهٔ اسطوره را دلالت می‌نامم: واژه در اینجا بیش از پیش گواه آن است که اسطوره در حقیقت کارکردی دوگانه دارد: اسطوره نشان می‌دهد

و آگاهی می‌دهد، می‌قبولاند و تحمیل می‌کند.

فرم و مفهوم

دال اسطوره به گونه‌ای دو پهلو نمایان می‌شود: دال اسطوره در عین حال هم معنا است هم فرم، از سویی پر است و از سویی دیگر تهی. دال به مثابهٔ معنا خواندن را مسلم می‌انگارد؛ من آن را با چشم درمی‌یابم؛ واقعیتی حسی دارد (برخلاف دال در زبان‌شناسی که به گونه‌ای ناب جنبهٔ روانی دارد) و در آن غنایی نهفته است: نامگذاری شیر، سلام سیاهپوست، مجموعه‌هایی معتبر هستند. آنها از خردباوری کافی‌ای برخوردارند؛ معنای اسطوره، مانند همهٔ نشانه‌های زبان‌شناسیک ارزشی ویژه دارد؛ برخاسته از یک تاریخ است، تاریخ شیر یا تاریخ سیاهپوست: در معنا، اینک دلالتی شکل گرفته است که اگر اسطوره در آن چنگ نمی‌زد و در دم از آن فرمی خالی و انگل‌وار نمی‌ساخت، به خوبی می‌توانست قائم به خود باشد. معنا دیگر کامل است. معنا شناخت، پیشینه، حافظه و نظم قیاس‌گری از کنش‌ها، اندیشه‌ها و تصمیم‌ها را مسلم می‌انگارد.

معنی با تبدیل به فرم از امکان بودن خود دور می‌شود: معنی تهی و تهیدست می‌شود، تاریخ بخار می‌شود، چیزی جز لفظ باقی نمی‌ماند. در اینجا مبادله‌ای ناسازه‌وار میان عملیات خواندن و یک پس‌رفت غیر عادی معنا به فرم و نشانهٔ زبان‌شناسیک به دال اسطوره‌ای وجود دارد. اگر ego nominorleo quio را در چارچوب نظام ناب زبان‌شناسیک قرار بدهیم، جمله در آن سرشاری، غنا و تاریخ را باز می‌یابد: من یک جانورم، یک شیر، در فلان کشور زندگی می‌کنم، هم اینک شکاری کرده‌ام، می‌خواهند که من قربانیم را با گوسالهٔ ماده‌ای، ماده گاوی یا بزی تقسیم کنم، ولی من که از همه نیرومندترم، همهٔ تکه‌ها را به دلایل گوناگون برای خودم برمی‌دارم؛ دلایلی که واپسینشان به سادگی این است که من شیر نام دارم.

ولی جمله در مقام فرم اسطوره، تقریباً چیزی از این تاریخ طولانی را در بر ندارد. معنا در بردارندهٔ تمامی یک نظام ارزشی بود: یک تاریخ، یک جغرافیا، یک آیین اخلاقی، یک جانورشناسی، یک ادبیات. فرم از تمامی این غنا دور شده است. باید داستان شیر را بسیار به عقب بازگرداند تا جایی برای مثال دستوری باز کرد. اگر می‌خواهیم تصویر را آزاد کنیم و آن را آمادهٔ پذیرش مدلول خود سازیم، باید زندگینامهٔ سیاهپوست را داخل پرانتز بگذاریم.

ولی نقطه اساسی در این میان، آن است که فرم معنا را نمی‌زداید، فقط آن را فقیر و دور می‌سازد؛ فرم معنا را سامان می‌بخشد. ما گمان می‌کنیم که معنا رو به مرگ است، ولی این مرگی مهلت‌دار است: معنا ارزش خود را از دست می‌دهد، ولی زندگی‌ای را که فرم اسطوره از آن تغذیه می‌کند، نگه می‌دارد. معنی برای فرم مانند ذخیره‌ای بس کم دوام از تاریخ و غنایی فرمانبردار است که می‌توان با گونه‌ای تناوب سریع آن را فرا خواند و دور کرد: فرم باید بی‌وقفه بتواند در مفهوم ریشه بدواند و مواد طبیعی مورد نیاز خوراکش را از آن بگیرد؛ به ویژه، باید بتواند خود را در آن پنهان کند. همین بازی جالب قایم موشک میان معنا و فرم ویژگی اسطوره را می‌سازد. فرم اسطوره یک نماد نیست: سیاهپوستی که سلام می‌دهد نماد امپراطوری فرانسه نیست، بیش از آن از حضور بهره دارد که بتواند چنین چیزی باشد؛ بلکه به صورت تصویری غنی، زنده، خود به خودی، معصومانه، و بی چون و چرا جلوه می‌کند. با این وجود این حضور فرمانبردار، دور شده و همچنان شفاف، کمی به عقب باز می‌گردد و همدست مفهومی می‌شود که کاملاً مجهز به سراغش می‌آید: استیلاگری فرانسه که ساختگی جلوه می‌کند.

اینک به مدلول نظری بیندازیم: این تاریخ که خارج از فرم جریان دارد، همان مفهوم است که می‌رود همه چیز را جذب کند. مفهوم خود مشخص است: مفهوم در عین حال تاریخی و قصدمند است؛ مفهوم متغیری است که زبان اسطوره را می‌گشاید. مثال دستوری و استیلاگری فرانسوی نبض خود اسطوره هستند. مفهوم زنجیره‌ای از علت‌ها و معلول‌ها، متغیرها و

قصدها می‌سازد. مفهوم بر خلاف فرم به هیچ‌رو انتزاعی نیست: مفهوم پر است از یک وضعیت. مفهوم تاریخ نوینی است که درون اسطوره جای گرفته است: مثال دستوری در نامگذاری شیر که پیشاپیش شاید بودن خود را از دست داده است، می‌خواهد تمامی وجود مرا فرا بخواند: زمان که مرا ناگزیر در دورانی به دنیا آورده که دستور زبان لاتین آموخته می‌شود؛ تاریخ که مرا در چهارچوب ساز و کار تفکیک اجتماعی، از کودکانی که لاتین نمی‌آموزند متمایز می‌کند؛ سنت آموزشی که این مثال را از آثار ازوپ یا فدر برمی‌گزیند؛ عادت‌های زبان‌شناسیک خودم که در تطابق مسند یک امر مهم و شایان شرح و تفسیر می‌بینم. همین‌گونه در مورد سیاهپوستی که سلام نظامی می‌دهد: در مقام فرم، معنا در آن کوتاه، منزوی و فقیر شده است؛ در مقام مفهومِ استیلاگری فرانسوی، بار دیگر به تمامیت جهان گره خورده است: به تاریخ عمومی فرانسه، به رویدادهای استعماری‌اش، به دشواری‌های کنونی‌اش. در واقع آن‌چه در مفهوم جای می‌گیرد بیشتر نوعی شناخت واقعیت است تا واقعیت؛ تصویر هنگام گذر از معنا به فرم، شناخت را گم می‌کند تا آن را بهتر در مفهوم بیابد. در واقع دانسته‌های نهفته در مفهوم اسطوره‌ای، دانسته‌هایی درهم و برهم و تشکیل شده از پیوندهای سست و نامحدود است. باید روی این ویژگی گشودهٔ مفهوم تأکید بسیار کرد؛ مفهوم به هیچ‌رو گوهری انتزاعی و پالایش یافته نیست؛ بلکه یک چگالش بی‌شکل، ناپایدار و مبهم است که اتحاد و انسجامش به ویژه مدیون کارکردش است.

به این معنا، می‌توان گفت که خصلت بنیادی مفهوم اسطوره‌ای، اختصاصی بودن است. نمونهٔ دستوری دقیقاً با کلاس مشخصی از شاگردان سروکار دارد، استیلاگری فرانسوی باید فلان گروه از خوانندگان و نه گروه دیگری را تحت تأثیر قرار دهد: مفهوم به گونه‌ای تنگاتنگ به یک کارکرد پاسخ می‌دهد؛ مفهوم به صورت یک گرایش مشخص می‌شود. این امر یادآور مدلول نظام نشانه‌شناسیک دیگری چون فرویدیسم است: نزد فروید، معنای پنهان (درونمایهٔ) رؤیا، کنش ناکام و روان نژندی، مؤلفهٔ دوم نظام است. پس فروید خاطرنشان می‌کند که

معنای دوم رفتار معنای خاص است. یعنی مختص به یک وضعیت کامل و ژرف؛ معنای دوم رفتار عیناً مانند مفهوم اسطوره‌ای است و همان قصد رفتار را دارد.

یک مدلول می‌تواند دال‌های متعددی داشته باشد: این مخصوصاً در مورد مدلول زبان‌شناسیک و مدلول روانکاویک صادق است. همچنین در مورد مفهوم اسطوره‌ای: مفهوم اسطوره‌ای در ترتیب خود توده‌ای نامحدود از دال‌ها را در بر دارد: می‌توانم هزار جملهٔ لاتین پیدا کنم که تطابق مسند را به من نشان بدهند، من می‌توانم هزار تصویر بیابم که استیلاگری فرانسه را به من ارائه کنند. این بدان معنی است که مفهوم، از نظر کمّی بسیار فقیرتر از دال است و اغلب کاری جز باز نمودن خود نمی‌کند. عکس قضیهٔ فقر و غنا در مورد فرم و مفهوم صادق است. غنای مفهومی و گشوده به کل تاریخ در ارتباط است با فقر کمّی فرم که تابوت یک معنای رقیق شده است. شمار اندکی از مفاهیم در ارتباط با وفور کمّی فرم‌ها هستند. این تکرار مفهوم در قالب فرم‌های گوناگون برای اسطوره‌شناس اهمیت بسیار دارد و رمزگشایی اسطوره را ممکن می‌کند؛ مانند اصرار در رفتاری خاص است که هدف آن را فاش می‌کند، تأییدی است بر این که رابطهٔ منظمی میان گنجایش مدلول و گنجایش دال وجود ندارد: در لانگ، این رابطه دارای تناسب است و هرگز از واژه و یا لااقل واحد انضمامی فراتر نمی‌رود. برعکس در اسطوره، مفهوم می‌تواند از میان گسترهٔ بسیار پهناوری از دال‌ها گسترش یابد: برای نمونه هنگامی که سراسر یک کتاب دالی برای یک تک مفهوم می‌شود؛ و برعکس، یک فرم ریز (یک واژه، یک حرکت، حتی در لحظه‌ای و به گونه‌ای که به چشم نیاید) می‌تواند به عنوان دال برای مفهوم سرشار داستانی بس غنی قرار بگیرد. این عدم تناسب میان دال و مدلول هر چند که درلانگ معمول نیست، منحصر به اسطوره هم نیست: نزد فروید مثلاً کنش ناکام، دالی است دارای ظرافتی بی‌تناسب با معنای خاصی که به آن خیانت می‌کند.

پیش از این گفتم که مفاهیم اسطوره‌ای هیچ گونه ثباتی ندارند: این مفاهیم می‌توانند ساخته شوند، فساد یابند، تجزیه و کاملاً ناپدید شوند. و

این دقیقاً از آن رو است که مفاهیم اسطوره‌ای تاریخی هستند و تاریخ به سادگی بسیار می‌تواند آنها را باطل کند. این بی‌ثباتی، اسطوره‌شناس را ناچار به برگزیدن واژگانی مناسب می‌کند که چون همواره مایهٔ ریشخند می‌شوند. می‌خواهم در اینجا کلامی دربارهٔ این واژگان بگویم: اشاره‌ام به گرایشِ ساختن واژه‌های نو است. مفهوم، یک جزء سازندهٔ اسطوره است: اگر بخواهم اسطوره‌ها را رمزگشایی کنم، باید بتوانم مفاهیم را نامگذاری کنم. فرهنگنامه شمار اندکی از آنها را در اختیارم می‌گذارد: خوبی، نیکوکاری، سلامتی، انسانیت و غیره. ولی به طور مشخص، تا زمانی که فقط فرهنگنامه آنها را در اختیارم می‌گذارد، این مفاهیم تاریخی نیستند. پس آن‌چه بیشتر موارد نیاز دارم، مفاهیم کم‌دوامی است که شاید بودن‌های محدودی دارد: بنابراین ساختن واژه‌های نوگریزناپذیر است.سرزمین چین‌یک چیزاست و برداشت‌یک خرده‌بورژوای فرانسوی از آن در زمانی نه چندان دور یک چیز دیگر: برای این آمیزهٔ خاص زنگوله‌ها، درشکه‌های کوچکی که مردی آنها را به جلو می‌کشد و دود تریاک امکان ندارد که بتوانیم واژهٔ دیگری جز سینیته[1] به کار ببریم. زیبا نیست؟ لااقل خیالمان راحت است که ساختن واژه‌های نوی مفهوم‌دار، هرگز دلبخواه نیست بلکه بر اساس قاعده‌ای تناسب‌دار و سخت معنادار، استوار است.

دلالت

در نشانه‌شناسی، همان‌گونه که می‌دانیم، سومین مولفه چیزی نیست جز به هم پیوستگی دو مؤلفه نخست. این تنها مؤلفه‌ای است که به گونه‌ای کامل و کافی مجاز به دیده شدن است، تنها مؤلفه‌ای که واقعاً مصرف شده

۱ـ sinité در زبان فرانسه sin پیشوندی‌ست برای کلماتی مربوط به چین. این واژه در فارسی معادل ندارد. بی‌گمان تأثیر آوایی آن نیز مورد نظر بارت بوده است ـ م.

است. من آن را نام نهاده‌ام: دلالت. می‌توان دید که آن‌گونه که نشانه از دیدگاه سوسور همان واژه است (یا دقیق‌تر بگوییم هستی‌یاب انضمامی) دلالت نیز همان اسطوره است. ولی پیش از برشمردن ویژگی‌های دلالت باید کمی روی چگونگی آماده شدن آن بیندیشیم، یعنی روی وجوه همبستگی مفهوم و فرم اسطوره‌ای.

ابتدا باید گفت که در اسطوره، دو مؤلفهٔ نخست کاملاً آشکار هستند (برخلاف آنچه در نظام‌های نشانه‌شناسیک می‌گذرد): یکی پشت دیگری «پنهان» نشده است، هر دو در *اینجا* حضور دارند (و نه یکی اینجا و دیگری آنجا). هر چند که اسطوره ممکن است ناسازه‌وار بنماید ولی چیزی را پنهان نمی‌کند: کارکرد آن شکل‌شکنی است نه ناپدید کردن؛ هیچ‌گونه نهفتگی مفهومی در قیاس با فرم ندارد: اصلاً نیازی به یک ناخودآگاه برای تشریح اسطوره نیست. البته ما با دو نوع مختلف بروز سر و کار داریم: حضور فرم، ادبی و بی‌درنگ است و علاوه بر این گسترده نیز هست. این ناشی از ــ بیشتر نباید تکرار کرد ــ طبیعت هنوز زبان شناسیک دال اسطوره‌ای است: از آنجا که دال اسطوره‌ای از معنای چکیده‌ای تشکیل شده است، نمی‌تواند آشکار شود مگر از طریق یک ماده (در حالی که در زبان، دال روانی باقی می‌ماند). در مورد اسطورهٔ گفتاری، این بسط، خطی است (زیرا من شیر نام دارم)؛ در مورد اسطورهٔ دیداری، بسط چند بعدی است (در مرکز لباس نظامی سیاهپوست، در بالا سیاهی چهره‌اش، سمت چپ سلام نظامی و غیره). پس میان عناصر فرم، مناسبات جانشینی و همجواری وجود دارد: نمای حضور فرم، فضایی است. مفهوم برعکس حالت یکسره‌ای به خود می‌گیرد، حالتی ابرگونه دارد و چگالش آن از شناخت سبک‌تر یا سنگین‌تر است. عناصر آن با مناسباتی همبسته با یکدیگر پیوند دارند: پشت‌بند آن نه یک گستره بلکه یک ضخامت است (هر چند که این استعاره شاید بیش از حد فضایی باقی بماند) و نیز نمای حضورش وابسته به حافظه است.

مناسبتی که مفهوم اسطوره را به معنا پیوند می‌دهد، اساساً مناسبت شکل‌شکنی است. در اینجا گونه‌ای قیاس صوری با نظام نشانه‌شناسیک

پیچیده‌ای مانند نظام نشانه‌شناسی انواع شیوه‌های روانکاوی می‌بینیم. همان‌گونه که به نظر فروید، معنای پنهان رفتار معنای ظاهر آن را شکل‌شکنی می‌کند، در اسطوره نیز مفهوم معنا را شکل‌شکنی می‌کند. البته این شکل‌شکنی فقط از این رو امکان‌پذیر است که فرم اسطوره اینک از یک معنای زبان‌شناسیک تشکیل شده است. در نظام ساده‌ای چون زبان، مدلول به هیچ‌وجه نمی‌تواند چیزی را شکل‌شکنی کند، زیرا دالِ تهی و دلبخواه هیچ مقاومتی در برابر آن نمی‌کند. ولی در اینجا همه چیز متفاوت است: مدلول در اینجا به نوعی دو سطح دارد: یک سطح پر که معناست (تاریخ شیر، تاریخ سرباز سیاهپوست) و یک سطح تهی که فرم است (زیرا، من، شیر نام دارم؛ سرباز سیاه‌پوست ـ فرانسوی ـ در حال سلام دادن ـ به پرچم ـ سه رنگ). چیزی که مفهوم آن را شکل‌شکنی می‌کند، البته سطح پر و معناست: آن چه که مثال لاتین شکل‌شکنی می‌کند، نامگذاری شیر در تمامی شاید بودن خود است؛ و آنچه که استیلاگری فرانسه، درهم می‌ریزد نیز یک زبان اولیّه و سخن مستندی است که با من دربارهٔ سلام یک سیاهپوست اونیفورم‌پوش حرف می‌زند. ولی این شکل‌شکنی به معنای حذف نیست. شیر و سیاه سر جای خود می‌مانند، مفهوم به آنها نیاز دارد: آنها را ناقص می‌کنند، حافظه‌زدایی می‌شوند و نه وجودزدایی: آنها در عین حال سرسخت، بی سر و صدا ریشه‌کن شده و پرگو و گفتارِ یکسره آمادهٔ خدمت به مفهوم هستند. مفهوم در سطح کلمات شکل‌شکنی می‌کند ولی معنا را حذف نمی‌کند: با واژه‌ای می‌توان این تناقض را به خوبی بیان کرد: آن را از خود بیگانه می‌سازد.

از این‌رو همیشه باید به یاد داشت که اسطوره یک نظام دوگانه است، در خود گونه‌ای حضور در همه جا ایجاد می‌کند. آغازگاه حرکت اسطوره لحظهٔ به مقصد رسیدن معناست. برای حفظ استعارهٔ فضایی‌ای که پیش از این ویژگی همجوارکنندهٔ آن را گوشزد کردم، می‌گویم که دلالت اسطوره براساس گونه‌ای درِ گردان[1] بی‌توقف صورت می‌گیرد که جای معنای دال

۱ـ ورودی متروها یا مراکز عمومی که میله‌ای چهار پره در آن کار گذاشته شده است و

و فرم آن را با یکدیگر عوض می‌کند، یک زبان ــ موضوع و یک فرازبان، شناختی صرفاً دلالت‌گر و شناختی صرفاً تصویرمند. این تفاوت به صورت خاصی به وسیلهٔ مفهومی سامان یافته است که از آن به عنوان دالی دو پهلو، در عین حال هم ادراکی و هم تصویری، هم دلبخواه و هم طبیعی سود می‌جوید.

نمی‌خواهم دربارهٔ نقش‌های اخلاقی چنین ساز و کاری پیشداوری کنم ولی اگر گوشزد می‌کنم که حضور پراکندهٔ دال در اسطوره به گونه‌ای بسیار دقیق در ظاهر عذر موجه را بازسازی می‌کند، از قلمرو یک تحلیل عینی خارج نمی‌شوم (که می‌دانیم این واژه، یک لفظ فضامند است) در عذر موجه نیز یک جای پر و یک جای خالی وجود دارد که بر اساس اینهمانی منفی به یکدیگر گره خورده‌اند. («نمی‌دانم شما فکر می‌کنید که من کجا هستم؛ من جایی هستم که شما گمان می‌کنید نیستم»). ولی عذر موجه معمول (مثلاً پلیسی) مؤلفه‌ای دارد، واقعیت آن را در لحظهٔ خاصی از چرخش باز می‌دارد. اسطوره یک ارزش است. جهت تأیید، حقیقت را در اختیار ندارد: هیچ چیزی جلودارش نیست که عذر موجه ابدیت نباشد: برای اسطوره کافی است که دالش دو سطح داشته باشد تا همیشه یک «جای دیگر» در اختیار داشته باشد: معنا همیشه حضور دارد تا فرم را ارائه دهد؛ فرم همواره حاضر است تا با معنا فاصله‌گذاری کند. و هرگز تناقض، کشاکش و شکافی میان معنا و فرم وجود ندارد: آنها هرگز در یک نقطه حضور نمی‌یابند. همان‌گونه که اگر من درون اتومبیل باشم و از پشت شیشه چشم‌انداز را نگاه کنم، می‌توانم به خواست خود نگاهم را به چشم‌انداز یا به شیشه بدوزم: گاهی حضور شیشه و فاصلهٔ چشم‌انداز را می‌گیرم؛ گاهی برعکس، شفافیت شیشه و ژرفای چشم‌انداز را؛ ولی نتیجهٔ این تناوب ثابت خواهد بود: شیشه برایم در عین حال حاضر و تهی

← افراد میان دو پره جای می‌گیرند و با چرخاندن آن وارد مکان مورد نظر می‌شوند. در جاهای دیگر این متن که از ترکیب «دور تسلسل» استفاده کرده‌ام، در واقع به جای همین واژه است ـ م.

خواهد بود و چشم‌انداز در عین حال غیرواقعی و پُر.

به همین صورت در دال اسطوره‌ای: فرم تهی ولی حاضر است و معنا غایب ولی پر است. نمی‌توانم از این تناقض شگفت‌زده شوم مگر آن‌که به دلخواه خود این دور تسلسل فرم و معنا را به حالت تعلیق دربیاورم، به هر یک از آنها به‌گونه‌ای توجه کنم که گویی روی موضوعی متمایز از دیگری تمرکز می‌کنم و نیز مگر در مورد اسطوره روش ایستایی از رمزگشایی را به کار ببرم و خلاصه مگر پویایی‌های خاص آن را در نظر نگیرم: در یک کلمه، مگر از وضعیت خوانندهٔ اسطوره به وضعیت اسطوره‌شناس بروم.

و باز همین دولایه‌گی دال است که ویژگی‌های دلالت را تعیین می‌کند. از این پس می‌دانیم که اسطوره گفتاری است که بسی بیش از لفظش (من شیر نام دارم) به وسیلهٔ قصدش (من یک مثال دستور زبان هستم) مشخص می‌شود؛ و با این وجود قصد در آن به‌گونه‌ای منجمد، پالایش یافته، ابدی شده و غیب شده به وسیلهٔ لفظ است (**استیلاگری فرانسه؟ ولی این به سادگی، یک واقعیت است: سیاهپوست دلیری که مثل جوانکی از کشور خودمان سلام می‌دهد**) این تناقض بنیادی گفتار اسطوره‌ای برای دلالت دو نتیجه به بار می‌آورد: خود را در عین حال به عنوان یک اخطار و یک گفتار حکیمانه ارائه می‌دهد.

اسطوره خصلتی آمرانه و پرخاشگر دارد: از مفهومی تاریخی آغاز شده است، یکراست از شاید بودن بیرون جهیده است (یک کلاس زبان لاتین، امپراتوری در معرض تهدید) و به جستجوی من است که می‌آید: به سوی من خم شده، من به نیروی قصدمندش گردن می‌گذارم، به من اخطار می‌کند که به تناقض منتشر آن تن بدهم. اگر مثلاً در کشور باسک اسپانیایی[1] گردش کنم، بی‌شک می‌توانم معماری یکسانی را در خانه‌ها تشخیص بدهم؛ سبکی یکسان که مرا وا می‌دارد تا خانهٔ باسکی را به عنوان فراوردهٔ مردم‌شناسیک مشخصی بشناسم. با این وجود احساس

۱ـ می‌گویم اسپانیایی، زیرا در فرانسه رشد خرده بورژوازی باعث شکفتن یک معماری «اسطوره‌ای» کامل از کلبهٔ چوبی باسک شده است.

نمی‌کنم که شخصاً از سوی این سبک یکسان اذیت شده یا مورد هجوم قرار گرفته‌ام: فقط به خوبی می‌بینم که پیش از من وجود داشته است؛ این فراوردهٔ پیچیده‌ای است که در سطح تاریخی بسیار گسترده، اهدافی دارد: مرا فرا نمی‌خواند، مرا وا نمی‌دارد که نامگذاری‌اش کنم مگر آن که خیال داشته باشم آن را در تابلوی عظیمی از شرایط بومی منطقه بگنجانم. ولی اگر در محله‌ای از شهر پاریس باشم و در انتهای خیابان گامبتا یا خیابان ژان ژوره، کلبه‌ای سفید با سفالهای قرمز، دیوارهای چوبی قهوه‌ای، شیروانی‌ای نامتقارن و نمایی شیبدار ببینم، به نظرم می‌رسد که شخصاً فراخوانده شده‌ام تا این ابژه را کلبهٔ باسکی بنامم: و فراتر از آن در وجودش، جوهرِ مفهومِ باسکیّت[1] را ببینم. این از آن رو است که مفهوم تمام و کمال خود را به من نشان می‌دهد: به جستجوی من می‌آید تا مرا وادار کند که انبوه قصدهایش که در آن مانند نشانی از تاریخی فردی سامان یافته‌اند گردن نهم و مانند یک اعتقاد و یک پیچیدگی آن را به رسمیت بشناسم: این فراخوانی واقعی است از سوی صاحبان کلبه. و در این فراخوان، برای آن که آمرانه‌تر باشد همه‌گونه جرح و تعدیل در آن صورت گرفته است: همهٔ آن چه مشخصهٔ فنی خانهٔ باسکی به شمار می‌رود، یعنی انبار گندم، پلکان داخلی، کبوتردانی و غیره همگی از بین رفته‌اند. فقط علامتی مختصر و بی‌چون و چرا باقی مانده است. پرخاش به اندازه‌ای رُک است که به نظرم می‌رسد این کلبه در دم برای من ساخته شده است، مانند یک شیئی سحرآمیز در حضور من آشکار شده و هیچ نشانی از تاریخ پدید آورنده‌اش با خود ندارد.

امّا این گفتار پرخاشگر در عین حال گفتاری صُلب نیز هست: در لحظهٔ رسیدن به من خم برمی‌دارد به سوی خود می‌چرخد و کلیّتی به خود می‌گیرد. خشک می‌گردد، رنگ می‌بازد و معصومانه می‌شود. اختصاصی بودن مفهوم، ناگهان به وسیلهٔ ادبیّت معنا دور می‌شود. در اینجا گونه‌ای

۱ـ برای بازتاب دادن واژهٔ فرانسه (basquité) به ناچار از ترکیب باسکیّت استفاده کردم. همان باسکی بودن ـ م.

بازداری هم در مفهوم فیزیکی و هم مفهوم حقوقی این واژه هست: استیلاگری فرانسه جوان سیاهپوست را که سلام نظامی می‌دهد محکوم می‌کند که چیزی نباشد جز یک دال ابزارگونه؛ سیاهپوست به نام استیلاگری فرانسه به من پرخاش می‌کند ولی در همان لحظه، سلام سیاهپوست باد می‌کند، شفاف می‌گردد و به صورت پیش درآمدی جاودانه برای پی‌ریزی امپراتوری فرانسه منجمد می‌شود. در سطح زبان، چیزی هست که تکان نمی‌خورد: کاربرد دلالت در همین جا است، پشت امر واقع پنهان شده است و به آن حالتی اخطارکننده می‌بخشد. ولی در همان لحظه امر واقع قصد را فلج می‌کند و گویی او را دچار بیماری بی‌حرکتی می‌کند: برای آن که معصومانه‌اش کند، منجمدش می‌سازد. از این رو است که اسطوره گفتاری دزدیده شده و بازگردانیده شده است. فقط گفتاری که بازگردانیده می‌شود همانی نیست که دزدیده شده است: هنگام بازگردانیدن دقیقاً سر جای خودش قرار نمی‌گیرد. مانند جیب‌بریِ استادانه و لحظهٔ پنهان یک چشم‌بندی است که جنبهٔ خشک گفتار اسطوره‌ای را می‌سازد.

فقط بررسی آخرین عنصر دلالت باقی می‌ماند: انگیزش آن. می‌دانیم که نشانه در لانگ قراردادی است: هیچ چیزی «از نظر طبیعی» تصور آوایی درخت را وادار به دلالت بر مفهوم درخت نمی‌کند: نشانه اینجا خالی از انگیزش است ولی این قراردادی بودن حدودی دارد که بستگی به مناسبات تداعی‌کنندهٔ واژه دارند: لانگ می‌تواند تمامی یک بخش از نشانه را به کمک قیاس[1] با سایر نشانه‌ها بسازد (مثلاً به خاطر شباهت

۱ـ analogie. بارت در مقالهٔ «سوسور، نشانه و دمکراسی» به دیدگاه سوسور دربارهٔ قیاس اشاره می‌کند. سوسور بر آن است که لانگ دارای مقاومت و ایستایی است و علت آن همانا به کارگیری گستردهٔ قیاس در زبان است. سوسور می‌گوید که قیاس سخت محافظه‌کارانه است. و قیاس‌گرایی جای انقلاب‌گرایی را می‌گیرد، نشانه از آنجا که دلبخواه و قراردادی است و هیچ پیوند طبیعی دال و مدلول را به یکدیگر ربط نمی‌دهد، نمی‌تواند روی پای خود بایستد و کار قیاس در زبان استوار کردن نشانه است.
←

«دوست داشتنی» با «دوست داشتن» آن را این گونه تلفظ می‌کنیم نه به صورت دَست داشتن). دلالت اسطوره‌ای هرگز صد در صد قراردادی نیست، همواره نیمه انگیزش‌دار است و جبراً سهمی از قیاس در بردارد. برای آن که نمونهٔ لاتین حاکی از نامگذاری شیر باشد، قیاسی لازم است که همان تطابق مسند است: برای آنکه امپراطوری فرانسه سیاهپوستی را که سلام می‌دهد در چنگ خود داشته باشد، نیاز به یک اینهمانی میان سلام سیاهپوست و سلام سرباز فرانسوی هست. انگیزش برای دو لایه‌گی اسطوره ضرورت دارد. اسطوره با شباهت معنا و فرم بازی می‌کند: هیچ اسطوره‌ای بدون فرم انگیزش‌دار وجود ندارد.[1] برای آن که قدرت انگیزش اسطوره را دریابیم، کافی است که کمی به یک مورد سرحدی بیندیشیم: مثلاً در برابر من مجموعه‌ای از اشیایی هست که از شدت بی‌نظمی نمی‌توانم در آن هیچ معنایی بیابم؛ ممکن است به نظر برسد که در اینجا فرم که از معنای پیشین خود محروم شده است، به هیچ رو نمی‌تواند قیاس خود را در چیزی ریشه بدواند و اسطوره ناممکن می‌گردد. ولی آن چه فرم همیشه می‌تواند برای خواندن به خواننده بدهد، خودِ بی‌نظمی است: فرم می‌تواند به یک چیز پوچ دلالت بخشد و از آن اسطوره بسازد. این همان مورد است که سوررئالیسم را اسطوره‌ای

→ See: R. Barthes. saussure, le signe, la democratic. Aventure semiologique, seuil, 1985, P. 221, 222, 223.

۱ـ از نقطه نظر اخلاقی، آن چیزی که در اسطوره مزاحم است دقیقاً همین است که فرم آن انگیزش‌دار است. زیرا زبان «سلامت» خود را مدیون دلبخواه بودن نشانه است. آن‌چه در اسطوره تهوع‌آور است، یاری جستن از طبیعتی کاذب است، اسطوره نوع لوکس فرم‌های دلالت‌گر است. همان‌گونه که اشیاء لوکس به درد نخور بودنشان را با ظاهری طبیعی می‌آرایند. میل به وزین کردن دلالت با همه گونه تضمین طبیعت، گونه‌ای تهوع پدید می‌آورد: اسطوره بیش از اندازه غنی است و چیزی که زیادی دارد دقیقاً همان انگیزشش است. این حالت تهوع همان است که در برابر هنرهایی حس می‌کنم که نمی‌خواهند میان امور طبیعی و ضدطبیعی یکی را برگزینند و اولی را به عنوان یک کمال مطلوب و دومی را چون پس‌اندازی به کار می‌برند. از نظر اخلاقی گونه‌ای فرومایگی در این خوردنِ هم از توبره و از آخور است.

می‌کند. مثلاً: حتی نبودن انگیزش در اسطوره خللی ایجاد نمی‌کند؛ زیرا این عدم حضور برای خواندنی شدن به اندازهٔ کافی ابژکتیو شده است. و سرانجام عدم حضور انگیزش به انگیزش درجه دومی تبدیل می‌گردد و اسطوره دوباره برقرار می‌شود.

انگیزش امری جبری است. و چند مرحله‌ای نیز هست. انگیزش ابتدا «طبیعی» نیست: تاریخی هست که قیاس‌های خود را به اسطوره ارزانی می‌دارد. از سوی دیگر قیاس میان معنا و مفهوم همواره فقط پاره‌ای است. فرم بسیاری از شباهت‌ها را حذف می‌کند و فقط چندتایی از آن‌ها را می‌گیرد: شیروانی یک طرفه، تیرک‌های بیرونی کلبهٔ باسکی و پلکان! اما انبار گندم و زنگ‌زدگی شیروانی و غیره را رها می‌کند. حتی باید فراتر نیز رفت: یک تصویر جامع، اسطوره را خواهد راند یا لااقل آن را وادار خواهد کرد که فقط کلیّتش را بگیرد: نمونهٔ این حالت آخر، نقاشی‌های مبتذل است که تماماً بر اساس اسطورهٔ چیز «پرشده» و چیز «تمام شده» استوار است (این حالت، برعکس ولی متقارن اسطورهٔ چیز پوچ است: در اسطورهٔ چیز پوچ فرم یک «غیبت» را اسطوره‌ای می‌کند و در مورد اول، یک چیز بیش از اندازه پُر را.)

ولی اسطوره کلاً ترجیح می‌دهد که به کمک تصاویر فقیر، ناکامل یا آنهایی که معنایشان دیگر به خوبی چربی‌زدایی شده‌اند و برای دلالت کاملاً آماده‌اند، کار خود را انجام دهد: کاریکاتورها، نسخه‌های بدل، نمادها و غیره. سرانجام انگیزش از میان عناصر ممکن دیگر برگزیده شده است: من می‌توانم به استیلاگری فرانسه دال‌های بسیار دیگری به جز سلام نظامی جوان سیاه بدهم: یک ژنرال فرانسوی به سرباز یک دست سنگالی نشان افتخار می‌دهد، یک خواهر روحانی معجونی دارویی به یک معلول می‌دهد، یک معلم سفید به بچه‌های سیاه درس می‌دهد: مطبوعات بر آنند که هر روزه پایان‌ناپذیری اندوختهٔ دال‌های اسطوره‌ای را نشان بدهند.

طبیعتِ دلالت اسطوره در واقع به کمک شباهتش با چیزهای دیگر روشن‌تر می‌شود: دلالت اسطوره‌ای درست به اندازهٔ یک برچسب

تجارتی دلبخواه است. اسطوره یک نظام علامتگذاری خالص است که در آن فرم‌ها همچنان به کمک مفهومی که ارائه می‌دهند، انگیزش‌دار هستند و از دور آن را با کلّیّتی بیانگر می‌پوشاند. و هرچه که برچسب‌ها از نظر تاریخی کم‌کم مفهوم را رها کنند تا به صدا بپیوندند و به این شیوه خود را بیش از پیش از انگیزش تهی کنند، بیشتر فرسودگی یک اسطوره به دلیل قراردادی بودن دلالتش آشکار می‌شود: مجموعه آثار مولیر که در قفسهٔ کتابهای یک پزشک به چشم می‌خورد.

خواندن و رمزگشایی اسطوره

اسطوره چگونه دریافته می‌شود؟ در اینجا باید یک بار دیگر به دو لایگی دال آن بازگردیم که در عین حال هم معنا است و هم فرم. بر اساس تأکید بر این یا آن و یا همزمان بر روی هر دو، سه گونهٔ متفاوت خواندن پدید می‌آید.[۱]

۱ـ اگر تمرکزم را متوجه یک دال تهی بکنم، اجازه می‌دهم که مفهوم، فرم اسطوره را بدون هیچ ابهامی پر بکند و خود را در برابر نظامی ساده می‌بینم که در آن دلالتْ ادبی می‌شود: سیاهپوستی که سلام می‌دهد نمونه‌ای است ازاستیلاگری فرانسه،نمادی از آن‌است.این شیوهٔ تمرکزدادن برای مثال همان شیوهٔ سازندهٔ اسطوره، و روش همان سردبیر روزنامه‌ای است که از مفهومی آغاز می‌کند و برای آن فرمی جستجو می‌کند.[۲]

۲ـ اگر روی دالی پر تمرکز بدهم، در آن آشکارا معنای فرم را تشخیص می‌دهم و از طریق شکل‌شکنی‌ای که یکی به دیگری تحمیل می‌کند،

۱ـ آزادی تمرکز دادن مسئله‌ای است که از نشانه‌شناسی حاصل نمی‌شود و بستگی به وضعیت عینی موضوع شناسایی دارد.

۲ـ ما نامگذاری شیر را به عنوان یک **نمونهٔ** خالص خاص دستور زبان لاتین می‌فهمیم. زیرا ما به عنوان **آدمهای بزرگسال** در وضعیتی خلاق با آن روبرو هستیم. بعداً به ارزش بافت در این نمایهٔ اسطوره‌ای می‌پردازم.

دلالت اسطوره را خنثی می‌کنم و آن را مانند یک تردستی درمی‌یابم: جوان سیاهی که سلام نظامی می‌دهد، تبدیل به عذر موجه استیلاگری فرانسه می‌شود. این گونه تمرکز دادن ویژهٔ اسطوره‌شناس است: او اسطوره را رمزگشایی می‌کند و شکل‌کنی را درمی‌یابد.

۳ـ سرانجام اگر روی دال اسطوره به عنوان یک مجموعهٔ ناگسستنی از معنا و فرم تمرکز بدهم، به یک دلالت مبهم می‌رسم: من به ساز و کار ساختاری اسطوره و به پویایی خاص آن پاسخ می‌دهم، به خوانندهٔ اسطوره تبدیل می‌شوم: جوان سیاهی که سلام نظامی می‌دهد دیگر نه نمونه است نه نماد و دیگر عذر موجه نیز نیست. او حضور خودِ استیلاگری فرانسه است.

دو نوع نخستِ تمرکز دادن، ایستا و تحلیلی هستند؛ آنها اسطوره را ویران می‌کنند؛ چه با آشکار کردن و چه با نقاب‌برداری از قصد آن: نوع نخست بدگمان و عیب‌جو است و نوع دوم افسانه‌زُدا است . سومین نوع تمرکز دادن پویاست، اسطوره را براساس اهداف ساختارش مصرف می‌کند: خواننده با اسطوره مانند داستانی هم واقعی و هم غیرواقعی زندگی می‌کند.

اگر بتوان شمای اسطوره‌ای را به تاریخی کلی پیوند داد و چگونگی پاسخگویی آن را به منافع یک جامعهٔ مشخص تشریح کرد و خلاصه از نشانه‌شناسی به ایدئولوژی رفت، بی‌شک باید در سکوی سومین نوع تمرکز دادن ایستاد: این خوانندهٔ اسطوره است که خودش باید کارکرد اساسی آن را آشکار کند. چگونه؟ امروزه خواننده چگونه اسطوره را درمی‌یابد؟ اگر با آن به گونه‌ای ناآگاهانه برخورد کند، اسطوره چه چیز می‌تواند به او بدهد؟ و اگر آن را مانند اسطوره‌شناس به گونه‌ای اندیشمندانه بخواند، عذر موجه ارائه شده چه اهمیتی دارد؟ اگر خوانندهٔ اسطوره در وجود جوان سیاهی که سلام نظامی می‌دهد، استیلاگری فرانسه را نبیند، استفاده از آن بی‌فایده بوده است؛ و اگر آن را ببیند، اسطوره چیزی نیست جز یک قضیهٔ سیاسی که با متانت بیان شده است. در یک کلمه یا قصد اسطوره ناشناخته‌تر از آن است که مؤثر بیفتد و یا

روشن‌تر از آن است که باور شود. در هر دو حالت ابهام کجاست؟

این فقط یک تناوب کاذب است. اسطوره چیزی را پنهان یا آشکار نمی‌کند: اسطوره شکل‌شکنی می‌کند؛ نه یک دروغ است و نه یک اعتراف. اسطوره یک پیچ است که در برابر تناوب یاد شده قرار گرفته است. اسطوره در پی نتیجهٔ سومی است. اسطوره در معرض تهدید نابودی قرار می‌گیرد اگر به یکی از دو شیوهٔ تمرکز نخست متوسل شود. با کمک سازشی بیرون می‌آید و خود عین این سازش است. اسطوره که در خدمت «عبور دادن» یک مفهوم قصدی است، در زبان به چیزی جز خیانت برخورد نمی‌کند زیرا زبان فقط می‌تواند مفهوم را پاک کند. چه آن را پنهان کند یا نقاب از آن برگیرد و چه آن را بگوید. به‌کارگیری یک نظام دوم نشانه‌شناسیک به اسطوره این امکان را می‌دهد که از تناوب بگریزد:با تکیه به پرده برداشتن‌از مفهوم یاحل کردنش،آن راطبیعی می‌کند.

در اینجا به خودِ اصل اسطوره می‌رسیم: اسطوره تاریخ را به طبیعت تبدیل می‌کند. اینک درمی‌یابیم چرا به چشم مصرف‌کنندهٔ اسطوره‌ها، قصد پرخاشجویی مفهوم می‌تواند آشکار بماند و در عین حال بیتاب جلوه نکند: آن چه موجب صراحت گفتار اسطوره‌ای می‌شود کاملاً آشکار است ولی بلافاصله درون چیزی طبیعی خشک و منجمد شده است؛ نه مانند یک دلیل بلکه چون انگیزشی خوانده شده است. اگر جوان سیاهپوستی را که سلام نظامی می‌دهد مانند نماد ناب و سادهٔ استیلاگری بخوانم، باید از واقعیت تصویر چشمپوشی کنم. واقعیت تصویر با تبدیل شدن به یک ابزار در نظر من بی‌اعتبار می‌شود. برعکس، اگر سلام سیاهپوست مانند عذر موجه استعمارگری رمزگشایی کنم بسی بیشتر اسطوره را به کمک صراحت انگیزش آن نابود می‌کنم. ولی برای خوانندهٔ اسطوره نتیجه کاملاً متفاوت است: همه چیز به گونه‌ای رخ می‌دهد که گویی تصویر به صورتی طبیعی مفهوم را می‌سازد و گویی دال مدلول را پی‌ریزی می‌کند: از لحظهٔ مشخصی که استیلاگری فرانسه به قلمرو طبیعت گام می‌گذارد. اسطوره وجود می‌یابد: اسطوره گفتاری است که به گونه‌ای افراطی محّق شده است.

در اینجا نمونهٔ جدیدی داریم که نشان می‌دهد چگونه خوانندهٔ اسطوره می‌تواند مدلول را به کمک دال عقلانی کند. ماه ژوئیه است. در فرانس ـ سوار با حروف درشت می‌خوانم: ***سقوط قیمت‌ها. اولین علامت. تره‌بار: کاهش قیمت‌ها آغاز می‌شود.***

فوراً شمای نشانه‌شناسیک را ترسیم کنیم: نمونه یک جمله است. نظام نخست کاملاً زبان‌شناسیک است. دال نظام دوم در اینجا از شماری از رویدادهای خواندنی تشکیل شده است (واژه‌ها: اولین، آغاز، [کاهش]) یا از نظر حروفچینی: حروف درشت تیتر و جایی که خواننده معمولاً اخبار مهم دنیا را می‌یابد. مدلول یا مفهوم چیزی است که باید با واژگانی نوظهور و ابتدایی ولی ناگزیر گفت: دولتی‌گری، دولتی که به وسیلهٔ دستگاه عظیم مطبوعاتی چونان گوهر همهٔ سودمندی‌ها نموده می‌شود. دلالت اسطوره آشکارا از پی آن فرا می‌رسد: قیمت میوه‌ها و تره‌بار کاهش می‌یابد زیرا دولت این تصمیم را گرفته است. و در این مورد خاص (که در مجموع نسبتاً نایاب هم هست) خود روزنامه، دو سطر پایین‌تر، این امکان را می‌دهد که خواننده، اسطورهٔ به کار رفته را کشف کند؛ فرق نمی‌کند که این کار را به خاطر اطمینان خودش انجام دهد یا به شرط ادب و می‌افزاید: «فرارسیدن فصل فراوانی به کاهش قیمت‌ها کمک کرده است.» (با برداشتی عامیانه این درست است). این نمونه به دو دلیل آموزنده است. نخست آن که در مجموعهٔ آن ویژگی تأثیر گذار اسطوره را می‌بینم: آن چه از اسطوره انتظار می‌رود یک تأثیر فوری است: اهمیت چندانی ندارد که اسطوره بی‌درنگ افشاء شده است. کنش آن بسیار نیرومندتر از تفسیرهای عقلانی‌ای است که کمی بعد دروغ آن را برملا می‌کنند. یعنی خوانندهٔ اسطوره دردم توان خود را از دست می‌دهد. من نگاهی شتابزده به روزنامهٔ فرانس ـ سوار پهلودستی‌ام می‌اندازم: از آن فقط یک معنا برمی‌گیرم، ولی در آن دلالتی واقعی را می‌خوانم: من حضور تأثیر دولت را در کاهش قیمت میوه‌ها و تره‌بار درمی‌یابم. فقط همین. همین کافی است. متن اسطوره‌ای که بر آن تأکید بیشتری شده باشد، به هیچ رو کامیابی یا ناکامی بیشتری به چنگ نمی‌آورد: اسطوره در آن واحد کمال‌ناپذیر و

بی‌چون و چراست: نه زمان و نه شناخت چیزی به آن نخواهد افزود و از آن نخواهند کاست. و سپس طبیعی کردن مفهوم که به عنوان کارکرد اساسی اسطوره از آن نام بردم، در اینجا نمونه‌وار است: در یک نظام اول (منحصراً زبان‌شناسیک) رابطهٔ علت و معلول در حرف طبیعی است: میوه‌ها و تره‌بار کاهش قیمت می‌یابند زیرا فصل میوه و تره‌بار است. در نظام دوم (اسطوره‌ای) رابطهٔ علت و معلول مصنوعی و کاذب است زیرا به گونه‌ای دزدانه به درون طبیعت می‌خزد. به این سبب است که اسطوره یک گفتار معصومانه تلقی می‌شود؛ نه به این سبب که قصدهایش پنهان هستند: اگر قصدهایش پنهان بودند، نمی‌توانستند مؤثر واقع شوند؛ بلکه از آن رو که این قصدها طبیعی شده‌اند.

در واقع آن چه به خواننده اجازه می‌دهد تا اسطوره را ناآگاهانه مصرف کند، این است که در آن نه یک نظام نشانه‌شناسیک، بلکه نظامی استقرایی می‌بیند: در آنجا که فقط هم‌ارزی وجود دارد. خواننده گونه‌ای روند علّی می‌بیند: به چشم او دال و مدلول مناسباتی طبیعی دارند. می‌توان این ابهام را گونه‌ای دیگر بیان کرد: هر نظام نشانه‌شناسیکی، نظامی از ارزش‌هاست؛ پس مصرف‌کنندهٔ اسطوره دلالت را به عنوان نظامی از واقعیت‌ها می‌پذیرد: اسطوره به عنوان یک نظام مستند خوانده می‌شود، در حالی که چیزی نیست جز یک نظام نشانه‌شناسیک.

اسطوره چونان زبانی دزدیده شده

ویژگی اسطوره چیست؟ تبدیل یک معنا به فرم. به بیان دیگر اسطوره همواره دزدی زبان است. من جوان سیاهی را که سلام نظامی می‌دهد، می‌دزدم و نیز کلبهٔ چوبی سفید و قهوه‌ای و کاهش فصلی میوه‌ها را؛ نه برای ساختن نمونه‌ها یا نمادها بلکه برای طبیعی کردن آنها به کمک خودشان. امپراتوری، پسند من از چیزهای باسکی، و دولت. آیا تمامی زبان اولی جبراً قربانی اسطوره است؟ هیچ‌گونه معنایی وجود ندارد که

بتواند در برابر تهدید این عمل غاصبانهٔ فرم مقاومت کند؟ در واقع هیچ چیز از دست اسطوره در امان نیست، اسطوره می‌تواند شمای درجهٔ دوم خود را به کمک هر معنایی گسترش بدهد و همان‌گونه که دیدیم از سلب خودِ معنا آغاز می‌کند. ولی تمام زبان‌ها به یک صورت مقاومت نمی‌کنند.

لانگ که از همه بیشتر از سوی اسطوره چپاول شده است، مقاومت ضعیفی نشان می‌دهد. لانگ خود برخی وضعیت‌های اسطوره‌ای را در بر دارد: برای نمونه طرح یک دستگاه نشانه‌ها که قرار است قصدی را که به منظور انجامش ساخته شده، آشکار کند؛ این همان چیزی است که می‌توان آن را قدرت بیان لانگ نامید: مثلاً وجه‌های امری یا التزامی فرم‌های یک مدلول خاص هستند که با معنا فرق دارند: مدلول در اینجا آرزو یا دعای من است. به این سبب است که برخی زبان‌شناسان برای مثال وجه اخباری را به عنوان حالت درجهٔ صفر در برابر وجه التزامی و امری قرار داده‌اند. پس در اسطوره‌ای کاملاً ساخته و پرداخته، معنا هرگز در درجهٔ صفر قرار ندارد و از این رو است که مفهوم می‌تواند آن را شکل‌شکنی کند و طبیعی سازد. یک بار دیگر باید به یاد بیاوریم که معنازدایی به هیچ‌وجه یک درجهٔ صفر نیست: از این رو است که اسطوره خیلی خوب آن را در اختیار می‌گیرد و مثلاً به آن دلالت پوچی یا سوررئالیستی و غیره می‌دهد. در نهایت چیزی جز درجهٔ صفر وجود ندارد که بتواند در برابر اسطوره مقاومت کند.

لانگ به شیوهٔ دیگری خود را در اختیار اسطوره قرار می‌دهد: به ندرت پیش می‌آید که لانگ از همان ابتدا یک معنای پُر و غیر قابل شکل‌شکنی را ارائه دهد. این امر به سبب مجرد بودن مفهوم آن است: مفهوم درخت مبهم است، این مفهوم خود را در اختیار شاید بودن‌های بسیاری می‌گذارد. در واقع یک لانگ از سازمانی اختصاصی برخوردار است. (این درخت، درختی که و غیره) ولی همواره گرداگرد معنای نهایی جرمی بالقوه باقی می‌ماند که دیگر معناهای ممکن در آن جست و خیز می‌کنند. معنا می‌تواند تقریباً دائماً تأویل شده باشد؛ می‌توان گفت که لانگ

به اسطوره معنایی مشبّک ارائه می‌دهد. اسطوره می‌تواند به آسانی در آن نفوذ کند و در آن جا خوش کند: این دزدی از راه گرفتن مستعمره است. (مثلاً: کاهش قیمت شروع شده است. ولی کدام کاهش؟ کاهش فصلی یا کاهش به دستور دولت؟ دلالت در اینجا به انگل مقاله تبدیل می‌شود هر چند که در الفاظ مشخص است)

هنگامی که معنا پُرتر از آن است که اسطوره بتواند تسخیرش کند، اسطوره آن را دور می‌زند و دُرُسته با خود می‌برد. این همان چیزی است که برای زبان ریاضی رخ می‌دهد. این زبان به خودی خود زبانی است غیرقابل شکل‌شکنی که همهٔ تدابیر ممکن را در برابر تأویل به کار بسته است: هیچ دلالت انگل‌واری نمی‌تواند درون آن جا خوش کند. و از این رو است که دقیقاً اسطوره آن را دُرُسته می‌رباید؛ اسطوره هر فرمول ریاضی را می‌گیرد($E=mc^2$)[1] و از این معنای فسادناپذیر، دال خالص ریاضی‌واره‌گی را می‌سازد. می‌بینیم که در این جا آن چه اسطوره می‌دزدد، یک مقاومت و یک خلوص است. اسطوره می‌تواند به همه چیز دست یابد و همه چیز را ویران کند؛ حتی خودِ حرکتِ دریغ داشتن خویش از اسطوره را. به گونه‌ای که هر چه زبان ـ موضوع در ابتدا مقاومت بیشتری کند، تسلیم روسپی‌گونهٔ آن در پایان ننگین‌تر خواهد بود: آن چه در کل مقاومت می‌کند، اینجا کلاً تسلیم می‌شود: آینشتاین در یک سو و پَری ـ مَچ در سوی دیگر. می‌توان به این کشاکش تصویری مادی بخشید: زبان ریاضی، زبانی کامل شده است که حتی کمال خود را در این مرگ خودخواسته حفظ می‌کند؛ اسطوره برعکس زبانی است که نمی‌خواهد بمیرد: اسطوره از معنایی که از آن تغذیه می‌کند، یک زندگیِ دوبارهٔ رذیلانه و حقیر بیرون می‌کشد و در آن مجال مصنوعی‌ای به وجود می‌آورد تا با آسودگی جا خوش کند. اسطوره آنها را به اجسادی سخنگو تبدیل می‌کند.

زبان دیگری هم هست که تا حد امکان در برابر اسطوره مقاومت

۱ـ مجذور سرعت نور × جرم = انرژی ـ م.

می‌کند: زبان شاعرانهٔ ما. شعر معاصر[1] یک نظام نشانه‌شناسیک برگشت‌کننده است. در حالی که اسطوره با یک فوق ـ دلالت و گسترش یک نظام اولیه روبه‌رو است، برعکس شعر در جستجوی یافتن یک مادون ـ دلالت است، طراز ماقبل نشانه‌شناسیک زبان؛ مختصر آن که شعر می‌کوشد دوباره نشانه را به معنا تبدیل کند: کمال مطلوب آن ــ و گرایش آن ــ می‌تواند رسیدن به معنای خود چیزها باشد[2] و نه معنای واژه‌ها. از این رو است که شعر لانگ را آشفته می‌کند و تا جایی که می‌تواند تجرید مفهوم را افزایش می‌دهد، قراردادی بودن نشانه را تشدید می‌کند و پیوند میان دال و مدلول را تا مرز ممکن امتداد می‌دهد؛ ساختار «جست و خیزکنندهٔ» مفهوم در اینجا حداکثر ممکن مورد استفاده قرار گرفته است: درست بر عکس نثر. نشانهٔ شاعرانه می‌کوشد تمامی نیروی بالقوهٔ مدلول را فرا بخواند تا سرانجام به گونه‌ای کیفیت متعالی شیئی و معنای طبیعی آن (و نه انسانی آن) دست یابد. خودسری‌های جوهرگرایانهٔ شعر و این اعتقاد که فقط شعر خود چیز را درمی‌یابد و در مقیاسی که دقیقاً می‌خواهد یک ضد زبان باشد، از همین جا ناشی می‌شود. در مجموع شاعران کمتر از دیگر استفاده‌کنندگان گفتار فُرمالیست هستند زیرا فقط آنها بر این باورند که معنای واژه‌ها چیزی نیست جز یک فرم که واقع‌گرایانی چون آنها نمی‌توانند به آن بسنده کنند. از این‌رو است که شعر

۱ـ شعر کلاسیک برعکس، نظامی سخت اسطوره‌ای است؛ چرا که به معنا، مدلولی مضاعف تحمیل می‌کند که همان **نظم عروضی** است. مثلاً الکساندرین هم به عنوان معنای یک سخن و هم به عنوان دال یک کل جدید که همانا دلالت شاعرانه‌اش است، ارزش دارد. موفقیت، وقتی دست می‌دهد که میان دو نظام همجوشی آشکار ایجاد شود. می‌بینیم که به هیچ‌رو با هماهنگی میان محتوا و فرم سر و کار نداریم بلکه با جذب موقرانهٔ یک فرم در فرم دیگر روبه‌رو هستیم. منظورم از موقرانه بهترین صرفه‌جویی ممکن در وسایل است. به سبب سوءاستفاده‌ای دیرین است که نقد معنا را با محتوی اشتباه می‌گیرد. لانگ هرگز چیزی نیست جز نظامی از فرم‌ها و معنا یک فرم است.

۲ـ در اینجا با معنا، آن‌گونه که سارتر آن را به کار می‌برد سر و کار داریم: به عنوان کیفیت طبیعی چیزها که خارج از نظام نشانه‌شناسیک جای دارد. (ژنهٔ مقدس ـ صفحهٔ ۲۸۳).

مدرن ما همواره خود را به عنوان یک زبان خنثی و گونه‌ای قیاس فضایی و حساسِ سکوت معرفی می‌کند. شعر وضعیت برعکس اسطوره را به خود می‌گیرد: اسطوره یک نظام نشانه‌شناسیک است که ادعای فراروی از نظام واقعیت دارد؛ شعر نظام نشانه‌شناسیکی است که ادعای بازگشت به نظام جوهری را دارد.

ولی در اینجا باز، مانند مورد زبان ریاضی، همان مقاومت شعر است که آن را بهترین قربانی اسطوره می‌سازد: آشفتگی آشکار نشانه‌ها که سطح شاعرانهٔ یک نظم جوهری است، از سوی اسطوره غصب می‌شود، تبدیل به دال تهی‌ای می‌شود که در خدمت دلالت کردن شعر درمی‌آید: این امر ویژگی نامحتمل بودن شعر مدرن را پدید می‌آورد: شعر در حالی که سرکشانه اسطوره را پس می‌زند، خود را دست و پا بسته در اختیار آن می‌گذارد. برعکس نظم عروضی در شعر کلاسیک به میل خود یک اسطوره می‌سازد که قراردادی بودن در حال شکاف آن گونه‌ای کمال می‌آفریند، چرا که تعادل یک نظام نشانه‌شناسیک بستگی به قراردادی بودن نشانه‌های آن دارد.

تسلیم قراردادی به اسطوره می‌تواند از سویی ویژگی اصلی سراسر ادبیات سنتی ما باشد. قاعدتاً این ادبیات یک نظام اسطوره‌ای ویژه است: معنایی در آن هست، مانند معنای سخن؛ دالی هست که همان دال سخن به عنوان فرم یا نوشتار است؛ مدلولی دارد که مفهوم ادبیات است؛ دلالتی نیز در میان است که سخن ادبی است. من این مسئله را در درجهٔ صفر نوشتار[1] که در مجموع فقط اسطوره‌شناسی زبان ادبی بود بررسی کرده‌ام. من در آنجا نوشتار را چونان دال اسطورهٔ ادبی تعریف کرده‌ام یعنی چونان فرمی که دیگر پر از معناست و از مفهوم ادبی، دلالت نوینی را وام

۱ـ Le Degré zero de l'ecriture : بارت در سال ۱۹۵۷ *درجهٔ صفر نوشتار* را نوشت و در آن دیدگاه‌های خود را دربارهٔ نقد بیان کرد و به نقد فرهنگستانی (نقد آکادمیک) حمله کرد. نقد او بر اساس برخورد تاریخی و جامعه‌شناسانه و توجه بسیار بر خود زبان استوار است ـ م.

می‌گیرد.[۱] پیش از این گفته‌ام که تاریخ در سالهای اخیر با تغییر دادن شناخت نویسنده یک بحران اخلاقی برای زبان ادبی پدید آورده است: نوشتار چونان دال نمایانده شده است و ادبیات چونان دلالت: نویسنده با باز پس زدن طبیعت کاذب زبان ادبی سنّتی، در خفا به قلمرو ضد طبیعت زبان تبعید شده است. انهدام نوشتار کنش تند روانه‌ای است که برخی از نویسندگان به کمک آن خواسته‌اند ادبیات را چونان نظامی اسطوره‌ای نفی کنند. هر یک از خیزش‌های آنان یک بار کشتن ادبیات به عنوان دلالت بوده است: همهٔ آنها تنزل سخن ادبی به یک نظام نشانه‌شناسیک ساده را مسلم انگاشته‌اند یا حتی در مورد شعر به یک نظام ماقبل نشانه‌شناسیک: این هدفی گسترده است که نیاز به رهنمودهای ریشه‌ای دارد: به خوبی می‌دانیم که برخی از آنها تا حد غرق‌کنندهٔ خالص و سادهٔ سخن، سکوت، واقعیت یا درهم ریختگی واژه‌ها و به عنوان تنها سلاح ممکن علیه قدرت برتر اسطوره یعنی سیر قهقرایی آن قد برافراشته‌اند.

بنابراین پیروزی بر اسطوره از درون بی‌اندازه دشوار به نظر می‌رسد زیرا خودِ همان لحظه‌ای که برای تسخیر آن می‌کوشیم، به نوبهٔ خود طعمهٔ اسطوره می‌شود: اسطوره می‌تواند همواره در آخرین لحظه دلالت‌گرِ مقاومتی باشد که در برابرش صورت می‌گیرد. به بیان درست بهترین سلاح علیه اسطوره شاید این باشد که خود اسطوره را به نوبهٔ خود اسطوره زده کنیم و این کار تولید یک اسطورهٔ مصنوعی است: و این اسطورهٔ بازسازی شده،یک‌اسطوره‌شناسی واقعی است.اینک که اسطوره

۱ـ **سبک**، آن گونه که تعریفش کرده‌ام، یک فرم نیست و از تحلیل نشانه‌شناسیک ادبیات ناشی نمی‌شود.در واقع سبک جوهری است که مدام مورد تهدید صوری شدن قرار دارد: ابتدا خیلی خوب می‌تواند تا حد نوشتار تنزل کند. نوشتار خاص مالرو وجود دارد و مال خود مالرو است. و سپس سبک می‌تواند خیلی خوب به یک زبان خاص تبدیل شود: همان زبانی که نویسنده برای **خودش و فقط برای خودش** استفاده می‌کند: پس سبک گونه‌ای اسطورهٔ نفس‌گرا و زبانی است که نویسنده با آن حدیث **نفس** می‌کند: می‌فهمیم که سبک در این درجه از استحکام، رمزگشایی و نقدی ژرف را می‌طلبد. کارهای ژ.پ ریشار نمونهٔ این نقد ضروری سبک‌هاست.

زبان را می‌دزدد چرا ما اسطوره را ندزدیم؟ برای این کار کافی است که خود اسطوره را تبدیل به آغازگاه سومین زنجیرهٔ نشانه‌شناسیک کنیم و دلالت آن را به عنوان نخستین مؤلفهٔ اسطورهٔ دوم قرار بدهیم. ادبیات چند نمونهٔ بزرگ از این نمونه‌های اسطوره‌شناسی‌های ساختگی در اختیار ما گذاشته است. در اینجا بُوار و پکوشهٔ فلوبر را مثال می‌زنم. این همان چیزی است که می‌توان آن را یک اسطورهٔ تجربی و یک اسطورهٔ تجربی و یک اسطورهٔ درجه دوم نامید. بوار ودوستش پکوشه نمایندهٔ قشری از بورژوازی هستند (و نیز در تضاد با دیگر اقشار بورژوازی): سخن آنها خیلی زود یک گفتار اسطوره‌ای می‌سازد: زبان آن یک معنا دارد ولی این معنا فرم‌تهی یک مدلول مفهوم‌دار است که دراینجاگونه‌ای سیری‌ناپذیری فن سالارانه است. برخورد معنا و مفهوم در این نخستین نظام اسطوره، دلالتی را شکل می‌بخشد که نظریهٔ بیان بوار و پکوشه است. در اینجاست که (به اقتضای تحلیل آن را تجزیه می‌کنم) فلوبر به نتیجه می‌رسد: او به این نظام اسطوره‌ای نخستین که در عین حال نظام درجه دوم نشانه‌شناسیک است، زنجیرهٔ سومی می‌افزاید که در آن نخستین حلقه، دلالت خواهد بود؛ یعنی مؤلفهٔ نهایی اسطورهٔ اول نظریهٔ بیان بوار و پکوشه فرم نظام جدید می‌شود؛ مفهوم در اینجا ساخته و پرداختهٔ خود فلوبر خواهد بود و از نگاه فلوبر به اسطوره‌ای که بوار و پکوشه از خود ساخته بودند، سرچشمه می‌گیرد: بولهوسی ذاتی آنها، سیری‌ناپذیری، تناوب دهشتناک دوران آزمایش آنها و خلاصه آن چیزی که می‌خواهم آن را بوار و پکوشه‌گری بنامم (ولی من در افق ابرهای تیره می‌بینم) در حالی که این اثر، یعنی بواروپکوشه است که برای ما دلالت نهایی است. نیروی اسطورهٔ دوم در آن است که اسطورهٔ اول را با ساده‌لوحی آشکاری می‌سازد. فلوبر به احیاء باستان‌شناسانه و تمام عیار یک سخن اسطوره‌ای پرداخته است: او ویوله لودوکِ[1] گونه‌ای ایدئولوژی بورژوازی است. ولی

۱ـ Viollet - le - Duc : اوژن امانوئل ویوله لودوک (1814 - 1879) معمار و نویسندهٔ ←

او که فروتن‌تر از ویوله لودوک است در بازسازی خود پیرایه‌های اضافه‌ای جای داده است که آن را راززدایی می‌کنند؛ این پیرایه‌ها (که فرم اسطورهٔ دوم هستند) در وجه شرطی هستند: یک تعادل نشانه‌شناسیک میان بازگشت التزامی سخنان بواروپکوشه و بوالهوسی آنها[1] وجود دارد.

شایستگی فلوبر (و همهٔ اسطوره‌شناسی‌های مصنوعی: نمونه‌های برجسته‌ای از این دست در آثار سارتر هست) در آن است که به مسئلهٔ واقع‌گرایی، استنتاج بی پردهٔ نشانه‌شناسیکی بخشیده است. بی‌شک این شایستگی به نوعی ناکامل است زیرا ایدئولوژی فلوبر که بر اساس آن فرد بورژوا چیزی نیست جز یک زشتی از دیدگاه زیبایی‌شناسی، هیچ چیزی از واقع‌گرایی در خود نداشت. ولی لااقل او از گناه کبیرهٔ ادبیات که همانا عوضی گرفتن واقعیت ایدئولوژیک با واقعیت نشانه‌شناسیک است، دوری جسته است. رئالیسم ادبی به عنوان ایدئولوژی، مطلقاً به لانگی که نویسنده با آن سخن می‌گوید ربط ندارد. لانگ یک فرم است، نمی‌تواند رئالیست یا غیررئالیست باشد. لانگ فقط می‌تواند اسطوره‌ای یا غیر اسطوره‌ای باشد و یا مانند بوار و پکوشه ضداسطوره باشد. بنابراین متأسفانه هیچ‌گونه نیروی رانشی میان رئالیسم و اسطوره وجود ندارد. می‌دانیم که چقدر اغلب ادبیات «رئالیستی» ما اسطوره‌ای است (فقط چونان اسطوره‌ای زمخت از واقعیت) و چقدر ادبیات «غیر رئالیستی»، لااقل این شایستگی را دارد که کمتر اسطوره‌ای است. قاعدتاً به دلیل عقل، واقع‌گرایی نویسنده باید چونان یک مسئله اساسی ایدئولوژیک بررسی شود. این مسلماً به آن معنی نیست که فرم هیچ مسئولیتی در برابر واقعیت ندارد. ولی این مسئولیت فقط می‌تواند با مؤلفه‌های نشانه‌شناسیک سنجیده شود. یک فرم نمی‌تواند به عنوان دلالت و یا شرح مورد داوری

← فرانسه که شمار بسیاری از بناهای قرون وسطی از جمله قصر پیرفون را تعمیر و نوسازی کرد و آثار مهمی در زمینهٔ باستان‌شناسی دارد ـ م.

۱ـ فرم التزامی، زیرا به این روش است که لولَه تَن «اسلوب یا سخن غیر مستقیم» را ابزار ستایش‌انگیزی برای راززدایی می‌نامد.

قرار گیرد. زبان نویسنده در خدمت نشان دادن واقعیت نیست، بلکه در خدمت دلالت بر واقعیت است. این امر باید اجبار استفاده از دو روش به شدت متفاوت را بر دوش نقد بگذارد: باید با رئالیسم نویسنده به عنوان یک جوهر ایدئولوژیک برخورد کند (مثلاً: مایه‌های مارکسیستی در آثار برشت) و یا به عنوان یک ارزش نشانه‌شناسیک با آن روبه‌رو شود (اشیاء، هنرپیشه‌ها، موسیقی، رنگ‌ها در سبک ویژهٔ تأتر برشت) کمال مطلوب مسلماً تلفیق کردن این دو نقد است؛ اشتباه همیشگی در عوضی گرفتن آنهاست: ایدئولوژی روش‌های خاص خودش را دارد و نشانه‌شناسی نیز روش‌های ویژهٔ خود را.

بورژوازی چونان شرکتی سهامی با مسئولیت محدود

اسطوره خود را به دو شیوه در اختیار تاریخ قرار می‌دهد: با فُرمش که فقط به گونه‌ای نسبی انگیزش دار است. و یا با مفهومش که طبیعتی تاریخی دارد. بنابراین می‌توان تصور کرد که بررسی اسطوره در زمانی است و بستگی دارد که آن را تابع پس‌نگری بکنیم (که در این صورت اسطوره‌شناسی تاریخی را پی‌ریزی کرده‌ایم) و یا برخی اسطوره‌های دیروز را تا رسیدن به فرم امروزشان دنبال کنیم (که در این صورت تاریخ پیش‌نگر را ساخته‌ایم). اگر در این جا طرحی همزمان از اسطوره‌های معاصر در نظر می‌گیرم دلیلی عینی دارد: جامعهٔ ما قلمرو قراردادی دلالت‌های اسطوره‌ای است. اینک باید به علّت آن پرداخت.

جامعهٔ ما، صرفنظر از رویدادها، خطرها، امتیازها و رخدادهای سیاسی و نیز گذشته از دگرگونی‌های فنّی، اقتصادی یا حتی اجتماعی‌ای که تاریخ برایمان به همراه می‌آورد، هنوز یک جامعهٔ بورژوایی است. انکار نمی‌کنم که از ۱۷۸۹ در فرانسه جناح‌های گوناگون بورژوازی به قدرت رسیده‌اند، ولی زیربنا که همانا گونه‌ای نظام مالکیت خصوصی، گونه‌ای نظم و گونه‌ای ایدئولوژی است، همچنان پابرجا است. بنابراین در

بررسی نامگذاری این نظام به پدیده‌ای قابل توجه برمی‌خوریم: بورژوازی به عنوان یک واقعیت اقتصادی بدون دشواری نامگذاری شده است: سرمایه‌داری ماهیت خود را اعلام می‌کند.[۱] ۱. سرمایه‌داری به سختی می‌تواند خود را به عنوان یک واقعیت سیاسی بشناسد: احزاب «بورژوایی» در اتاق بازرگانی وجود ندارد. بورژوازی به عنوان یک واقعیت ایدئولوژیک کاملاً محو می‌شود: بورژوازی هنگام گذار از واقعیت به بیانگریِ خود و گذار از انسان در مفهوم اقتصادی به انسان در مفهوم ذهنی، نام خود را زدوده است: بورژوازی امور را سامان می‌دهد ولی با ارزش‌ها درهم نمی‌آمیزد. بورژوازی بنیان خود را زیر عملیات نام‌زدایی تمام عیاری پنهان می‌کند. بورژوازی این‌گونه تعریف می‌شود: **طبقهٔ اجتماعی‌ای که نمی‌خواهد نامی داشته باشد.** واژه‌های «بورژوا»، «خرده بورژوا»، «سرمایه‌داری»[۲]، «پرولتاریا»[۳] زخم‌های مولد یک خونریزی مداوم هستند. آن قدر معنا به خارج از آنها جریان می‌یابد تا نام‌هایشان به درد نخور شوند.

این پدیدهٔ نام‌زدایی مهم است و باید کمی دقیق‌تر آن را بررسی کرد. خونریزی سیاسیِ نام بورژوازی از راه ایدهٔ ملیت صورت می‌گیرد. این ایده در زمان خود پیشرو بود و اشرافیت را از میدان به در کرد؛ امروز بورژوازی خود را در ملیّت می‌خیساند و پس از بیرون راندن عناصری که نُخاله ارزیابی می‌کند آن را ترک می‌کند. این روش تلفیقیِ جهت‌دار به بورژوازی این امکان را می‌دهد که حمایت یک به یک متحدان موقتی خود و همهٔ طبقات میانه و در نتیجه «بی‌شکل» را به خود جلب می‌کند.

۱ـ «سرمایه‌داری محکوم است طبقهٔ کارگر را غنی سازد» این جمله را مچ می‌گوید.

۲ـ واژهٔ «سرمایه‌داری» یک تابوی اقتصادی نیست، یک تابوی ایدئولوژیک است: نمی‌تواند به فرهنگ واژگان نمایندگان بورژوازی راه یابد. فقط در مصر فاروق ممکن بود که دادگاهی متهمی را به جرم داشتن گرایش‌های «ضد سرمایه‌داری» محکوم کند.

۳ـ بورژوازی هرگز واژهٔ «پرولتاریا» را به کار نمی‌برد که به عنوان اسطوره‌ای چپی معروف است مگر هنگامی که به سودش است نشان بدهد که حزب کمونیست، پرولتاریا را گمراه کرده است.

استفادهٔ طولانی نتوانسته است واژهٔ ملیت را عمیقاً غیرسیاسی کند؛ زیربنای سیاسی همین‌جاست، بسیار نزدیک، هر موردی در دم آن را آشکار می‌کند: در مجلس احزاب «ملی» هست و تلفیق نام‌ها چیزی را که خیال پنهان کردنش را داشت، افشاء می‌کند. یک ناجوری اساسی. می‌بینیم که فرهنگ واژگان بورژوازی اینک مقرر می‌کند که کلیّتی وجود دارد که سیاست برای آن بیانگری و بخشی از ایدئولوژی است.

تلاش بورژوازی برای جهانشمول‌سازی فرهنگ واژگانش هر قدر که باشد، از نظر سیاسی کارش وقتی تمام می‌شود که در مقابل هسته‌ای مقاوم که بنا به تعریف، همان گروه انقلابی است قرار می‌گیرد. ولی این گروه فقط می‌تواند یک غنای سیاسی ایجاد کند: در جامعهٔ بورژوایی نه فرهنگ و نه اخلاق پرولتاریایی وجود ندارد، از هنر پرولتاریا خبری نیست: از نظر ایدئولوژی هر چیز که بورژوایی نباشد ناچار است که از بورژوازی وام بگیرد. پس ایدئولوژی بورژوایی می‌تواند همه را تغذیه کند و در معرض خطر از دست دادن نام خود قرار نگیرد: در اینجا هیچکس نامش را به او باز نمی‌گرداند: او می‌تواند بدون مقاومت، تأتر، هنر و انسان بورژوا را زیر فشار مشابه‌های جاودانی‌شان تصعید کند. در یک کلمه هنگامی که فقط و فقط یک طبیعت انسانی وجود دارد، بورژوازی می‌تواند خود را نام‌زدایی کند و پیمان‌شکنی او با نام بورژوا، این هنگام در اوج خود است.

بی‌شک خیزش‌هایی در برابر ایدئولوژی بورژوازی صورت می‌گیرد. این همان چیزی است که عموماً پیشرو[1] می‌نامند. ولی این خیزش‌ها از نظر اجتماعی محدود هستند و بازگشت‌پذیر باقی می‌مانند. نخست چون از سوی بخشی از خود بورژوازی برمی‌خیزند؛ گروه کوچکی از هنرمندان و روشنفکران که جز طبقه‌ای که از آن برخاسته‌اند، طبقهٔ دیگری از آنها هواداری نمی‌کند و برای بیان افکار خود به پولی که از آن می‌گیرند وابسته می‌مانند. سپس این خیزش‌ها همواره به شدت از تفاوت نیرومند میان

۱ـ avant-garde. از این پس همه جا از واژهٔ آونگارد استفاده می‌کنیم ـ م.

اخلاقیات بورژوایی و سیاست بورژوایی الهام می‌گیرند: چیزی که نیروی او انگارد با آن جدال می‌کند، همان بورژوازی در عرصهٔ هنر و اخلاقیات و مانند دوران خوش رمانتیسم، همان کاسبکار بی‌فرهنگ و پول‌پرست است: ولی از جدال سیاسی خبری نیست.[۱] چیزی که اوانگارد در وجود بورژوازی نمی‌تواند با آن مدارا کند، زبان آن است نه اساس آن. این اساس چیزی نیست که اوانگارد تأییدش کند ولی آن را درون پرانتز می‌گذارد: هر قدر هم خشونت آغالش‌گری زیاد باشد آن چه اوانگارد در نهایت جمعبندی می‌کند انسان وامانده است نه انسان از خود بیگانه؛ و انسان وامانده باز هم همان انسان جاوید است.[۲]

این بی‌نام و نشانی بورژوازی هنگام گذار فرهنگ بورژوازی به معنای واقعی کلمه به فرم‌های رایج، بوالهوسانه و به درد بخور و آن چیزی که می‌توان آن را فلسفهٔ عوامانه نامید، شدت بیشتری می‌یابد. فلسفه‌ای که اخلاق روزمره، آداب رسمی، تشریفات زندگی و خلاصه عرف‌های نانوشتهٔ زندگی جمعی در جامعهٔ بورژوازی را تغذیه می‌کند. فرو کاستن فرهنگ حاکم تا حد هستهٔ سازندهٔ آن توهمی بیش نیست: در عین حال فرهنگی بورژوازیِ مصرفِ محض نیز وجود دارد. سراسر فرانسه در این ایدئولوژی بی‌نام و نشان غرق است: مطبوعات ما، سینمای ما، تأتر ما، ادبیات رایج ما، آئین‌های ما، دادگستری ما، سیاست خارجی ما، گفتگوهای ما، هواشناسی ما، دادگاه‌های جنایی ما، ازدواجی که در برابر آن می‌شوریم، آشپزی‌ای که در آرزویش هستیم و لباسی که می‌پوشیم،

۱ـ قابل توجه است که دشمنان اخلاق (یا زیبایی‌شناسی) بورژوازی در اکثریت خود بی‌تفاوت و یا حتی وابسته به تعاریف سیاسی خود باقی می‌مانند. در عوض دشمنان سیاسی بورژوازی از محکوم کردن اساسی نمایندگان آن سر باز می‌زنند: اغلب حتی با آنها شریک نیز می‌شوند. این شکاف در جبههٔ مهاجم به بورژوازی سود می‌رساند و به او امکان پنهان کردن نامش را می‌دهد. بنابراین بورژوازی فقط می‌تواند خود را به عنوان محصول تعاریف نمایندگان خود بشناسد.

۲ـ می‌توان تصاویری مغشوش از انسان وامانده ارائه داد (مثلاً یونسکو) این امر هیچ تهدیدی برای امنیت جوهرها نیست.

همگی در زندگی روزمرهٔ ما بیانگر آن مناسبات خاص انسان با جهان است که بورژوازی برای خود و برای ما می‌سازد. این فرم‌های «عرفی شده» دقیقاً به دلیل گستردگی خود توجه اندکی را جلب می‌کنند. خاستگاه آنها به راحتی می‌تواند گم شود: آنها وضعیتی بینابینی دارند: آنها که نه مستقیماً سیاسی هستند و نه مستقیماً ایدئولوژیک، با آسودگی در میان کنش مبارزان و جدال‌های روشنفکران زیست می‌کنند؛ هر قدر هم که این فرم‌های عرفی شده کمابیش تک افتاده باشند، باز هم تودهٔ عظیم بی‌تفاوتی، بی‌معنایی و خلاصه طبیعت را تشکیل می‌دهند. با این وجود بورژوازی به کمک اخلاقیات خود است که فرانسه را زیر نفوذ دارد: عرف‌های بورژوازی که در سطح ملی مورد استفاده قرار گرفته‌اند، چونان قوانین مسلم نظمی طبیعی شناخته شده‌اند: هر چه طبقهٔ بورژوازی نمایندگان خود را بیشتر پخش کند، این عرف‌ها طبیعی‌تر می‌شوند. واقعیت بورژوازی جذب جهانی نامشخص می‌شود که تنها ساکن آن انسان جاوید است و نه پرولتاریا و یا بورژوازی.

پس ایدئولوژی بورژوازی با رسوخ در طبقات میانه است که می‌تواند با حداکثر اطمینان نام خود را گم کند. عرف‌های خرده‌بورژوایی، پس‌مانده‌های فرهنگی بورژوازی هستند. آنها حقایق بورژوایی‌ای هستند که از اعتبار ساقط شده، فقیر گشته، کاسبکارانه شده‌اند، عتیقه شده‌اند و یا بهتر بگوییم از مد افتاده‌اند. اتحاد سیاسی بورژوازی و خرده بورژوازی بیش از یک قرن است که سرنوشت تاریخ فرانسه را رقم می‌زند: به ندرت این اتحاد گسسته شده است و هر بار گذرا بوده است (۱۹۳۶، ۱۸۷۱، ۱۸۴۸). زمان، این اتحاد را محکم‌تر می‌کند و کم‌کم به یک همزیستی تبدیل می‌شود. بیداری‌های موقتی ممکن است دست بدهد ولی ایدئولوژی مشترک هرگز زیر سؤال نرفته است: یک لایهٔ «طبیعی» همواره همهٔ نمایندگان «ملّی» را می‌پوشاند: کلان ازدواج[1] بورژوایی که حاصل

۱ـ grand mariage . بارت در مقاله‌ای به نام «ازدواج‌ها»، در بررسی ازدواج مارلون براندو با یک دختر روستایی فرانسوی به این موضوع پرداخت ـ م.

تشریفاتی طبقاتی است (حفظ و ترکیب ثروت‌ها) نمی‌تواند با اساس تفکر اقتصادی خرده بورژوازی هیچ تناسبی داشته باشد: ولی از سوی مطبوعات، رسانه‌ها و ادبیات کم‌کم به عرف گرچه غیر موجود ولی لااقل مورد آرزوی زوج خرده‌بورژوا تبدیل می‌شود. بورژوازی مدام تمامی یک بخش از انسانها را به خود جلب می‌کند: انسان‌هایی که عمیقاً دارای اساس تفکر او نیستند و نمی‌خواهند باشند مگر در عالم خیال یا به بیان بهتر در نوعی حالت ایستاسازی و جرح و تعدیل آگاهی.[۱] بورژوازی با گسترش بیانگری‌هایش به کمک مجموعه‌ای از تصاویر مشترک قابل استفاده خرده‌بورژوازی، نظریهٔ موهوم نبودن اختلاف طبقاتی در اجتماع را پیش می‌کشد: درست از لحظه‌ای که یک ماشین‌نویس با حقوق ماهانهٔ هفتاد هزار فرانکی خود را مجاز به یک ازدواج تشریفاتی بورژوایی می‌بیند، روند نام‌زدایی بورژوازی به اوج کمال خود می‌رسد.

بنابراین گریز از نام بورژوا، پدیده‌ای موهوم، اتفاقی، درجه دوم، طبیعی یا بی‌معنا نیست. این گریز حتی ایدئولوژی بورژوازی است؛ حرکتی است که بورژوازی طی آن واقعیت جهان را به تصویر جهان و تاریخ را به طبیعت تبدیل می‌کند. و نکتهٔ قابل ملاحظهٔ این تصویر، معکوس[۲] بودنِ آن است. بنیان تفکر بورژوازی خاص و تاریخی است: انسانی که ارائه می‌دهد جهانی و ابدی است؛ طبقهٔ بورژوا به درستی قدرت خود را بر اساس پیشرفت‌های فنی، علمی و تغییر نامحدود طبیعت بنا کرده است: ایدئولوژی بورژوازی طبیعتی خدشه‌ناپذیر را بازسازی می‌کند؛ نخستین فیلسوفان بورژوازی در دنیای دلالت‌ها نفوذ می‌کردند، همه چیز را به انقیاد خردباوری و به خدمت انسان در

۱ـ برانگیختن محتوای مشترک برای تخیل همیشه یک اقدام غیرانسانی است. نه تنها چون رؤیا زندگی را در سرنوشت خلاصه می‌کند بلکه زیرا رؤیا فقیر است و بهانهٔ یک غیاب است.

۲ـ «این پدیده که انسانها و شرایطشان در همهٔ ایدئولوژی‌ها، مانند آن‌چه در دوربین عکاسی اتفاق می‌افتد وارونه پدیدار می‌شود، برخاسته از روند حیاتی تاریخشان است.» مارکس. *ایدئولوژی آلمانی*، جلد اول، صفحه ۱۵۷.

می‌آوردند: ایدئولوژی بورژوازی چه علم‌گرا باشد و چه شهودی، چه واقعیت را بررسی و چه ارزش را مشاهده کند، باز از دادن تفسیر سر باز می‌زند: نظم جهان چه گویا باشد و چه بیان‌نشدنی هرگز دلالت‌گر نیست. سرانجام برداشت اولیه مبنی بر یک جهان کمال‌پذیر و پویا، تصویر معکوس بشری ایستا و دارای هویتی مدام تکرارشونده را نقش می‌زند. کوتاه سخن آن که در جامعهٔ بورژوایی معاصر، گذار از واقعیت به ایدئولوژی درست مانند گذار از یک «ضد هستیِ موجود»[1] به یک «شبه هستیِ موجود» است.

اسطوره گفتاری سیاست زدوده است

و همین جاست که اسطوره را می‌یابیم. نشانه‌شناسی به ما آموخت که وظیفهٔ اسطوره تبدیل یک قصد تاریخی به طبیعت، یک شاید بودن به جاودانگی است. پس این رفتار درست همان رفتار ایدئولوژی بورژوازی است. اگر جامعهٔ ما به گونه‌ای عینی عرصهٔ قراردادی دلالت‌های اسطوره‌ای است،از آن جهت است که اسطوره از نظر فرم اختصاصی‌ترین ابزار برای وارونه‌گی ایدئولوژیکی است که آن را تعیُّن بخشیده است: اسطوره در تمام سطوح ارتباط بشر روند وارونه‌گی «ضد هستی موجود» و تبدیل آن به «شبه هستی موجود» را اجرا می‌کند.

آن چه جهان به اسطوره می‌بخشد، واقعیتی تاریخی و معین است که از طریق شیوهٔ تولید یا به‌کارگیری آن از سوی انسان‌ها تعریف می‌شود. حتی اگر ریشه در گذشته‌ای دور داشته باشد. و آن چه اسطوره در عوض می‌گیرد، تصویری طبیعی شده از این واقعیت است و درست همان‌گونه که

۱ـ در یونان پیش از سقراط physis به معنای هستی بود و متافیزیک به معنای فراتر از هستی. این معنای هستی فقط با جنبه‌های طبیعی و آشکار هستی کار داشت – م.(ر.ک: بابک احمدی، مدرنیته و اندیشهٔ انتقادی، ص ۸۸).

ایدئولوژی بورژوازی با گریز از نام بورژوا مشخص می‌شود، اسطوره بر اساس گم کردن کیفیت تاریخی چیزها بنا شده است: چیزها در اسطوره خاطرهٔ ساخته شدن خود را از دست می‌دهند. دنیا مانند رابطهٔ دیالک‌تیکی مرکبی از فعالیت‌ها و کنش‌های انسانی وارد زبان می‌شود: و مانند تابلوی منظّمی از جوهرها از آن خارج می‌شود. گونه‌ای تردستی صورت می‌گیرد که طی آن واقعیت غیب می‌شود، تاریخ آن تخلیه می‌شود و به جایش طبیعت ریخته می‌شود؛ تردستی‌ای که طی آن معناهای انسانی چیزها گرفته می‌شود تا به آنها دلالتی انسانی بخشیده شود. کارکرد اسطوره توخالی کردن واقعیت است. اسطوره در لفظ یک ریزش بی‌وقفه، یک خونریزی یابهتر بگوییم یک تبخیر و خلاصه یک غیبت حساس است.

اینک تکمیل تعریف نشانه‌شناسیک اسطوره در جامعهٔ بورژوایی امکان‌پذیر است: **اسطوره یک گفتار سیاست زدوده است.** طبیعتاً باید واژهٔ سیاسی را با تمامی ژرفای آن و چونان مجموعه‌ای از مناسبات انسانی در ساختار واقعی و اجتماعی‌شان و در قدرتشان در ساختن دنیا فهمید: به ویژه باید ارزش فعال به پسوند زدایی داد: این پسوند در اینجا یک حرکت اجرایی را نشان می‌دهد و بی‌وقفه گریزی را بیان می‌کند. مثلاً در مورد سرباز سیاهپوست آن چه توخالی شده است، مسلماً استیلاگری فرانسه نیست (درست برعکس همانی است که باید حضور داشته باشد)؛ بلکه کیفیت احتمالی، تاریخی و در یک کلام ساخته و پرداختهٔ استعمار است. اسطوره چیزها را انکار نمی‌کند؛ کارکرد آن برعکس، سخن گفتن از چیزهاست؛ به بیان ساده اسطوره آنها را پالایش می‌دهد، معصومانه می‌کند و به طبیعت و جاودانگی تبدیل می‌سازد. به آنها روشنی‌ای می‌بخشد که با روشنیِ تفسیر فرق دارد و شبیه روشنیِ مشاهده است. اگر من استیلاگری فرانسه را بدون تفسیر کردن آن مشاهده کنم، احتمال بسیار کمی می‌رود که آن را طبیعی و خودجوش نیابم. در این مورد اطمینان دارم. اسطوره با گذار از تاریخ به طبیعت، یک صرفه‌جویی می‌کند: اسطوره پیچیدگی کنش‌های انسانی را رها می‌کند و به آنها سادگی جوهرها را می‌بخشد. اسطوره هر گونه دیالک‌تیک و فرارَوی از چیزهای

بی‌درنگ ــ در ــ دیدرس را حذف می‌کند و دنیایی بدون تضاد سامان می‌دهد؛ چراکه این دنیا ژرفایی ندارد و دنیایی است که در یقین گسترده شده است. اسطوره روشنی شادمانه‌ای پدید می‌آورد: چیزها گویی کاملاً به تنهایی معنا می‌دهند.[۱]

به هر حال آیا اسطوره همواره گفتاری سیاست زدوده است؟ یا به بیان دیگر، آیا واقعیت همیشه سیاسی است؟ آیا کافی است که به گونه‌ای طبیعی دربارهٔ چیزی سخن بگوییم تا آن چیز اسطوره‌ای شود؟ می‌توان همصدا با مارکس پاسخ داد که طبیعی‌ترین ابژه‌ها هر قدر هم ناتوان و بیرنگ باشند دارای خطی سیاسی و حضور کمابیش یادآور کنش انسانی‌ای است که آن را تولید کرده، سامان داده، به کار برده، در اختیار گرفته و یا رها کرده است.[۲] زبان ـ موضوع که چیزها را می‌گوید، می‌تواند این خط را به آسانی نشان دهد، فرا ـ زبان که دربارهٔ چیزها سخن می‌گوید بسی کمتر.بنابراین اسطوره همواره‌از نوع فرا-زبان‌است:سیاست‌زدایی‌ای که ا نجام می‌دهد اغلب بر پایه‌ای طبیعی شده، سیاست زدوده از سوی فرازبانی عمومی صورت می‌گیرد که برای سرودن چیزها برپا شده است و نه به هیچ‌رو به‌کار گرفتن چیزها. بدیهی است که نیروی لازم برای اسطوره به منظور تغییر شکل دادن ابژه خود در موردی چون یک درخت بسیار کمتر از مورد یک سودانی است: در مورد سودانی وظیفهٔ سیاسی کاملاً نزدیک است، طبیعت مصنوعی زیادی برای تبخیر آن لازم است و در مورد درخت این وظیفه دور است و لایهٔ مادی ضخیمی از فرازبان آن را تصفیه می‌کند. پس اسطورهٔ نیرومند و اسطورهٔ کم‌توان وجود دارد؛ در موارد اول بار سیاسی مستقیم و سیاست‌زدایی زمخت است؛ در مورد دوم کیفیت سیاسی ابژه مانند رنگی کمرنگ شده است ولی کوچکترین

۱ـ می‌توان به اصل لذت انسان در مکتب فروید، اصل روشنی بشر اسطوره‌شناسیک را افزود. تمامی ابهام اسطوره در همین جا نهفته است: روشنی آن خوش‌بینانه است.

۲ـ نگاه کنید به مارکس و مثال درخت گیلاس، ***ایدئولوژی آلمانی***، جلد اول، صفحه ۱۶۱.

چیزی می‌تواند به شدت قدرت آن را بازگرداند: چه چیز طبیعی‌تر از دریا؟ و چه چیز «سیاسی»تر از دریایی که فیلم‌سازان «قارهٔ گمشده»[۱] سروده‌اند؟

درواقع، فرا ـ زبان برای اسطوره گونه‌ای اندوخته می‌سازد. انسان‌ها با اسطوره مناسباتی مبتنی بر حقیقت ندارند، بلکه در مناسباتی بر اساس کاربرد قرار دارند: انسان‌ها بر اساس نیازهایشان سیاست‌زدایی می‌کنند؛ موضوع‌های اسطوره‌ای وجود دارند که برای مدتی در خواب خود وانهاده می‌شوند؛ بنابراین آنها فقط شماهای اسطوره‌ای مبهمی هستند که فایدهٔ سیاسی آنها تقریباً خنثی می‌نماید. ولی درست در همین جا بهره‌برداری فرصت‌طلبانه‌از وضعیت وجود دارد و نه یک تمایز ساختاری. این همان مورد مثال دستور زبان لاتین ماست. باید خاطرنشان کرد که در اینجا گفتار اسطوره‌ای روی ماده‌ای که مدتهاست دیگر تغییر شکل یافته است عمل می‌کند: جملهٔ ازوپ به ادبیات تعلق دارد و از همان لحظهٔ نخست به وسیلهٔ خصلت خیالی خود اسطوره‌ای[۲] (بنابراین معصومانه) شده است. ولی کافی است که یک لحظه مؤلفهٔ اولیهٔ زنجیره را در طبیعتش به عنوان زبان ـ موضوع دوباره جایگزین کنیم تا ابعاد توخالی شدن واقعیت از سوی اسطوره را درک کنیم: این که احساسات جامعه‌ای واقعی از حیوانات را که به مثالی دستوری و طبیعتی گزاره‌ای تبدیل

۱ـ بارت در اینجا اشاره به مقاله‌ای از همین مجموعهٔ *اسطوره‌شناسی‌ها* دارد. این مقاله به نام «قارهٔ گمشده» دربارهٔ فیلمی به همین نام نوشته شده است. داستان فیلم در ظاهر دربارهٔ سفر اکتشافی ــ علمی گروهی به سرزمین‌های شرق است اما در واقع هدف‌های استعماری را می‌پوشاند و به آنها رنگی طبیعی و اسطوره‌ای می‌بخشد. بارت در این مقاله اشاره می‌کند که شرقی که در این فیلم نمایش داده می‌شود، بیشتر شبیه کارت‌پستال‌هایی از مناطق نامسکونی است تا شرقی که در آن سالها مرکز بحران‌های سیاسی جهان بوده است. این فیلم به‌گونه‌ای برخورد انسان غربی با کشورهای شرق را سیاست‌زدایی و اسطوره‌ای می‌کند ـ م.

۲ـ ازوپ نویسندهٔ یونان باستان در آثار خود از حیوانات به عنوان شخصیت داستانها استفاده می‌کرد و در اینجا اشارهٔ بارت به جملهٔ «من شیر نام دارم» به این جنبه از معنای جمله توجه دارد ـ م.

شده‌اند، تصور کنیم! برای داوری دربارهٔ وظیفهٔ سیاسی یک ابژه و ماده‌گی اسطوره‌ای که در آمیزش با آن است، هرگز نباید از دریچهٔ دلالتی که باید عهده‌دارش باشد نگاه کرد؛ بلکه از دید دال، یعنی چیز به غارت رفته نگاه کرد و در دالِ زبان ـ موضوع همانا از دید معنا: هیچ شکی نیست که اگر با یک شیر واقعی مشورت می‌کردیم، شیر تأیید می‌کرد که مثال دستوری یک حالت شدیداً سیاست‌زدوده است و این قضاوت را که چون از همه قوی‌تر است طعمه مال اوست، به عنوان چیزی کاملاً سیاسی طلب می‌کند. مگر آن که ما با شیر بورژوایی سر و کار نداشته باشیم که می‌تواند قدرت خود را با دادن ظاهر یک وظیفه به آن اسطوره‌ای کند.

در اینجا به خوبی می‌بینیم که فقدان معنای سیاسی در اسطوره از وضعیت آن ناشی می‌شود. همان‌گونه که می‌دانیم اسطوره یک ارزش است: کافی است که شرایط محیطی آن و نظام عمومی (و نامطمئنی) را که در آن جا دارد تغییر دهیم تا به بهترین وجه توانایی خود را نظم ببخشد. قلمرو اسطوره در اینجا به کلاس پنجم یک دبیرستان فرانسوی تنزل یافته است. ولی من فکر می‌کنم کودکی که مجذوب داستان شیر، گاومیش و گاو است و از راه زندگی خیالی به خود واقعیت این جانوران دست می‌یابد، بسیار کندتر از ما متوجه محو شدن این شیر و تبدیلش به یک مسند می‌شود. در واقع اگر ما این اسطوره را از نظر سیاسی بی‌معنا می‌دانیم، به سادگی از آن رواست که برای ما ساخته نشده است.

اسطوره نزد چپ

هر چند که اسطوره گفتاری سیاست‌زدوده است ولی لااقل گفتاری وجود دارد که در برابر اسطوره می‌ایستد؛ یعنی گفتاری که سیاسی باقی می‌ماند. باید در اینجا به تفاوت میان زبان ـ موضوع و فرا ـ زبان بازگردیم. اگر من یک هیزم‌شکن باشم و درختی را که می‌بُرم نامگذاری کرده باشم، فرم جمله‌ام هرچه باشد، من درخت را بیان می‌کنم، درباره درخت سخن

نمی‌گویم. این بدان معناست که زبان من عمل‌کننده است و به گونه‌ای متعدی با موضوع خود پیوند دارد: میان درخت و من هیچ چیز دیگری جز کار من وجود ندارد، یعنی یک کنش: زبان سیاسی همین جاست؛ فقط هنگامی طبیعت خود را نشانم می‌دهد که بخواهم آن را دگرگون کنم، این زبانی است که به وسیلهٔ آن روی ابژه کار می‌کنم. درخت برای من یک تصویر است، درخت به سادگی معنای کنش من است. ولی اگر من هیزم‌شکن نباشم، دیگر نمی‌توانم درخت را بیان کنم. دیگر فقط می‌توانم از آن و دربارهٔ آن سخن بگویم؛ به هیچ‌رو این زبان من نیست که ابزار یک درختِ اجرا شده است، این درختِ سروده شده است که به ابزار زبان تبدیل می‌شود؛ من با درخت فقط یک رابطهٔ لازم دارم؛ درخت به هیچ‌رو مانند کنش انسانی معنای واقعیت نیست، درخت تصویری ـ در ـ ترکیب است: من در برابر زبان واقعی هیزم‌شکن زبانی ثانوی می‌آفرینم که فرازبانی است که در آن می‌خواهم نه چیزها، بلکه نام‌های آنها را اجرا می‌کنم و برای زبان اولیه دارای نسبتی چون نسبت اشاره با کنش است. این زبان ثانویه تماماً اسطوره‌ای نیست ولی درست همان جایی است که اسطوره در آن جای می‌گیرد؛ زیرا اسطوره فقط می‌تواند روی ابژه‌هایی که تاکنون میانجی‌گری زبان اولیه را پذیرفته‌اند، کار کند.

پس زبانی وجود دارد که اسطوره‌ای نیست و این زبانِ انسانِ مولد است: هر جا که انسان برای دگرگون کردن واقعیت و نه برای تبدیل آن به تصویر سخن می‌گوید، هر جا که انسان زبان خود را در خدمت ساختن چیزها درمی‌آورد، فرا ـ زبان به یک زبان ـ موضوع بازگشته و اسطوره ناممکن است. از این‌رو است که زبان صد در صد انقلابی نمی‌تواند یک زبان اسطوره‌ای باشد. انقلاب کنشی پالاینده است که موظف به آشکار کردن وظیفهٔ سیاسی جهان است. انقلاب جهان را می‌سازد و زبان آن، تمامی زبانش، به گونه‌ای کارکردی در این ساختن مستحیل شده است. انقلاب از این‌رو که گفتاری پُر را به وجود می‌آورد؛ یعنی چه در ابتدا و چه در انتها سیاسی و نه مانند اسطوره گفتاری در ابتدا سیاسی و در انتها طبیعی، اسطوره را پس می‌زند. همان‌گونه که نام‌زدایی بورژوازی در عین

حال ویژگی ایدئولوژی بورژوازی و نیز اسطوره است، به همان ترتیب نیز نامگذاری انقلابی، هم انقلاب و هم نفی اسطوره را در بر دارد: بورژوازی چهرهٔ خود را به عنوان بورژوازی می‌پوشاند و درست در همین جا اسطوره را پدید می‌آورد؛ انقلاب خود را انقلاب اعلام می‌کند و به همین سبب اسطوره را نفی می‌کند.

از من پرسیده‌اند که آیا «نزد چپ» نیز اسطوره وجود دارد. البته، درست آنجاکه چپ با انقلاب یکی نباشد.اسطورهٔ چپ دقیقاً در لحظه‌ای سر بر می‌آورد که انقلاب به «چپ» تبدیل می‌شود. یعنی می‌پذیرد که چهرهٔ خود را بپوشاند، نام خود را پنهان کند و فرازبانی ناآگاه پدید بیاورد و خود را عین «طبیعت» جا بزند. این نام‌زدایی انقلابی که شاید تاکتیکی باشد و شاید هم نباشد جایی در بحث کنونی ما ندارد. در هر حال دیر یا زود به عنوان جریانی مخالف انقلاب شناخته می‌شود و تاریخ انقلابی همیشه کمابیش در رابطه با اسطوره است که «کج‌روی‌های» خود را بروز می‌دهد. مثلاً روزی رسید که خودِ سوسیالیسم، اسطورهٔ استالین را پدید آورد. استالین مانند موضوع سخن سال‌ها به گونه‌ای ناب ویژگی‌های ساختاری گفتار اسطوره‌ای را نمایش داد: یک معنا که همان استالین واقعی و استالین تاریخی بود؛ یک دال که پرستش تشریفاتی استالین و نتیجهٔ محتوم صفات طبیعیِ گرداگردِ نامش بود؛ یک مدلول که قصد ارتودوکسی،نظم،و وحدت[1] بود واحزاب کمونیست در وضعیتی معین آن را مختص به خود کرده بودند و سرانجام دلالتی که همانا یک استالین تقدیس شده بود که در آن تعاریف تاریخی به عرصهٔ طبیعت انتقال می‌یابند و پشت نام «نابغه» تصعید می‌شوند. یعنی چیزی غیر عقلانی و تفسیرناپذیر: در اینجا سیاست‌زدایی آشکار است و کاملاً اسطوره را برملا می‌کند.[2]

۱ـ به نظر مترجم کنایهٔ بارت به تغییر شکل فرمول مشهور تزاریسم در نیمهٔ اول قرن نوزدهم است؛ فرمول: ارتودوکسی، حکومت مطلقه، ناسیونالیسم ـ م.

۲ـ قابل توجه است که خروچفیسم نه به عنوان یک دگرگونی سیاسی بلکه اساساً و

بله اسطوره نزد چپ وجود دارد ولی اصلاً همان کیفیت‌های اسطورهٔ بورژوایی را ندارد. اسطورهٔ چپ غیر گوهری است. ابتدا ابژه‌هایی که در اختیار می‌گیرد، نادر هستند و چیزی نیستند جز چندتایی مفهوم سیاسی مگر آن که خودش از مجموعهٔ زرّادخانهٔ اسطوره‌های بورژوازی یاری بگیرد. هرگز اسطورهٔ چپ به قلمرو گستردهٔ مناسبات انسانی که گسترده‌ترین سطح ایدئولوژی «بی‌معنا» است، دست نمی‌یابد. زندگی روزمره برای او دست‌نیافتنی است: در جامعهٔ بورژوایی، اسطورهٔ «چپی» دربارهٔ ازدواج، آشپزی، خانه، تأتر، حقوق، اخلاقیات و غیره وجود ندارد. و در ثانی این یک اسطورهٔ غربی است. کاربردش، آن‌گونه که در مورد اسطورهٔ بورژوایی صادق است، برخاسته از یک استراتژی نیست بلکه فقط از یک تاکتیک و در حالت بدتر از کج‌روی ناشی شده است، به این دلیل ساخته می‌شود که اسطوره‌ای برای سهولت است نه اسطوره‌ای در خدمت یک ضرورت.

سرانجام و به ویژه، اسطورهٔ چپ اسطوره‌ای فقیر و اساساً فقیر است. راه و رسم باروری را نمی‌داند.اسطورهٔ چپ که به گونه‌ای فرمایشی و برای محدودهٔ زمانی مشخصی تولید شده است، ناشیانه پدید می‌آید. یک قدرت برتر یعنی قدرت افسانه‌پردازی راکم دارد. هرکاری هم بکند پیرامون آن چیزی خشک و ادبی، بوی گند شعار فرمایشی باقی می‌ماند. به قول معروف شق و رق می‌ماند. در واقع چه چیز نحیف‌تر از اسطورهٔ استالین وجود دارد؟ در آن هیچ ابتکاری وجود ندارد و فقط نوعی تملک ناشیانه است: در اینجا دال اسطوره (همان فرمی که می‌دانیم غنایی بی‌پایان در اسطورهٔ بورژوایی دارد) اصلاً متنوع نیست و به یک مدیحه‌سرایی تنزل یافته است.

این ناقص بودن، اگر بتوانم از این واژه استفاده کنم، ناشی از طبیعت

→ منحصراً چون یک دگرگونی در زبان پدیدار می‌شود. دگرگونی‌ای که ناکامل بود زیرا خروخچف استالین را بی‌ارزش کرد. او را تفسیر نکرد: خروخچف او را دوباره سیاسی نکرد.

«چپ» است: واژهٔ چپ هر قدر هم نامشخص باشد، همواره در رابطه با فرد ستمدیده، کارگر یا استعمار شده به کار می‌رود.[۱] پس گفتار فرد ستمدیده نمی‌تواند فقیر، کسل‌کننده و مستقیم نباشد: تنگدستی آن به همان اندازهٔ زبانش است: او فقط یک زبان دارد، همواره همان زبان کارش؛ فرازبان یک عنصر تجملی است. هنوز نمی‌تواند در آن جایی داشته باشد. گفتار انسان ستمدیده واقعی است، مانند گفتار هیزم‌شکن یک گفتار متعدی است: این گفتار تقریباً ناتوان از دروغ گفتن است: دروغ یک غنا است و بر اساس فرضِ مالکیت، حقایق و شکل‌های مبادله استوار است. این فقر ذاتی، اسطوره‌های نادر و نحیف تولید می‌کند: و یا اسطوره‌های فرّار و یا سخت کج و کوله. آنها برچسب اسطوره را روی خود دارند و سیماچهٔ خویش را نشان می‌دهند: به سختی می‌توان گفت که این سیماچه همان «شبه‌هستی موجود» است: آن یکی هستی موجود هنوز یک ثروت است. انسان ستمدیده فقط می‌تواند آن را وام بگیرد؛ او ناتوان از تهی کردن معنای واقعی چیزها و دادن ظاهر تجملی به یک فرم توخالی و گشوده به سترونی یک هستی کاذب است. می‌توان گفت که به یک معنا اسطورهٔ چپ همواره یک اسطورهٔ مصنوعی و یک اسطورهٔ بازسازی شده است: بی دست و پایی آن نیز از همین جا ناشی می‌شود.

اسطوره نزد راست

از نظر آماری، اسطوره در جناح راست قرار دارد. در راست اسطوره گوهری است: خوب خورانده شده، درخشان، گسترده و حرّاف است، مدام اختراع می‌شود و همه چیز را در بر می‌گیرد: تمام جنبه‌های قانون، اخلاقیات، زیبایی‌شناسی‌ها و سیاست‌های خارجی، هنرهای خانه‌داری،

۱ـ امروزه این انسان استعمار شده است که به تمام معنی، از نظر اخلاقی و سیاسی شرایطی را دارد که مارکس در مورد پرولتاریا بیان کرده است.

ادبیات و آئین‌های نمایشی. گستردگی آن به همان میزان نام‌زدایی بورژوازی است. بورژوازی می‌خواهد موجودیت خود را حفظ کند ولی آن را هویدا نسازد: بنابراین خودِ جنبهٔ منفی بورژوا نشان دادن که مانند همهٔ جنبه‌های منفی پایان‌ناپذیر است، مدام اسطوره را برمی‌انگیزد. انسان ستمدیده چیزی نیست؛ او در وجود خود فقط یک گفتار دارد که همانا گفتار رهایی‌اش است. ستمکار همه چیز است. گفتارش غنی، دارای فرم‌های گوناگون، نرم و حداکثر ممکن از نظمی شایسته برخوردار است. او حق انحصار فرازبان را در اختیار دارد. ستمدیده جهان را *می‌سازد*، او تنها یک زبان فعال، متعدی (سیاسی) دارد؛ ستمکار جهان را نگهداری می‌کند. گفتارش پر، لازم، اشاره‌ای و تأتروار است: این همان اسطوره است؛ زبان ستمدیده با دگرگون کردن رویاروی است، زبان ستمکار با ابدی کردن سر و کار دارد.

آیا این کمال اسطوره‌های «نظم» (بورژوازی خودش را نظم می‌نامد) در درون خود بخش‌های متمایزی دارد؟ آیا مثلاً اسطوره‌های بورژوازی و اسطوره‌های خرده بورژوازی وجود دارد؟ تمایزهای بنیادی نمی‌تواند وجود داشته باشد زیرا اسطوره، صرفنظر از نوع افکار عمومیِ مصرف‌کننده‌اش، جمود طبیعت را مسلم می‌انگارد ولی می‌تواند به درجات دارای کمال یا بسط باشد: برخی از اسطوره‌ها در بعضی زیست بوم‌های اجتماعی بهتر رسیده می‌شوند. در مورد اسطوره نیز شرایط حساس آب و هوایی وجود دارد.

برای نمونه اسطورهٔ دوران کودکی ــ شاعر، یک اسطورهٔ بورژوایی پیشرفته است. به ندرت از فرهنگ مبتکر سرچشمه می‌گیرد (مثلاً کوکتو) و فقط فرهنگ مصرفی را در نظر دارد (اکسپرس): بخشی از بورژوازی هنوز می‌تواند آن را بیش از حد ابتکاری و خیلی کم اسطوره‌ای برای حمایت کردنش ارزیابی کند. (تمامی یک بخش از نقد بورژوایی فقط با مواد اولیهٔ دارای وظیفهٔ اسطوره‌ای کار می‌کند). این اسطوره‌ای است که هنوز به خوبی جا نیفتاده است. هنوز به قدر کافی طبیعت را در خود ندارد: برای ساختن یک عنصر هستی‌شناسی از دوران کودکی ــ شاعر

باید از شگفتی‌ها چشم پوشید (موزارت، رمبو و غیره) و عرف‌های جدیدی چون عرف‌های تعلیم و تربیت روانشناسی، فرویدیسم و غیره را پذیرفت. این یک اسطورهٔ هنوز نارس است.

هر اسطوره‌ای، این گونه می‌تواند تاریخ و جغرافیای خود را داشته باشد: در واقع یکی نشانهٔ دیگری است؛ یک اسطوره هنگامی می‌رسد که گسترش یابد. من نتوانستم هیچ بررسی واقعی‌ای دربارهٔ جغرافیای اجتماعی اسطوره‌ها انجام بدهم. ولی ترسیم آنچه زبان‌شناسان همزاد معنایی یک اسطوره می‌نامند امکان‌پذیر است؛ یعنی خطوطی که بستر اجتماعی بیان شدن اسطوره را مشخص می‌کند. از آن جا که این بستر در حال حرکت است، بهتر است که دربارهٔ امواج انتشار اسطوره سخن بگوییم. اسطورهٔ مینو دروئه به این ترتیب لااقل سه موج گسترش یابنده دارد. ۱) *اکسپرس*؛ ۲) *پاری‌ماچ، اِل*؛ ۳) *فرانس‌سوار*. برخی اسطوره‌ها در نوسانند: آیا آنها سراز مجلات مصور درمی‌آورند یا از معاملات ملکی‌ها، سالن‌های آرایش و مترو؟ تا زمانی که جامعه‌شناسی تحلیلی مطبوعات را در اختیار نداشته باشیم، در تدوین جغرافیای اجتماعی اسطوره‌ها مشکل خواهیم داشت.[1] ولی می‌توان گفت که جای آن دیگر وجود دارد.

هنوز نمی‌توانیم فرم‌های نظریهٔ بیان اسطورهٔ بورژوازی را بررسی کنیم ولی همواره می‌توان فرم‌های نظریهٔ بیان آن را خلاصه کرد. باید در اینجا بر اساس نظریهٔ بیان، مجموعه‌ای از چهره‌های ثابت، منظم و سمج را که در آنها فرم‌های گوناگون دال اسطوره ردیف می‌شوند در نظر گرفت. این چهره‌ها شفاف هستند چرا که انعطاف‌پذیری دال را مخدوش نمی‌کنند، ولی دیگر به اندازهٔ کافی مفهوم‌دار شده‌اند تا برای بیانگری تاریخی جهان

۱ـ تیراژ مجلات داده‌هایی ناکافی هستند. باقی اطلاعات جسته، گریخته هستند. *پَری‌مچ* ترکیب خوانندگان خود را بر اساس سطح زندگی ارائه کرده است (*فیگارو* ۱۲ ژوئیه ۱۹۵۵) از صد خریدار شهری، ۵۳ نفر یک اتومبیل دارند. ۴۹ نفر یک حمام دارند و غیره. در حالی که سطح زندگی متوسط فرانسوی به این ترتیب است: ۲۲٪ دارای اتومبیل. ۱۳٪ دارای حمام. اگر قدرت خرید خواننده مَچ بالا باشد، اسطوره‌شناسی این نشریه آن را در نظر می‌گیرد.

آماده باشند. (درست مانند نظریهٔ بیان کلاسیک که می‌تواند بیان از نوع ارسطویی را شامل شود) اسطوره‌های بورژوایی به سبب نظریهٔ بیان خود می‌توانند چشم‌انداز کلی این «شبه‌هستی موجود» را که مشخصهٔ رؤیای دنیای بورژوایی معاصر است،ترسیم کنند.شکل‌های اصلی آن عبارتند از:

۱ــ **مایه‌کوبی.** تا کنون نمونه‌هایی از این ادای بسیار عمومی را ارائه کرده‌ام. ادایی که طی آن به بدی اتفاقی یک نهاد طبقاتی اقرار می‌شود تا بهتر بر بدی اصولی آن سرپوش گذاشته شود. ذهن مردم را به کمک مایه‌کوبی بدی شناخته شده‌ای، ایمن می‌سازند. و به این ترتیب از آن بدی در برابر خطر سرنگونی کامل پشتیبانی می‌کنند. این درمان لیبرالی فقط از صدسال پیش امکان‌پذیر شده است؛ در آن هنگام منافع بورژوایی با منافع دیگران ترکیب نمی‌شد زیرا بسیار خشک و سخت بود ولی از آن پس بسیار نرمتر شد: بورژوازی دیگر در به رسمیت شناختن برخی واژگونی‌های مقطعی تردید نمی‌کند: اوانگارد، خل‌بازی‌های کودکانه، و غیره؛ بورژوازی از آن پس با صرفه‌جویی در مصرف زندگی می‌کند: مانند هر شرکت سهامی‌ای که خوب سامان یافته باشد، سهم‌های کوچک قانوناً (و نه واقعاً) سهم‌های بزرگ را تشکیل می‌دهند.

۲ــ **محروم کردن از تاریخ.** اسطوره موضوع سخن خود را از هرگونه تاریخی محروم می‌کند.[۱] تاریخ در وجود اسطوره تبخیر می‌شود: این گونه‌ای خدمتکار ایده‌آل است: همه چیز را آماده می‌کند، می‌آورد، می‌چیند، ارباب می‌رسد و او در سکوت ناپدید می‌شود: فقط می‌ماند که لذت ببریم و از خود نپرسیم که این چیز زیبا از کجا آمده است. یا بهتر بگوییم: اسطوره فقط می‌تواند از ابدیت بیاید: از روز ازل برای انسان بورژوا ساخته شده است، از روز ازل اسپانیای گیدبلو[۲] برای جهانگردان

۱ـ مارکس: «ما باید به این تاریخ بپردازیم. چرا که ایدئولوژی یا به مفهومی نادرست از این تاریخ و یا به تجریدی کامل از آن، تقلیل می‌یابد.» *ایدئولوژی آلمانی*، جلد اول، صفحه ۱۵۳.

۲ـ Guide Bleu بارت در *اسطوره‌شناشی‌ها* مقاله‌ای دربارهٔ یک منطقهٔ توریستی در اسپانیا به نام گیدبلو دارد ـ م.

ساخته شده است. از روز ازل «اقوام ابتدایی» رقص‌هایشان را برای تفریح کردن بیگانگان ساخته و پرداخته‌اند. می‌بینیم که این چهرهٔ بانشاط همهٔ چیزهای مزاحم را از دیدها پنهان می‌کند: هم جبر و هم آزادی را. هیچ چیزی تولید و هیچ چیزی برگزیده نشده است: فقط مانده است که این اشیاء نو را که هر گونه نشانی از خاستگاه یا گزینش آنها پاک شده است، تصاحب کنیم. این تبخیر معجزه‌آسای تاریخ شکل دیگری از یک مفهوم مشترک در اغلب اسطوره‌های بورژوایی است: بی‌مسئولیت بودن انسان.

۳ـ همانندسازی. خرده بورژوازی انسانی است ناتوان از تجسم انسان دیگر.[۱] اگر کس دیگری خود را به خرده بورژوا بنمایاند، خرده بورژوا کور می‌شود، او را نادیده می‌گیرد و انکارش می‌کند و یا او را به خودش تبدیل می‌کند. در دنیای خرده بورژوا تمامی تجربه‌های رویارویی، تجربه‌هایی آیینه‌وار هستند. هر کسِ دیگری به خودِ او تقلیل می‌یابد. نمایش‌ها و یا دادگاه‌ها که هر دو جاهایی هستند دارای خطرِ قرار گرفتن دیگری در دیدرس همگان، تبدیل به آیینه می‌شوند. گویی دیگری یک رسوایی است که گوهر او را تهدید می‌کند. دومینیچی[۲] و ژرار دوپریه[۳] فقط در صورتی می‌توانند موجودیت اجتماعی بیابند که قبلاً تا وضعیت صور خیالی کوچکی از رئیس هیئت منصفه، و دادستان کل کاهش یافته باشند: این بهایی است که باید برای محاکمهٔ کاملاً عادلانه آنها پرداخت، چرا که عدالت یک عملیات توزین با ترازو است. و در توزین فقط می‌توان دو چیز یکسان را با هم وزن کرد. در هر گونه ذهنیت خرده بورژوایی، صور خیالی

۱ـ مارکس: «آن چه که آنها را تبدیل به نمایندگان خرده بورژوازی می‌کند این است که ذهن آنها و شناختشان از مرزهایی که این طبقه برای فعالیت‌هایش تعیین می‌کند، فراتر نمی‌رود»، **هجدهم برومر**. و گورکی: «خرده بورژوا انسانی است که خودش را برگزیده است.»

۲ـ Dominici پیرمردی که بارت در مقاله‌ای به همین نام دربارهٔ محاکمهٔ او می‌نویسد. دومینیچی متهم به کشتن چند جهانگرد بود ـ م.

۳ـ Gerard Duperey اشاره به مقاله‌ای در *اسطوره‌شناسی‌ها* به نام محاکمهٔ دوپریه. درباره محاکمهٔ کسی که پدر و مادرش را به قتل رسانده بود ـ م.

کوچکی از لات، پدرکش، همجنس‌باز و غیره وجود دارد که هر چندگاه یک بار دستگاه قضایی آنها را از مغزش بیرون می‌کشد، روی صندلی اتهام می‌گذارد، مؤاخذه و محکوم می‌کند. هرگز چیزی جز مشابه‌های گمراه را محاکمه نمی‌کنند: نه پرسشی دربارهٔ راه و نه دربارهٔ طبیعت آخر انسان همین‌گونه ساخته شده است. گاه ــ به ندرت ــ دیگری بدون تنزل یافتن، چهرهٔ خود را آشکار می‌کند: نه به دلیل یک وسواس اتفاقی، بلکه به این دلیل که عقل سلیم با آن مخالف است: این یکی پوست سفید ندارد و سیاه است و دیگری آب گلابی می‌نوشد و نه پرنو. چگونه می‌توان سیاهپوست را با روس یک کاسه کرد؟ در اینجا یک اَدای کمکی وجود دارد: بیگانه‌انگاری. دیگری تبدیل به موضوع ناب، نمایش و دلقک می‌شود: او که به مرزهای مشترک نوع بشر تبعید شده است، دیگر امنیت خانه را تهدید نمی‌کند. این یکی به ویژه یک اَدای خرده بورژوایی است. زیرا اگرچه بورژوازی نمی‌تواند دیگری را تبدیل به خود کند، لااقل می‌تواند برای او جایی تصور کند: این همان چیزی است که لیبرالیسم نامیده می‌شود و گونه‌ای صرفه‌جویی روشنفکرانه در جایگاه‌های به رسمیت شناخته شده است. خرده بورژوا لیبرال نیست (او فاشیسم را پدید می‌آورد، در حالی که بورژوازی از آن استفاده می‌کند): او همان راه بورژوازی را دنبال می‌کند اما عقب‌تر از او گام برمی‌دارد.

۴ــ **همان‌گویی**. بله می‌دانم. واژه‌ای زیبا نیست. ولی خودِ موضوع نیز بس زشت است. تکرار مکررات (همان‌گویی) جریانی کلامی است که می‌خواهد هرچیزی را با خودش تعریف کند («تأتر، تأتر است»). می‌توان در این جریان یکی از آن رفتارهای جادویی را دید که سارتر در اثر خود به نام طرح نظریه‌ای دربارهٔ عواطف به آن پرداخته است. هنگامی به همان‌گویی پناه می‌بریم که مانند رویارویی با ترس، خشم یا اندوه زبانمان از تشریح کوتاه است؛ زبان بستن ناگهانی، به گونه‌ای جادویی شبیه مقاومت طبیعیِ خودِ ابژه است. در تکرار مکرر یک قتل مضاعف وجود دارد: خرد را می‌کشند زیرا در برابر آدمی می‌ایستد؛ زبان را می‌کشند زیرا

به آدمی خیانت می‌کند. همان‌گویی یک غش در لحظهٔ بزنگاه است، یک زبان بستن گواراست. یک مرگ است یا اگر بخواهیم، می‌توانیم بگوییم یک کمدی و «بیانگری» خشمگینانهٔ حقوق واقعیت در برابر زبان است. از آن جا که جادویی است، مسلماً فقط می‌تواند پشتِ یک برهان زور پناه بگیرد. والدین به همین روش در حالت درماندگی به کودکانی که خواستار توضیح هستند، پاسخ می‌دهند: «این طور است، چون این طور است.» یا حتی بهتر از آن: «همین است که هست»: کنش جادویی از خود شرمگینی، حرکت کلامی عقل را می‌سازد و فوراً آن را رها می‌کند و باور دارد که حتی محق است؛ چرا که واژهٔ نوآور را بیان می‌کند. همان‌گویی نشان‌دهندهٔ دلخوری ژرفی از زبان است: زبان را دور می‌اندازیم زیرا نداریمش. بنابراین هر گونه رد زبان یعنی مرگ. همان‌گویی، دنیایی مرده و دنیایی بی‌حرکت می‌آفریند.

۵ـ **نی‌نی‌گری.**[۱] این نام را به آن ادای اسطوره‌شناسیک می‌دهم که دو چیز متضاد را مطرح می‌کند و یکی را چنان به وسیلهٔ دیگری تراز می‌کند که هر دو را از میدان به در می‌کند. (نه از این می‌خواهم و نه از آن) این در کل یک ادای اسطورهٔ بورژوایی است زیرا برخاسته از فرم مدرنی از لیبرالیسم است. در اینجا ادای تراز کردن را می‌بینم: واقعیت ابتدا به قیاس‌ها فرو کاسته شده است و سپس آن را وزن می‌کنیم؛ سرانجام پس

۱ـ ninisme : (درمعنا: نه این و نه آن‌گری). بارت در کتاب *اسطوره‌شناسی‌ها* مقاله‌ای به نام نقد نی‌نی‌گر دارد. ما به اعتبار شباهت Ni در زبان فرانسه با برخی موارد در ادب فارسی که نی به معنای نه آمده است، همان نی‌نی‌گری را حفظ می‌کنیم شاید ایهام موجود در واژه‌ای که بارت ساخته است، در زبان فارسی نیز حفظ شود. زیرا در فارسی نیز به پیروی از فرانسه به بچهٔ کوچک نی‌نی می‌گوییم. بارت در مقالهٔ نقد نی‌نی‌گری نقادانی را که منکر دخالت دیدگاههای تاریخی و اجتماعی در نقد هستند در واقع به نوعی با بچه‌های کوچک (نی‌نی) مقایسه می‌کند. و می‌نویسد: «نمی‌توان بدون داشتن نوعی نظر پیشین دربارهٔ انسان و تاریخ، خوب، بد، اجتماع و غیره دربارهٔ ادبیات داوری کرد» بارت بر خلاف نقادان نی‌نی سبک نویسنده را چون «ارزش ابدی» نمی‌نگرد. و بر آن است که حتی «زیبانویسی» نیز نمی‌تواند از داوری تاریخ بگریزد ـ م.

از مشاهدهٔ برابری آنها از شر هر دو خلاص می‌شویم. در اینجا نیز رفتاری جادویی وجود دارد: هر دو قسمت کنار گذاشته می‌شود زیرا انتخاب میان آنها آزاردهنده است؛ با فروکاستن واقعیت تحمل‌ناپذیر به دو چیز متضادی که فقط در مقیاسی صوری و جدا شده از وزن نوعی خود با هم برابرند، از آن می‌گریزند. نی‌نی‌گری می‌تواند فرم‌های فروکاسته یافته داشته باشد: مثلاً در اخترگویی اخترهای خوش‌یمن پس از اخترهای بدیمن هستند. آنها همیشه محتاطانه در چشم‌اندازی مصرفی پیشگویی می‌شوند: یک تعادل نهایی ارزش‌ها، زندگی، سرنوشت و غیره را ثابت نگه می‌دارد؛ انتخابی در کار نیست. باید تمکین کرد.

۶ـ **کمّی کردن کیفیّت.** در اینجا ادایی وجود دارد که در میان همه اداهای قبلی پرسه می‌زند. اسطوره با فروکاستن هر کیفیتی به کمیت، در مصرف هوش صرفه‌جویی کند: اسطوره واقعیت را بسیار آسان‌تر درک می‌کند. برای این ساز و کار نمونه‌های بسیاری آورده‌ام؛ ساز و کاری که اسطوره‌شناسی بورژوایی ـ و به ویژه خرده بورژوایی ـ تردیدی در اِعمال آن بر واقعیت‌های زیبایی‌شناسیکی که از سوی دیگر آنها را دارای جوهری غیر مادی اعلام می‌کند، به خرج نمی‌دهد. تأتر بورژوایی نمونهٔ خوبی از این پادگویی است: از سویی تأتر چونان گوهری تنزل‌ناپذیر به هر گونه زبانی نموده می‌شود که تنها برای قلب آدمی و به کمک مکاشفه چهره می‌نماید. این کیفیت به تأتر اعتباری سست می‌بخشد (سخن گفتن از تأتر علمی مانند ارتکاب به جنایتِ «توطئه علیه گوهر» ممنوع است: و یا هر شیوهٔ روشنفکرانهٔ ارائه تأتر با برچسب علم‌گرایی و زبان فضل فروشانه بی‌اعتبار می‌شود)؛ از سوی دیگر، هنر نمایش بورژوایی بر اساس کمّی کردن ناب تأثیرات استوار است: یک حرکت دَوَرانی کامل از جلوه‌های قابل شمارش، برابری کمّی میان پول بلیط و گریه‌های کمدین‌ها و تجمل دکور را برقرار می‌کند: مثلاً همان چیزی که در میان ما به «طبیعی بودن» هنرپیشه معروف است، قبل از هر چیز کمیتی کاملاً دیدنی از جلوه‌های نمایشی است.

۷ـ اصطلاح‌های رایج. اسطوره به ضرب‌المثل گرایش دارد. ایدئولوژی بورژوازی در اینجا منافع اساسی خود را دنبال می‌کند: جهانی کردن، کنار گذاشتن توضیح، ایجاد سلسله مراتبی خدشه‌ناپذیر از جهان. ولی بار دیگر باید زبان ـ موضوع را از فرازبان تمیز داد. اصطلاح‌های مردمی و آباء و اجدادی نیز ابژه‌هایی دارای برخورد ابزاروار هستند. یک اصطلاح رایج روستایی، مثل «**هوا محشر است**» پیوندی واقعی با سودمندی هوای خیلی خوب را حفظ می‌کند؛ این یک اصطلاح لازم فن‌سالارانه است؛ واژه در اینجا با وجود فرم کلی و مجرد خود کنش‌ها را تدارک می‌بیند و در نظم ساخت جای می‌گیرد. کشاورز روستایی دربارهٔ هوای خیلی خوب سخن نمی‌گوید. بلکه آن را به کار می‌گیرد و جذب کار خود می‌کند. تمامی ضرب‌المثل‌های مردمی ما به این شیوه، گفتاری فعال را ارائه می‌دهند که به تدریج در گفتار اندیشمندانه منجمد شده‌اند؛ ولی این اندیشه، اَبتَر، فرو کاسته به یک اصطلاح و به گونه‌ای خجولانه، محتاط و در پیوندی تنگاتنگ با تجربه‌گرایی است. ضرب‌المثل مردمی خیلی بیشتر از آن‌که تأکید می‌کند، پیشگویی می‌کند و گفتار بشری باقی می‌ماند که از خود چیزی می‌سازد که نیست. گزین‌گویی بورژوایی که به فرازبان تعلق دارد، زبانی درجه دوم است که روی ابژه‌های از پیش آماده کار می‌کند. فرم کلاسیک آن اندرز است. در اینجا اصطلاح به هیچ‌رو به سوی ساختن دنیا رهنمون نمی‌شود؛ اصطلاح باید دنیایی از پیش ساخته را بپوشاند و خطوط این روند تولید را زیر آشکارگی جاودانه‌ای پنهان کند. این، گونه‌ای ضد تشریح است و معادل اصیل همان‌گویی و از جنس همان **چون کهٔ** آمرانه‌ای است که والدین کم سواد بالای سر فرزندانشان آویزان می‌کنند. اساس اصطلاح‌های بورژوایی عقل سلیم است؛ یعنی حقیقتی که در سطح نظم قراردادی گوینده‌اش باز می‌ایستد.

این اداهای بیانی پراکنده را برشمردم. اداهای دیگری نیز امکان وجود دارند: برخی از آنها می‌توانند فرسوده شوند و برخی دیگر می‌توانند پدید آیند: ولی هر چه که باشند، به خوبی می‌بینیم که در دو گروه بزرگ جای

می‌گیرند که در حکم نشانه‌های صور فلکی جهان بورژوایی هستند: گوهرها، معیارها، ایدئولوژی بورژوایی مدام فرآورده‌های تاریخ را به سنخ‌های گوهری تبدیل می‌کند؛ همان‌گونه که ماهی مرکب برای حفاظت از خود مرکبش را بیرون می‌ریزد، ایدئولوژی بورژوایی نیز لحظه‌ای دست از کور کردن روند سازندگی دائمی جهان برنمی‌دارد و نیز لحظه‌ای از تثبیت آن به عنوان ابژهٔ مالکیت بی‌پایان، افزودن عنصر اختراع به داشتن خود، دادن رنگ و بوی نیکو به آن؛ تزریق چندتایی جوهر پالاینده به درون واقعیت برای بازداشتن روند تغییر آن و گریز به سوی دیگر فرم‌های وجود، باز نمی‌ایستد. و این داشتن که این گونه تثبیت و منجمد شده است، سرانجام قابل اندازه‌گیری خواهد شد: ذهنیت بورژوازی اساساً یک عملیات توزین خواهد بود. گوهرها در کفه‌های ترازویی که انسان بورژوا شاهین ثابت آن است جای خواهند گرفت. زیرا هدف نهایی خود اسطوره‌ها، بی‌حرکت کردن جهان است: باید که اسطوره‌ها نظم جهانی‌ای را که یک بار و برای همهٔ سلسله مراتب مالکیت تثبیت شده است، القا و تقلید کنند. به این ترتیب هر روز و همه جا انسان از سوی اسطوره‌ها باز داشته می‌شود، و به وسیلهٔ آنها به آن پروتوتیپ ثابتی بازگردانده می‌شود که به جای او زندگی می‌کند و مانند انگل درونی بزرگی او را خفه می‌کند و برای فعالیتش مرزهای تنگی ترسیم می‌کند که در آن مجاز به رنج کشیدن است؛ بی آن که جهان را تکانی بدهد. «شبه هستی موجود» بورژوایی تماماً بازداشتن انسان از کنش خودسازی است. اسطوره‌ها چیزی نیستند جز این اغواگری بی‌وقفه، خستگی‌ناپذیر و این وجود حیله‌گر و انعطاف‌ناپذیر که می‌خواهد تمامی انسان‌ها در چهارچوب این تصویر جاودانی خود را بازبشناسد؛ تصویری که با این وجود تاریخ ساختی دارد و روزی آن را از انسانها ساخته‌اند و گویی باید برای همهٔ زمان‌ها باقی بماند، زیرا طبیعتی که آنها را به بهانهٔ جاودانه ساختنشان در آن زندانی می‌کنند، چیزی جز یک کاربرد نیست و به دلیل همین کاربرد است که هر قدر هم بزرگ، انسان‌ها باید آن را به چنگ آورند و دگرگونش کنند.

ضرورت و حدود اسطوره‌شناسی

در پایان باید کلامی چند دربارهٔ خود اسطوره‌شناسی بگویم. این واژه سخت با ابهت و معتبر است. با این وجود می‌توان پیشگویی کرد که اگر روزی واژهٔ دیگری پیدا شود، اسطوره‌شناس با برخی دشواری‌ها اگر نه در روش، ولی لااقل در برخورد احساسی رو به رو خواهد بود. او بی‌شک بی هیچ ناراحتی‌ای خود را محق خواهد دانست: اسطوره‌شناس گذشته از اشتباه‌هایش، مطمئن است که اسطوره‌شناسی در ساختن جهان شرکت دارد. اسطوره‌شناس با علم به این اصل که انسانِ جامعهٔ بورژوایی در تک‌تک لحظات، درون طبیعتی کاذب شناور است می‌کوشد در زیر معصومیت‌های ساده‌لوحانه‌ترین نوع روابط روزمره، از خود بیگانگی ژرفی را که این معصومیت‌ها موظف به انتقالش هستند، بازیابد. پس افشاگری اسطوره‌شناس کنشی سیاسی است: اسطوره‌شناسی که بر اساس ایدهٔ تعهد زبان پی‌ریزی شده است از این راه آزادی را برای زبان به ارمغان می‌آورد. آشکار است که اسطوره‌شناسی به این معنا گونه‌ای **هماهنگی** با جهان است، نه به آن گونه که هست، بلکه آن گونه که جهان می‌خواهد خود را بسازد. (برشت برای این مفهوم واژه‌ای دوپهلو و موثر داشت: همانا Einverstandnis (آین فورستاندیش) یعنی همزمان هم درک واقعیت و هم همدست بودن با آن.

این هماهنگی در اسطوره‌شناسی، اسطوره‌شناس را توجیه می‌کند ولی او را کاملاً خشنود نمی‌سازد: بنیان ژرف آن هنوز دست‌نخورده باقی مانده است. اسطوره‌شناس با آن که از سوی سیاست تأیید شده است، ولی هنوز از آن دور است. گفتار او یک فرازبان است. کاری انجام نمی‌دهد؛ حداکثر افشا می‌کند ولی برای چه کسی؟ هدف آن همیشه مبهم و در رنج از خاستگاه اخلاقی خود باقی می‌ماند. نمی‌تواند دارای عمل انقلابی باشد مگر به گونهٔ غیر مستقیم: خصلت ساختگی بودن کارکرد آن از همین جا ناشی می‌شود، چیزی کمی خشک و کمی دارای انعطاف، در

حال قهر و آشتی و سخت ساده شده که مشخصهٔ هر رفتار روشنفکرانه‌ای با بنیان سیاسی گسترده است. (نوشته‌های ادبی «آزاد» به غایت «متین‌تر» هستند. آنها سر جای خود در فرازبان هستند).

به این ترتیب اسطوره‌شناس از همهٔ مصرف‌کنندگان اسطوره جدا می‌شود و این چیز کمی نیست. هر بخش خاصی از افکار عمومی که می‌خواهد باشد.[۱] ولی هنگامی که اسطوره کل مجموعه را در چنگ خود می‌گیرد، اگر آن را نفی کنیم، باید از کل جامعه دوری کنیم. هر اسطوره‌ای که کمی همگانی باشد، در واقع مبهم است زیرا نمایندهٔ بخشی از انسانهاست که بی‌دلیل بی‌چیزی آن را وام گرفته‌اند. رمزگشایی از توردوفرانس و شراب مرغوب فرانسوی به معنای بریدن خود از کسانی است که توسط آنها پذیرایی و گرم شده‌اند. اسطوره‌شناس محکوم است که در جامعه‌ای نظری زندگی کند؛ برای او اجتماعی بودن در بهترین حالت، حقیقی بودن است: منتها درجهٔ گرایش او به جامعه، منتهی درجهٔ اخلاقیات اوست. پیوند او با جهان پیوندی هزل‌آمیز است.

باید حتی فراتر رفت: به یک معنا، اسطوره‌شناس به نام تاریخی که ادعای ساختنش را دارد، از همان تاریخ دوری می‌کند. تخریبی که در زبان عمومی پدید می‌آورد برای او همه چیز است. این تخریب هدف خود را در حاشیه به انجام می‌رساند. او باید هدف خود را بدون امید بازگشت و بدون هیچ چشمداشتی دنبال کند. بر او حرام است که تصور کند اگر موضوع غیرمستقیم نقدش از میان برود، جهان به چه صورتی در خواهد آمد؛ آرمانشهر برای او یک چیز تجملی ناممکن است: او سخت مشکوک است که حقایق فردا دقیقاً برعکس دروغ‌های امروز نباشند. تاریخ هرگز پیروزی ناب و سادهٔ یک طرف تضاد را برطرف دیگرِ آن تضمین نمی‌کند:

۱ـ اسطوره‌شناس فقط خود را از مردم جدا نمی‌کند بلکه گاه از موضوع خود اسطوره جدا می‌شود. مثلاً برای راززدایی از «کودکی ـ شاعر» ناچار شدم به گونه‌ای به مینودروئهٔ **کودک بی‌اعتماد** شوم. من می‌باید زیر فشار اسطورهٔ عظیمی که او را در بر گرفته است، چیزی شبیه امکانی لطیف و گشوده را نادیده بگیرم. هرگز سخن گفتن **بر ضد** یک دختر بچه خوشایند نیست.

تاریخ ضمن ساختن خود نتایج تصور نکردنی و همنهاده‌های پیش‌بینی ناپذیری را به نمایش می‌گذارد. اسطوره‌شناس حتی وضعیتی موسی‌وار[۱] نیز ندارد: او سرزمین موعود را نمی‌بیند. برای او جنبهٔ مثبت فردا تماماً با جنبهٔ منفی امروز پوشانده شده است؛ تمامی ارزش‌های کار او به چشمش کنش‌های ویرانگری هستند. بعدی‌ها کاملاً روی قبلی‌ها را می‌پوشانند، هیچ چیزی جلو نمی‌افتد. سنت ژوست این تسخیر سوپژکتیو تاریخ را که در آن جرم نیرومند تاریخ چیزی جز مکاشفهٔ پیامبرانه ژرف زمان حال نیست با کلامی غریب بیان کرده است. «آن چه جمهوری را بنیان می‌گذارد، انهدام کلی چیزی است که رو در روی آن قرار دارد.» به گمان من نباید چنین برداشت مبتذلی از این سخن کرد که: «باید پیش از بنیان‌گذاری دوباره، خوب پاکسازی کرد». رابطه در اینجا معنایی جامع دارد: برای چنین انسانی یک شب سوپژکتیو تاریخ وجود دارد که در آن آینده به گوهر و به انهدام اساسی گذشته تبدیل می‌شود. سرانجام یک جدایی دیگر اسطوره‌شناسی را تهدید می‌کند. او دائماً در تیررس خطر نابود کردن واقعیتی قرار دارد که ادعای پشتیبانی از آن را می‌کند. هواپیمای دِ ـ اِس ـ ۱۹ گذشته از همه چیز شیئی است از نظر فنی مشخص: دارای سرعت بخصوصی است، در برابر باد به صورت خاصی عمل می‌کند و غیره و اسطوره‌شناس از چنین واقعیتی نمی‌تواند سخن بگوید. مکانیک، مهندس و خودِ مصرف‌کننده شیئی را بیان می‌کنند؛ اسطوره‌شناس محکوم به فرازبان است. این جدایی دیگر نامی دارد: این همان چیزی است که ایدئولوژیسم نام دارد و ژدانوف آن را سخت محکوم کرده است. (بدون آن‌که نشان بدهد که در زمان خود اجتناب‌پذیر

۱ـ اشاره به این که در ***تورات***، خداوند به حضرت موسی فقط اجازهٔ دیدن سرزمین موعود را می‌دهد و اجازهٔ رفتن به آن را به سبب چند خطای او نمی‌دهد. بارت در مقاله‌ای به نام:

Ecrivains et Ecrivants

(نویسندگان و نویسایان) ادبیات را چونان تعهدی ناکام و چونان نگاه موسی به ارض موعود می‌داند ـ م.

بوده است) ژدانوف ایدئولوژیسم را در آثار اولیهٔ لوکاچ، در زبان‌شناسی مار، در کارهایی چون کارهای بنی‌شو و گلدمن محکوم کرد و در برابر آن ذخیره‌ای از واقعیت دست‌نیافتنی برای ایدئولوژی، مانند زبان از دیدگاه استالین را مطرح کرد. راست است که ایدئولوژیسم تناقض واقعیت از خود بیگانه را به کمک یک قطع عضو و نه یک ترکیب جدید حل می‌کند. (ولی ژدانویسم خودش حتی آن را حل نمی‌کند): شراب به گونهٔ عینی گوارا است و همزمان با این گوارایی، زیبایی شراب یک اسطوره است: دشواری در همین جاست. اسطوره‌شناس آن گونه که می‌تواند از آن خارج می‌شود: او به زیبایی شراب و نه به خود شراب می‌پردازد؛ درست مانند تاریخ‌نگاری که به ایدئولوژی پاسکال و نه خود *اندیشه‌ها* می‌پردازد.[۱]

به نظر می‌رسد که این مشکل دوران ماست: امروز هنوز فقط یک گزینش ممکن وجود دارد و این گزینش نمی‌تواند جز بر دو اسلوب که به یک اندازه افراطی هستند استوار باشد: یا ارائه یک واقیعت کاملاً نفوذپذیر برای تاریخ و ایدئولوژیزه کردن؛ و یا برعکس ارائه یک واقعیت که در نهایت نفوذناپذیر، تنزل‌ناپذیر و در این مورد شاعرانه کردن. در یک کلمه، هنوز برای ایدئولوژی و شعر همنهادی نمی‌بینم. (من در وجود شعر به گونه‌ای بسیارکلی جستجو برای‌یافتن معنای‌از خود بیگانگی‌ناپذیر چیزها را می‌بینم).

بی شک به سبب ابعاد از خود بیگانگی کنونی ماست که نمی‌توانیم از تسخیر گذرای واقعیت فراتر برویم: ما مدام میان ابژه و رمززدایی آن سرگردانیم و از انتقال کلیّتش ناتوانیم: زیرا اگر ما به درون ابژه نفوذ کنیم، آن را آزاد می‌کنیم ولی ویرانش می‌سازیم؛ و اگر وزنش را حفظ کنیم،

۱ـ من گاه، حتی در اینجا، در همین مجموعهٔ اسطوره‌شناسی‌ها، بدجنسی کرده‌ام: در حالی که از کار بی‌وقفه بر تبخیر واقعیت خسته بوده‌ام به غلیظ کردن افراطی آن پرداخته و کوشیده‌ام در آن غلظتی شگفت‌انگیز و خوشایند برای خودم بیابم. من برخی روانکاوی‌های گوهری از موضوع‌های اسطوره‌ای ارائه داده‌ام.

حرمتش را نگه داشته‌ایم ولی آن را همچنان اسطوره‌ای باقی گذاشته‌ایم. گویا ما برای مدت زمانی معین محکوم هستیم که همواره به گونه‌ای افراطی از واقعیت سخن بگوییم. حتماً به این سبب است که ایدئولوژیسم و جریان مخالفش به دلیل از هم گسیختگی دنیای اجتماعی، رفتارهایی هستند همچنان جادویی، وحشت‌زده، کور و طلسم شده. ولی با این همه، چیزی که باید در جستجویش باشیم این است: آشتی میان واقعیت و انسان‌ها، میان توصیف و تشریح و میان ابژه و شناخت.

سپتامبر ۱۹۵۶

چند مقاله از:
اسطوره‌شناسی‌ها

«سلیقه سلیقه است»

بوار و پکوشه

راسین راسین است

پیش از این علاقهٔ سرشار خرده‌بورژوازی به استدلال‌های متکی به «همان‌گویی» را نشان دادم (یک پول سیاه، یک پول سیاه است و غیره).

و اینک نمونه‌ای خوب و بس رایج در قلمرو هنرها: «*آتالی* نمایشنامه‌ای از راسین است» هنرپیشهٔ زنی در سالن تأتر کمدی فرانسز پیش از اجرای نمایش جدید خود این جمله را بیان کرد.

ابتدا باید بگوییم که در این گفته اعلام جنگ خفیفی نهفته است به «استادان دستور زبان، مناظره‌گران، حاشیه‌نویسان، مذهبیون، نویسندگان و هنرمندانی» که آثار راسین را تفسیر کرده‌اند. به خوبی آشکار است که همان‌گویی همواره مهاجم است: همان‌گویی نشانگر شکافی ژرف میان هوش و موضوع آن است، تهدید متکبرانهٔ نظمی است که نباید به آن اندیشید. استادان همان‌گوییِ ما مانند اربابانی هستند که با خشونت بند قلادهٔ سگ خود را می‌کِشند: نباید اندیشه بیش از اندازه دور بردارد، دنیا پر از عذر موجه‌های مشکوک و بیهوده است، باید از فاصلهٔ نزدیک قلاده را در اختیار خود داشت و بند آن را به اندازهٔ واقعیتی دست‌یافتنی کوتاه کرد. و اگر کسی به اندیشیدن دربارهٔ راسین بپردازد چه؟ چه خطر بزرگی! کسی که همان‌گویی می‌کند، خشمگینانه هر چیزی را که گرداگردش می‌روید و ممکن است او را در میان بگیرد، می‌بُرَد.

در اعلام هنرپیشهٔ ما، زبان همان دشمن آشنایی را بازمی‌یابیم که اغلب در اینجا با آن روبه‌روشده‌ایم و جریان ضد ـ روشنفکری نام دارد. این شیوهٔ تفکر فرسوده را می‌شناسیم: هوش زیادی دردسر به بار می‌آورد،

فلسفه زبان زرگری بی‌فایده‌ای است؛، باید جایی برای احساس، شهود، معصومیت و سادگی باقی گذاشت، هنر زیر فشار روشنفکربازی بیش از اندازه می‌میرد؛ هوش یک کیفیت هنرمندانه نیست، هنرمندان خلاّقِ بزرگ تجربه‌گرا هستند، اثر هنری از نظام گریزان است و کوتاه سخن آن که نیروی مغزی سترون است.

می‌دانیم که نبرد با هوش همواره به نام عقل سلیم سامان می‌یابد و نشانهٔ آن است که در واقع می‌خواهند آن‌گونه درک پوژادیستی را که پیش از این درباره‌اش سخن گفتیم، در مورد راسین پیاده کنند. همان‌گونه که در فرانسه اقتصاد عمومی کشور در برابر مالیات، ــ این تنها واقعیت مسلم از دیدگاه عقل سلیم آقای پوژاد ــ سخنی موهوم بیش نیست، همان‌گونه نیز تاریخ ادبیات و اندیشه و به بیان بهتر خود تاریخ چیزی نیست جز اوهام روشنفکرانه‌ای در برابر یک راسین کاملاً ساده، و به اندازهٔ نظام مالیات‌گیری «عینی».

استادان همان‌گوییِ ما، به پیروی از جریان ضد روشنفکری، سود جستن از معصومیت را نیز از یاد نمی‌برند. همان سلاح الوهیتی ساده‌انگار که ادعا می‌کنند به کمک آن بهتر راسین واقعی را می‌شناسند؛ این مایهٔ کهن عرفانی را می‌شناسیم: معصومین، کودکان، موجودات ساده و پاک از الهام پیشگویانهٔ برتری برخوردارند. این توسل به «سادگی» در مورد بخصوص راسین، قدرت عذرآوری دوگانه‌ای دارد: از سویی در برابر بیهودگی تفسیر روشنفکرانه قرار دارد و از سوی دیگر چون با وجود همهٔ این‌ها چیزی است که کم درباره‌اش بحث شده است، برای راسین برهنگی زیبایی‌شناسیکی به همراه می‌آورد (پاکی مشهور راسینی) که همهٔ کسانی را که به او نزدیک می‌شوند به پذیرش یک اصل وامی‌دارد (حالت: هنر زائیدهٔ اجبار است...).

همین حالت در تکرار مکررات هنرپیشهٔ کمدی ما وجود دارد: و این همان چیزی است که می‌توان در نقد، اسطورهٔ کشف نامید. نقادان گوهرگرای ما وقت خود را به کشف «حقیقت» نوابغ گذشته می‌گذرانند؛ ادبیات برای آنها دکانی است پر از اشیاء گمشده که برای به جیب زدنشان

به آنجا می‌روند. هیچکس نمی‌داند که در آن چه چیز می‌یابد و این دقیقاً بهترین مزیت اسلوب همان‌گویی است که دربارهٔ چیز یافته شده سخنی نمی‌گوید. استادان همان‌گویی ما از سوی دیگر با پیشروی بیشتر ممکن است دچار مشکل شوند. راسینِ تک و تنها و درجهٔ صفرِ راسین وجود ندارد. چیزی جز صفات راسینی وجود ندارد: شعر ناب راسینی، غیب‌گویی‌های راسینی،(مونترلان) متون مقدس راسینی(مانند نوشته‌های خانم وِراکورِن) عشق‌های راسینی، توصیف انسان آن‌گونه که هست به شیوهٔ راسینی و غیره. خلاصه راسین همواره چیز دیگری جز راسین است و همین‌جاست که همان‌گویی در مورد راسین سخت گمراه‌کننده است. لااقل ره‌آورد چنین پوچ‌گویی‌ای در تعریف را برای آنانی که با سربلندی برپایش می‌کنند، درک می‌کنیم: این ره‌آور گونه‌ای رستگاری مختصر اخلاقی، ارضا میل به نبرد در راه حقیقت راسین است و آن هم بدون تن دادن به هیچیک از خطرهایی که هر جستار کمی مثبتِ حقیقت جبراً به همراه خواهد داشت: همان‌گویی انسان را از داشتن اندیشه برکنار می‌دارد ولی همزمان از تبدیل این مجوز به قانون اخلاقی خشکی به خود می‌نازد. پیروزی آن نیز از همین جا برمی‌خیزد. تنبلی تا حد سخت‌کوشی ارتقا می‌یابد. راسین راسین است: امنیت ستودنی ژاژخایی.

نقد نی ـ نی

در یکی از نخستین شماره‌های روزنامهٔ اکسپرس، اظهارنظر نقادانه‌ای (بدون نام) به چاپ رسیده بود که نمونهٔ بارزی از نظریهٔ بیان ترازویی بود. ایدهٔ مرکزی نوشته آن بود که نقد نباید (نی یار بزم و نی حریف رزم) باشد؛ به این معنی که نه باید واپس‌گرا، نه کمونیست، نه بی‌طرف و نه سیاسی باشد.

در اینجا ساز و کار بسطی دیده می‌شود که عمدتاً برخاسته از همان پدیدهٔ هاری است که پیشتر از این بارها به آن برخورده‌ایم و به گمانم توانسته‌ام در کل آن را به عنوان یک خط خرده‌بورژوایی مشخص کنم. آنها سبک‌ها را با ترازو وزن می‌کنند. کفه‌ها را طوری به میل خود می‌گذارند که خودشان این امکان را بیابند که چونان داوری بی چون و چرا و دارای روحانیتی آرمانی و نیز درستکار مانند شاهین که داور توزین است جلوه‌گر شوند. کاستی‌های جبری این عملیات اندازه‌گیری از اخلاقیات مؤلفه‌های سازنده‌اش برمی‌خیزد. بر اساس یکی از شگردهای دیرین تروریسم (کسی را از چنگ تروریسم گریزی نیست) همزمان با داوری کردن، نامگذاری می‌کنند و واژه که پیشاپیش دارای بار گناهکاری شده است، به گونه‌ای بسیار طبیعی برای وزن شدن در یکی از کفه‌های ترازو قرار می‌گیرد. برای نمونه **فرهنگ** را در برابر **ایدئولوژی** می‌گذارند. فرهنگ کالایی است شریف، جهانی و بیرون از قلمرو گروه‌بندی‌های اجتماعی: فرهنگ قابل توزین نیست. اما ایدئولوژی‌ها اختراع‌هایی جانبدارانه هستند: بنابراین باید آنها را وزن کرد! آنها را یکی پس از دیگری به

نگاه جدی فرهنگی حواله می‌کنند (بدون آن که فکر کنند فرهنگ در نهایت خود یک ایدئولوژی است). همه چیز به گونه‌ای رخ می‌دهد که گویی در سویی واژه‌های سنگین، کج و کوله (**ایدئولوژی مرامنامه، کوشنده**) و وظیفه‌دار دامن زدن به بازی ننگین ترازو؛ و از سوی دیگر واژه‌های سبک، پاک و اثیری و شریف که به منظور گریختن از قانون حقیر اعداد فرّارند؛ واژه‌هایی که پشت توزین غم‌انگیز دروغ‌ها پناه گرفته‌اند (**رخداد، سودا، عظمت، پارسایی و اصالت**). واژه‌های گروه دوم وظیفه‌دار اخلاقی کردن واژه‌های گروه اول هستند؛ در یک سو واژه‌های تبهکار و در سوی دیگر واژه‌های رستگار. البته این اخلاق نیکوی گروه سوم بار دیگر دو شاخه می‌شود؛ انشعابی که به اندازهٔ همان چیزی که می‌خواستند به نام خودِ پیچیدگی نادیده بگیرند، ساده‌انگارانه است. درست است. ممکن است که جهان ما دارای ویژگی تناوب باشد ولی یقین داشته باشید که این یک روز قیامت بدون داوری نهایی است: داوران رستگاری نخواهند داشت، آنها نیز آن‌گونه که باید و شاید پایشان گیر است.

از سوی دیگر کافی است برخی دیگر از اسطوره‌هایی را که در این نقد نی ـ نی جا خوش کرده‌اند ببینیم تا بفهمیم که این نقد در کدام سو قرار دارد. بدون درازگویی دربارهٔ اسطورهٔ بی‌زمانی که در هر توسل به «فرهنگ» جاودانی نهفته است («هنری برای همهٔ زمان‌ها»)، باز هم در این نقد نی ـ نی دو شگرد متداول اسطوره‌شناسی بورژوایی را می‌بینیم. اوّلی در گونه‌ای اندیشهٔ آزادی نهفته است که می‌گوید: «داوری کردن اولویت دارد» پس یک داوری ادبی همواره به وسیلهٔ لحنی که با آن آغاز می‌کند و عدم وجود یک نظام مشخص می‌شود ــ به ویژه که بیان اعتقاد شخصی باشد ــ و از نظامی کاملاً مشخص که اتفاقاً مجموعهٔ رنگارنگ و بس مبتذلی از ایدئولوژی بورژوازی است، تشکیل می‌شود (یا به قول نویسندهٔ بی‌نام ما: از فرهنگ). می‌توان حتی گفت که وقتی انسان خواستار آزادی اولیه‌ای است، وابستگی او کمتر زیر سؤال می‌رود. می‌توان به آسودگی به هر کسی که ادعای استفاده از نقدی معصوم و پاک از هر گونه

تعیّن نظامی دارد، شک کرد: نی ـ نی‌ها نیز خودشان درگیر یک نظام هستند که به کلی متفاوت با ادعایشان است. نمی‌توان بدون داشتن برخی پیش‌نگرش‌ها ازانسان و تاریخ، خیر و شرِ اجتماع و غیره دربارهٔ ادبیات داوری کرد. مگر غیر از آن است که در واژهٔ سادهٔ رخداد که از سوی نی ـ نی‌ها شادمانه اخلاقی شده است و در برابر نظام‌های نابکاری که «حیرت نمی‌کنند» قرار گرفته است، انبوهی از رسوبات گذشته، جبرگرایی و روزمره‌گی نهفته است! هرگونه آزادی‌ای همواره به برقراری دوبارهٔ گونه‌ای پیوستگی آشنا که چیزی نیست جز گونه‌ای اولویت ختم می‌شود. همچنین آزادی نقد در نفی وابستگی نیست (ناممکن!) بلکه در اعلام یا عدم اعلام آن است.

دومین نشانهٔ بیماری بورژوایی در متنِ مورد نظر، استناد خوش‌بینانه به سبک نویسنده چونان ارزشی جاودانی در ادبیات است.با این وجود هیچ چیزی نمی‌تواند از داوری تاریخ بگریزد، حتی خود زیبانویسی. سبک، ارزش نقادانهٔ کاملاً تاریخمندی است و برپا کردن جنجال به سود «سبک» آن هم در دورانی که چند نویسندهٔ مهم به این آخرین سنگر اسطوره‌شناسی کلاسیک یورش برده‌اند، همانا تأیید گونه‌ای کهنه‌پرستی است: نه، یک بار دیگر بازگشت به سبک، یک رخداد نیست! اکسپرس در یکی از شماره‌های بعدی اعتراض بجایی از آ.رُب گرییه در مورد بازگشت جادویی به استاندال را چاپ کرده است. («این مقاله به سبک استاندال نوشته شده است») یگانگی یک سبک با یک جامعهٔ بشری (مثلاً در مورد آناتول فرانس) شاید دیگر برای پی‌ریزی ادبیات کافی نباشد. حتی جای نگرانی است که «سبک» که در بسیاری از آثار به ظاهر انسانی به خطر افتاده است، در نهایت تبدیل به یک موضوع مقدم مشکوک شده باشد. در هر حال سبک ارزشی است که فقط در صورت داشتن بهرهٔ ابتکار باید به حساب نویسنده واریز شود. طبیعتاً این سخن به آن معنا نیست که ادبیات می‌تواند به دور از گونه‌ای پیرایهٔ صوری وجود داشته باشد. ولی اگر نی ـ نی‌های ما که همواره پیرو جهانی دو بن‌گرا هستند که خودشان تعالی ایزدی آنند از من نمی‌رنجند، باید بگویم که نقطه مقابل زیبانویسی

الزاماً زشت‌نویسی نیست: شاید نقطهٔ مقابل آن، کوتاه‌نویسی[۱] باشد. ادبیات در مرحله‌ای دشوار، باریک و مرگبار قرار دارد. دیگر فقط نه نگران گوشوارهٔ خود، بلکه نگران گوش خود است: من سخت دلواپسم که مبادا نقد نورسیدهٔ نی ـ نی یک فصل دیرتر از راه رسیده باشد.

۱ـ قطعه‌نویسی شکل مورد علاقهٔ بارت بود. کتاب ***«قطعه‌هایی از سخن عاشقانه»*** و نیز خود زندگینامهٔ او به نام ***«رولان بارت»*** به این سبک نوشته شده‌اند. نمونه‌ای از کوتاه‌نویسی ادبی در کتاب «رولان بارت»:
«یونانی‌ها می‌گویند که درختان حروف الفبایند. در میان تمام «درخت ـ حرف»ها، نخل از همه زیباتر است.» ـ م.
Roland Barthes, *Roland Barthes*. Edition du seuil, 1975, P. 44.

اخترگویی

گویادر فرانسه‌بودجهٔ سالیانهٔ «جادو و جنبل»حدوداً سیصد میلیارد فرانک است. انداختن نیم نگاهی به مثلاً فال هفتگی اخترگویی هفته‌نامهٔ زنانه‌ای چون اِل، به زحمتش می‌ارزد. ما بر خلاف انتظار در آن هیچ دنیای جادویی نمی‌یابیم بلکه با توصیفی سخت واقع‌گرایانه از محفل اجتماعی مشخصی روبه‌رو می‌شویم: محفل خوانندگان زن مجله. به بیان دیگر اخترگویی به هیچ رو ــ لااقل در اینجا ــ پیش درآمدی به رؤیا نیست بلکه آیینه‌ای خالص و نشان‌دهندهٔ تمام عیار واقعیت است.

عنوان‌های اصلی سرنوشت (**بخت، بیرون از خانه، در خانهٔ خودتان، قلب شما**) با وسواس و دقت، ضرباهنگ کلی زندگی زحمتکشان را بازسازی می‌کنند. واحدِ آن هفته است که طی آن «بخت» یک یا دو روز را دربرمی‌گیرد. «بخت» در اینجا بخش بخصوصی از دنیای درونی و خلق و خو است؛ نشانهٔ در حال زیست زمان و تنها مقوله‌ای است که زبان سوپژکتیو به کمک آن مشخص و رها می‌شود. وانگهی ستارگان هیچ چیز دیگری جز یک نوع استفاده از زمان را نمی‌شناسند: **بیرون از خانه** یعنی: ساعات کاری، شش روز هفته، هفت ساعت کار در اداره یا فروشگاه. **در خانهٔ خودتان** یعنی: شام شب، آخر شب و پیش از خواب. **قلب شما** یعنی: قرار دیدار پس از ترک محل کار یا رویداد عشقی روز یکشنبه. ولی بین این «قلمروها» هیچ ارتباطی وجود ندارد: هیچ چیزی وجود ندارد که در گذر از این ساعت کار به آن یکی ساعت کار بتواند فکر از خود بیگانگی همگانی را القا کند؛ سلول‌های زندان به هم چسبیده‌اند؛ آنها در کنار هم

هستند ولی به یکدیگر راه ندارند. ستارگان هرگز پدیدآورندهٔ یک واژگونی در نظم نیستند، آنها متأثر از واحد کوچک هفته هستند و به بنیادهای تفکر اجتماعی و ساعات کار کارفرما احترام می‌گذارند.

در اینجا منظور از «کار»، کار کارمندان، ماشین‌نویس‌ها یا زنان فروشنده است؛ زیر گروهی که زن خواننده را در بر دارد تقریباً به گونه‌ای جبری همان خوانندهٔ کارمند یا فروشنده است. گوناگونی‌های اعمال شده بر آن یا بهتر بگوییم دگرگونی‌های پیشنهادی اختران (زیرا این‌گونه اخترگویی دیدگاه میانه‌رویی در خداشناسی دارد و اختیار آزادانه‌ای برای انسان قائل است) خفیف هستند. آن‌ها هرگز خیال سرنگون کردن یک زندگی را ندارند: نیروی سرنوشت فقط در این موارد اعمال می‌شود: سلیقهٔ کار، عصبیت یا آرامش، سخت‌کوشی یا کاهلی، جا به جایی‌های کوچک، ارتقاهای جزئی، مناسبات تلخ یا داشتن مشکل با همکاران و به ویژه خستگی؛ آخر اختران سرسختانه و خردمندانه پیشنهاد خوابیدن هر چه بیشتر و بیشتر می‌دهند.

کانون خانواده زیر سلطهٔ مسائل مربوط به خلق و خو، دشمنی یا اعتماد به محیط است؛ منظور از آن اغلب کانونی زنانه است که مهم‌ترین روابط آن روابط مادر و دختر است. خانهٔ خرده بورژوایی در اینجا وفادارانه تصویر می‌شود. خانه‌ای با دیدارهای خانوادگی و البته این خانواده چیزی غیر از خویشاوندان شوهر است که گویا ستارگان به آنها ارزش چندانی نمی‌دهند. این اطرافیان انگار تقریباً تماماً خویشاوند هستند. اشارهٔ کمی به دوستان دیده می‌شود؛ دنیای خرده‌بورژوایی اساساً از خویشان و همکاران تشکیل شده است؛ بحران‌های واقعی عقلانی وجود ندارد و فقط کشاکش‌های کوچکی ناشی از وضع روحی و خودخواهی رخ می‌دهد. عشق به ماجراهای قلب باز می‌گردد؛ «قلمروِ» «امورِ» احساسی کاملاً جداگانه است. ولی عشق نیز درست مانند کار و کسب، در اینجا «آغازهای امیدبخش» «زیان‌ها» و گزینش‌های نادرست دارد. ورشکستگی در آن جای کمی دارد: فلان هفته، شمار ستایشگران خوانندهٔ فال کم می‌شود، برایش فضولی می‌کنند، به او حسادتی بی‌اساس

می‌ورزند. آسمان احساسات فقط در برابر «نتیجهٔ مورد نظر» که همانا ازدواج است آفتابی می‌شود: تازه به شرطی که ازدواج «متناسب» باشد.

تنها خط ایده‌آلیستی تمامی این جهانِ کوچکِ نجومی که از سوی دیگر بس عینی نیز هست، آن است که در این جهان کوچک هرگز مسئلهٔ پول مطرح نیست. جامعهٔ بشریِ مورد نظرِ اخترگویی روی حقوق ماهانه می‌چرخد: حقوق همان است که هست، هرگز درباره آن سخنی گفته نمی‌شود و همان است که «زندگی» را ممکن می‌سازد؛ زندگی‌ای که ستارگان بیش از آن چه که پیشگویی‌اش می‌کنند، توصیفش می‌کنند. آینده به ندرت در خطر است و پیشگویی همواره به وسیلهٔ موازنهٔ ممکن‌ها، خنثی می‌شود: اگر شکست‌هایی هست چه باک، اگر چهره‌های اخمویی وجود داشته باشد، اخلاق نیکوی شما آنها را خندان خواهد کرد. روابط کسل‌کننده سودمند خواهند بود و غیره؛ و اگر حال عمومی شما بهبود یابد، پس از درمانی خواهد بود که در پیش می‌گیرید و یا شاید هم به برکت نبودن هر گونه درمانی.

ستارگان اخلاق‌گرا هستند و در خدمت فضایل هستند: شهامت، صبر، اخلاق خوش و خویشتنداری همواره در رویارویی با شکست‌هایی که خجولانه اعلام شده‌اند، ضروری قلمداد می‌شوند. و ناسازه آن که این دنیای جبرگرایی ناب، بی‌درنگ زیر تسلط آزادی خصلت‌های انسانی درمی‌آید. اخترگویی پیش از هر چیز مکتبی اراده‌گراست. با این وجود حتی وقتی نتایج از دیدگاه اخترگویی در هاله‌ای از رمز و راز فرو رفته‌اند، و حتی اگر مسائل رفتاری نادیده گرفته شده باشند، باز هم اخترگویی برای آگاهی خوانندگان خود، آموزگار واقعیت باقی می‌ماند. اخترگویی راهی برای گریز نیست، بلکه قطعیت واقع‌گرای شرایط زندگی کارمند و فروشنده است.

پس اگر اخترگویی، این توصیف ناب، به نظر نمی‌رسد که در بردارندهٔ جبرانی تعبیری – خیالی باشد، پس به چه دردی می‌خورد؟ کار اخترگویی این است که با نامگذاری واقعیت آن را طلسم می‌کند. اخترگویی با چنین نقشی در ردهٔ تمام شگردهای نیمه از خود بیگانه‌گر یا نیمه آزادیبخشی

قرار می‌گیرد که هدف عینی کردن واقعیت را در پیش رو دارند، البته بی آن که تا حد رمززدایی آن پیش بروند. دستکم یکی دیگر از شگردهای نامگذاری واقعیت را می‌شناسیم: ادبیات که در فرم‌های نازل خود نمی‌تواند جز نامگذاری چیز در حال زیست کار دیگری بکند. اخترگویی و ادبیات هدف مشترک آموزش «دیررس» واقعیت را به عهده دارند. اخترگویی ادبیات دنیای خرده‌بورژوازی است.

ناتیلوس و کشتی سرمست

اثر ژول ورن (که اخیراً پنجاهمین سالگرد درگذشتش را برگزار کردند) می‌تواند موضوع خوبی برای یک نقد ساختاری باشد: این اثری است پرمایه. ورن گونه‌ای هستی‌شناسی خودکفا ساخته است که مقوله‌های خاص خود، زمان، فضا، غنا و حتی اصل وجودی خاص خود را داراست.

به نظرم می‌رسد که این اصل در راستای انزوا در محیطی بسته است. در آثار ورن، تخیل دربارهٔ سفر همراه با جستجوی چهار دیواری است و همخوانی ورن با دوران کودکی، برخاسته از رازهای پیش پا افتادهٔ حادثه‌پردازی نیست، بلکه برعکس از خوشبختی سادهٔ فضای بسته برمی‌خیزد؛ خوشبختی‌ای که آن را می‌توان در شیفتگی کودکانه نسبت به کلبه‌های کوچک و چادرها بازیافت؛ کشیدن حصاری دور خود و نشستن در آن. این است رؤیای وجودی کودکی و ورن. کهن انگارهٔ این رؤیا، همین رمانِ تقریباً کامل است: *جزیرهٔ اسرارآمیز*، جایی که در آن انسان ـ کودک دنیا را بار دیگر می‌سازد، پر می‌کند، دور آن پرچین می‌کشد، خود را در آن محبوس می‌کند و این کوششِ مشابه اصحاب دائرةالمعارف را با نهاد بورژواییِ تملک تاجگذاری می‌کنند. یک جفت دمپایی، پیپ و جای دنجی کنار آتش، در حالی که بیرون توفان، یعنی بیکرانگی، بیهوده غوغا می‌کند.

ورن سخت شیفتهٔ کثرت بوده است: او مدام دنیا را تمام می‌کرد و سپس آن را می‌چید. او دنیا را مانند پوستهٔ توخالی تخم‌مرغ پر می‌کرد؛ حرکت او دقیقاً همان حرکت اصحاب دائرةالمعارف قرن هجدهم و یا کار نقاشی هلندی است: دنیا تمام شده است، دنیا پر از مواد بیشمار و

ممکن است. هنرمند نمی‌تواند هدف دیگری جز درست‌کردن کاتالوگ و فهرست و نیز پر کردن کُنج‌های کوچک خالی به منظور نمایاندن آنها در صف فشردهٔ آفریده‌ها و ابزارهای انسانی داشته باشد. ورن متعلق به خط مترقی بورژوازی است: اثر او اعلام می‌کند که هیچ چیزی نمی‌تواند از دست انسان بگریزد و دنیا، حتی جاهای دور دست آن، مانند ابزاری در دست اوست و در مجموع چیزی نیست جز لحظه‌ای دیالک‌تیکی در بهره‌برداری کلی از طبیعت. ورن به هیچ‌رو در پی گسترش دادن دنیا بر اساس روش‌های رمانتیک‌گریز یا طرح‌های عرفانی برای دستیابی به «نامتناهی» نیست. ورن بی‌وقفه در پی منقبض کردن، مردمی کردن و فروکاستن آن به فضایی آشنا و بسته است که انسان بی‌درنگ می‌تواند به راحتی در آن ساکن شود: دنیا می‌تواند همه چیز را از درون خود استخراج کند، دنیا برای وجود داشتن به کسان دیگری جز انسان نیاز ندارد.

ورن‌افزون بر سرچشمه‌های بی‌شمار دانش،ابزار داستانی بس مناسبی برای زرق و برق بخشیدن به این تملک جهان اختراع کرده است: تسخیر فضا توسط زمان، پیوند دادن مداوم این دو مقوله، و همواره به گونه‌ای موفقیت‌آمیز با آنها بازی کردن. تغییرات ناگهانی آب و هوا خود در خدمت نشان دادن گونه‌ای حالت انعطاف‌پذیر به دنیا و دور و سپس نزدیک کردن حصار و بازی شادمانه با فاصله‌های طنزآمیز و به گونه‌ای مکارانه اثبات چیرگی انسان بر فضاها و زمان‌ها. و روی این سیاره‌ای که قهرمان ورن، گونه‌ای آنته‌ئوس بورژوا که شبها معصوم است و به حال اصلی خود برمی‌گردد، پیروزمندانه آن را تسخیر کرده است، اغلب جنایتکاری می‌لولد که دچار پشیمانی یا غضب است و به دوران رمانتیک تعلق دارد، و در تضاد با قهرمان، سلامت صاحبان واقعی دنیا را به نمایش می‌گذارد. مالکانی که همّ و غمی ندارند جز آنکه هر چه کاملتر خود را با وضعیت‌هایی وفق بدهند که پیچیدگی آن به هیچ رو مابعدالطبیعی و یا حتی اخلاقی نیست و در نهایتِ سادگی ناشی از برخی بولهوسی‌های گزندهٔ شرایط جغرافیایی است.

بنابراین حرکت ژول ورن در ژرفای خود صد در صد حرکتی در جهت

تملک است. تصویر کشتی که در اسطوره‌شناسی ورن بس مهم است، به هیچ‌رو با آن در تضاد نیست و حتی برعکس: کشتی به درستی می‌تواند نماد عزیمت باشد؛ و بسی ژرف‌تر نماد حصار. ذوق کشتیرانی همواره دربردارندهٔ شادمانی محبوس کردن کامل خویشتن و در اختیار داشتن حداکثر ممکن اشیاء است. شادمانی سامان دادن به فضایی مطلقاً کرانمند: دوست داشتن کشتی، پیش از هر چیز دوست داشتن خانه‌ای برتر است چراکه بسته است و درون آن اثری از سفرهای پر رمز و راز در دنیاهای ناشناخته نیست. کشتی پیش از آن که وسیله‌ای برای جابه‌جایی باشد، جایی است برای سکونت؛ از این رو تمام کشتی‌های ژول‌ورن «کنج‌های خلوت» بی‌مانندی هستند و عظمت سفرهای دور و درازش بیشتر به خوشبختی چهار دیواری و کمال انسان‌های درونش می‌افزاید. کشتی ناتیلوس از چنین دیدگاهی نمادی ستایش‌انگیز است. سرخوشی محبوس بودن هنگامی به اوج می‌رسد که می‌توان از قلب این محفظهٔ درونی بدون شکاف، از پشت شیشه‌ای، فضای تارِ آب بیرون را دید و به این روش با یک حرکت درون را به کمک متضادش مشخص کرد.

بیشتر کشتی‌های افسانه‌ها یا داستان‌ها از این دیدگاه مانند ناتیلوس مایهٔ محبوس شدنی دلپذیر هستند زیرا کافی است که کشتی را محل سکونت انسان بدانیم تا انسان بیدرنگ در آن سرخوشی دنیایی گرد و صیقلی را بیابد که از سوی دیگر ذهنیت دریایی تمام عیار، در آن واحد از او خدا، ارباب و مالک بسازد (ارباب تنها و غیره) در این اسطوره‌شناسیِ کشتی‌رانی، فقط یک ابزار دفع احساس مالکیت انسان بر کشتی وجود دارد که همانا حذف انسان و رها کردن کشتی به حال خود است؛ از این پس کشتی دیگر یک مسکن و ابزاری در مالکیت نیست بلکه به چشمی مسافر و در تماس با بی‌کرانگی‌ها تبدیل می‌شود و بی‌وقفه سفرهای دریایی را سامان می‌دهد. موضوع واقعاً متضاد ناتیلوس ورن کشتی سرمست رمبو است. کشتی‌ای که می‌گوید «من» به دور از غارگونگی می‌تواند انسان را از روانکاوی غار به نظریهٔ ادبی تمام عیاری دربارهٔ سفرهای اکتشافی برساند.

نقد لال وکور

نقادان (خواه در زمینهٔ ادبیات و خواه هنرهای دراماتیک) اغلب از دو استدلال سخت حیرت‌انگیز استفاده می‌کنند. نخستین نوع استدلال به گونهٔ خشونت‌آمیزی موضوع نقد را غیر قابل بررسی و در نتیجه نقد آن را بی‌مورد اعلام می‌کند. استدلال دیگر که گهگاه به میدان می‌آید بر این اساس است که نقاد اقرار می‌کند نادان‌تر و نفهم‌تر از آن است که اثر فلسفی پرآوازه‌ای را درک کند. نمایشنامه‌ای از هانری لوفبر دربارهٔ زندگی کیه‌زکه‌گار نیز در میان بهترین نقادان ما (منظورم آنهایی نیست که فن بلاهت را بی‌دریغ به کار می‌گیرند) اعتراف هراس‌آمیزی به نادانی برانگیخته است. (که هدف آن البته از اعتبار انداختن لوفبر به وسیلهٔ بررسی کار او در چهارچوب خشن عقلانیّت محض است).

به راستی چرا هر ازگاهی نقد، ناتوانی یا نفهمی خود را جار می‌زند؟ بدون شک از روی فروتنی نیست: آن که اقرار می‌کند چیزی از اگزیستانسیالیسم سر در نمی‌آورد از همه راحت‌تر است و آن یکی که در نهایت شرمزدگی اعتراف می‌کند که بَخت درک کردن مکتب فلسفی خارق‌العاده و جدید را ندارد، از همه مضحکتر و البته دارای امنیت بیشتری است؛ و آن سومی که اعلام می‌کند اثر ادبی قابل بررسی نیست، سیتزه‌جوتر از همه است.

همهٔ این‌ها در واقع نشان می‌دهند که این نقادان خود را آن قدر باهوش می‌دانند که اعترافشان به غیر قابل فهم بودن اثر، قابل فهم بودن بیان نویسنده را زیر سؤال می‌برد نه مغز جناب نقاد را: آنها خود را به نفهمی

می‌زنند تا بیشتر صدای اعتراض خوانندگان را دربیاورند و پیشدستی کنند و آنها را از شریک جرم نفهمی به همدست هوش خود تبدیل کنند. این عملیات آشنای محافل فضل‌فروشان است: «من که حرفه‌ام با هوش سر و کار دارد، چیزی سر در نمی‌آورم؛ پس شما به کلی چیزی دستگیرتان نخواهد شد؛ پس یعنی شما به اندازهٔ من باهوش هستید.»

چهرهٔ واقعی این اعترافاتِ موسمی به بی‌فرهنگی، همان اسطورهٔ قدیمی دوران تاریک‌اندیشی است که بر اساس آن، اندیشه، اگر از سوی «عقل سلیم» و «احساس» مهار نشود، زیان‌آور است: دانایی شر است، دانایی و شر هر دو میوهٔ یک درخت هستند: فرهنگ مجاز است به شرطی که هر چند گاهی بیهودگی اهداف و حدود توانایی خود را اعلام کند. (در این مورد به دیدگاه‌های آقای گراهام گرین دربارهٔ روانشناسان و روانپزشکان توجه کنید). فرهنگ ایده‌آل نباید چیزی جز لفظ‌پردازی دل‌انگیز باشد، آن چنان هنر واژه‌هایی که گواه نمناکی گذرای روح آدمی باشد. این زوج قدیمی و رمانتیک یعنی قلب و مغز صورت واقعیت نمی‌یابند مگر در خیال‌پردازی گنگ عارفانه و در فلسفه‌های افیون‌زده‌ای که همواره در نهایت پایه‌های دستگاه‌های زورگو را استوار کرده‌اند. حکومت‌هایی که با فرستادن روشنفکران به دنبال نخود سیاهِ هیجان‌ها و امور دور از فهم و بررسی، آنها را از گردن خود باز می‌کنند. در واقع هر گونه محدود کردن فرهنگ برخوردی تروریستی است. داشتن پیشهٔ نقادی و اعلام این امر که هیچ چیزی از اگزیستانسیالیسم یا مارکسیسم درک نمی‌کنند (زیرا به واقع مخصوصاً این دو فلسفه را نمی‌فهمند) همانا قلمداد کردن کوری یا لالی خود چونان قاعدهٔ کلی ادراک حسی و حذف مارکسیسم و اگزیستالیسم از صفحهٔ جهان است: «من نمی‌فهمم، پس شما ابلهید».

ولی اگر کسی تا این اندازه از بنیادهای فلسفی اثری اکراه یا نفرت دارد، و اگر به این شدت جار می‌زند که حق دارد از آن چیزی سر در نیاورد و سخنی نگوید، پس چرا نقادی پیشه ساخته است؟ فهمیدن و فهماندن به راستی پیشهٔ شماست. مسلماً شما می‌توانید به نام خرد

عوامانه دربارهٔ فلسفه داوری کنید؛ مشکل در این جاست که اگر «خرد عوامانه» و «احساس» چیزی از فلسفه نمی‌فهمند، فلسفه خود، آنها را خیلی خوب درک می‌کند. شما فلاسفه را بررسی نکنید ولی آنهاشما را بررسی می‌کنند. شما نمی‌خواهید قطعهٔ مارکسیستی لوفبر را درک کنید ولی حتم داشته باشید که لوفبر مارکسیست کاملاً به خوبی نفهمی شما و به ویژه (از آنجا که من شما را بیشتر شیاد می‌دانم تا بی‌فرهنگ) اعتراف شما دربارهٔ نوشتهٔ او را که به گونهٔ خوشایندی «غیرمهاجم»است درک می‌کند.

مغز آینشتاین

مغز آینشتاین یک ابژهٔ اسطوره‌ای است: برجسته‌ترین هوش به گونه‌ای ناسازه‌وار، تصور ناقص‌ترین ماشین را برمی‌انگیزد. انسانِ اَبَر توانا از روانشناسی وام گرفته شده و به دنیای رُبات‌ها برده شده است؛ می‌دانیم که در رمان‌های علمی ـ تخیلی، ابرمردها همواره دچار شیئی‌شدگی هستند. آینشتاین نیز چنین است: او را برای دیگران به وسیلهٔ مغزش توضیح می‌دهند؛ عضوی مربوط به تاریخ انسان‌شناسی و به راستی شیئی برای نمایش در موزه. شاید ابرمرد در اینجا به دلیل تخصصش در ریاضی از هر گونه ویژگی جادویی بَری شده است؛ در وجود او هیچ توانایی مبهم و هیچ رازی جز ماشینی بودن وجود ندارد: او یک اندام برتر، حیرت‌انگیز ولی واقعی و حتی فیزیولوژیک است. آینشتاین از نظر اسطوره‌شناسی یک ماده است، توانایی او به قلمرو معنویات راهی ندارد، بلکه باید از اخلاقیاتی مستقل و به قول معروف «وجدان» دانشمند کمک بگیرد. «می‌گویند: دانش بدون وجدان».[1]

آینشتاین خود نیز با هدیه کردن مغزش، خویش را در اختیار افسانه‌پردازی‌ها قرار داد و اینک دو بیمارستان انگار بر سر ماشینی غیر عادی که سرانجام می‌توان آن را پیاده کرد، بر سرش با یکدیگر دعوا

۱ـ در ترجمهٔ انگلیسی *اسطوره‌شناسی‌ها* (چاپ امریکا) مترجم توضیح داده است که دانش بدون وجدان به جمله‌ای از رابله برمی‌گردد به این مضمون: دانش بدون وجدان روح را به تباهی می‌کشد. ـ م.

می‌کنند. تصویری او را در حالت درازکشیده نشان می‌دهد. موهای سرش به خاطر سیم‌های برق دستگاه سیخ شده است و از او می‌خواهند که به «نسبیت» فکر کند تا امواج مغزش را ثبت می‌کنند. (ولی در واقع «فکر کردن به» دقیقاً چه معنایی دارد)؟ حتماً می‌خواهند به ما بفهمانند که بی‌شک نوار مغزی بسیار پیچیده‌تر از آن است که «نسبیت» به عنوان یک موضوع پیچیده به پایش برسد. خودِ فکر نیز به این ترتیب به عنوان چیزی از جنس انرژی و فرآوردهٔ قابل اندازه‌گیری یک دستگاه پیچیده معرفی می‌شود (چیزی شبه الکتریکی) که مادهٔ مغزی را به نیرو تبدیل می‌کند. اسطوره‌شناسی آینشتاین از او نابغه‌ای می‌سازد که آن قدرها هم سحرآمیز نیست؛ دربارهٔ فکر طوری صحبت می‌شود که گویی محصول کارکردی شبیه شیوهٔ مکانیکی تولید سوسیس یا آسیاب کردن گندم و یا ساییدن سنگ‌های معدنی است: او مدام فکر تولید می‌کرد، درست همان گونه که آسیاب آرد را و مرگ برایش پیش از هر چیز دیگر بازایستادن کارکردی متمرکز بود: «توانمندترین مغز دنیا از تفکر باز ایستاده است.»

به نظر می‌رسید چیزی که این ماشین نابغه تولید می‌کرد معادله بود. دنیا از اسطورهٔ آینشتاین تصویری از دانایی فرو کاسته به یک فرمول را گرفته است. ناسازه آن‌که هر چه نبوغ انسانی بیشتر به کمک مواد مغزش، مادی شد و هر چه بیشتر فراوردهٔ ابتکار او حال و هوای جادویی یافت، بیشتر تصویر قدیمی و باطنی دانشی خلاصه شده در چند حرف را در ذهن بیدار کرد. راز یگانه‌ای در مورد جهان وجود دارد و این راز در یک کلمه می‌گنجد. دنیا گاو صندوقی است که جامعهٔ بشری شمارهٔ رمز آن را جستجو می‌کند: آینشتاین تقریباً آن را یافته بود. اسطورهٔ آینشتاین در همین جاست: در آن تمامی مایه‌های تفکر گنوستیک[1] یافت می‌شود: وحدت طبیعت، امکان ایده‌آل یک فروکاهش بنیادی دنیا، توانایی پیش‌درآمد بودن واژه، مبارزهٔ کهن یک راز و یک گفتار؛ همان ایده که دانایی کل حاصل نمی‌گردد مگر ناگهانی و همچون قفلی که پس از هزاران

۱ـ gnostique آیین غنوصی یا گنوسی فلسفهٔ عرفانی یا روحی ـ م.

تلاش ناکام، به شدت باز می‌شود. فرمول تاریخی $E=mc^2$ به کمک سادگی نامنتظرش تقریباً ایدهٔ ناب کلید را تقویت کرد؛ کلیدی ساده، تک بُعدی، از جنس یک نوع فلز که با سادگی اعجاب‌انگیزی دری را که قرن‌ها بشر کوبیده بود، می‌گشاید. تصویر پردازی از آینشتاین بیانگر آن است که: آینشتاین، هنگامی که در عکس‌ها دیده می‌شود، کنار تخته سیاهی پر از نشانه‌های ریاضیِ آشکارا پیچیده ایستاده است: آینشتاین، هنگامی که در طرح‌های ترسیم شده دیده می‌شود، یعنی آینشتاینی که وارد قلمرو افسانه شده است، این بار هم با گچی در دست ولی روی تابلویی خالی، گویی بی‌هیچ مقدمه‌ای فرمول سحرآمیز جهان را نوشته است. اسطوره‌شناسی به این ترتیب طبیعتِ هدف‌ها را محترم می‌شمارد: پژوهشی که دقیقاً ارائه می‌شود، ساز و کاری استوار بر چرخ دنده را به راه می‌اندازد؛ اندامی کاملاً مادی که هیچ چیز هیولاواری ندارد جز پیچیدگی سیبرنیتیک خود، کانون محرک آن است.

برعکس کشف دارای جوهری سحرآمیز است، مانند جسمی ابتدایی و ساده، مانند ذاتی اساسی، سنگ بنای فلسفی باطنی‌ها، آب حیات برکلی[۱] و اکسیژن شلینگ[۲] است.

ولی از آنجا که دنیا ادامه دارد و پژوهش همچنان رو به رشد است و باید سهم مابعدالطبیعه را نیز حفظ کرد، چند تایی ناکامی هم برای آینشتاین ضروری است: می‌گویند که آینشتاین مرده است بی‌آنکه بتواند «فرمول دربردارندهٔ راز جهان» را کشف کند. در نهایت جهان مقاومت کرده است؛ به زحمت نفوذ در آن صورت گرفته است، راز دوباره سر به مُهر شده و حرف رمز ناقص بوده است. به این ترتیب آینشتاین به مذاق اسطوره کاملاً خوش می‌آید چرا که اسطوره تناقض‌ها را به باد تمسخر می‌گیرد بی آن که امنیتی خوش‌بینانه برقرار کند: آینشتاین، این پژوهشگر پیگیر و کاشفی که همه‌چیزدان نیست، درهم‌شکنندهٔ بهترین و بدترین،

۱ـ Berkeley فیلسوف ایده‌آلیست ایرلندی در قرن هجدهم ـ م.

۲ـ Schelling فیلسوف ایده‌آلیست، قرن نوزدهم ـ م.

مغز و وجدان، متناقض‌ترین رؤیاها را دامن می‌زند و به‌گونه‌ای اسطوره‌ای توانمندی بی‌نهایت انسان بر طبیعت را با «جبری بودن» تقدسی که هنوز نمی‌تواند آن را نادیده بگیرد، آشتی می‌دهد.

سیتروئن مدل جدید

به گمان من اتوموبیل امروزه معادل دقیق کلیساهای جامع گوتیک است: یعنی مخلوق عظیم دوران که از سوی هنرمندان ناشناس ساخته می‌شود و یا از طریق تصویرش، اگرنه با استفاده از آن، از سوی تمامی یک جامعه که در وجود آن شیئی کاملاً سحرآمیزی می‌بینند، مصرف می‌شود.

سیتروئن مدل جدید، جلو چشم همگان چنان از آسمان به زمین می‌افتد که ابتدا چونان شیئی برتری نمایان می‌شود. نباید فراموش کنیم که شیئی بهترین پیام‌رسان دنیای فوق طبیعت است: می‌توان به راحتی در شیئی، در آن واحد کمال و غیابِ منشأ، فروبستگی و درخشندگی، تبدیل زندگی به ماده (ماده بس سحرآمیزتر از زندگی است) و در یک کلام سکوتی را دید که در افسانه‌های پریان یافت می‌شود. مدل «دِ اِس» تمامی ویژگی‌های (لااقل افکار عمومی به اتفاق آراء تمام این ویژگی‌ها را به آن می‌بخشد) یکی از اشیایی را دارد که از جهانی دیگر آمده و جنون شیدایی نو قرن هجدهم و نیز جنون شیدایی داستان‌های علمی ما را سیراب کرده‌اند: «دِ اِس» در درجهٔ اول یک ناتیلوس[1] است.

از این رو است که به ذات آن کمتر از پیرایه‌هایش توجه می‌شود. می‌دانیم که سطح منحنی همواره نشانی‌از کمال‌است زیراسطح غیرمنحنی عملیات فنی و تماماً انسانی تطبیق یافتن را برملا می‌سازد: بالاپوش مسیح بدون درز بوده است همان‌گونه که سفینه‌های فضایی در داستان‌های

۱ـ Nautilus. کشتی رمان «جزیرهٔ اسرارآمیز» نوشتهٔ ژول ورن ـ م.

علمی از فلزی یکپارچه درست شده‌اند. دِاِس ۱۹ هر چند که شکل کلی آن بسیار منحنی است اما ادعای شباهت کامل به بستنی گرد شده را ندارد؛ با این وجود طراحی آن است که بیش از هر چیز دیگر چشم همگان را خیره می‌کند: مردم با کنجکاوی به محل اتصال شیشه‌هایش دست می‌کشند، دستهایشان را در نوارهای پهن لاستیکی که پنجرهٔ پشت را به چهارچوب نیکلی‌اش وصل می‌کند، فرو می‌کنند. در دِاِس جاذبهٔ پدیده‌شناسی نوینی دربارهٔ تطبیق نهفته است، گویی آن را از دنیای عناصر جوش خورده به دنیایی از عناصر منطبق بر هم می‌برند که تنها به دلیل مزیت شکل شگفت‌انگیز آنها بر هم منطبق می‌شوند و البته ایدهٔ طبیعتی ساده‌تر را به ذهن القاً می‌کنند.

این مدل جدید از نظر جنس پاسخگوی سلیقه‌ای است که خواهان سبکی سحرآمیزی است. بازگشت به گونه‌ای آیرودینامیسم[1] در میان است چراکه به نسبت مدل‌های قدیمی‌تر اتومبیل سبک‌تر، دارای خطوط منحنی بیشتر و پهن‌تر است. سرعت آن دارای نشانه‌هایی است که به نسبت حالت تهاجمی و ورزشی کمتری دارد، گویی از شکلی قهرمانانه به شکلی کلاسیک دست یافته است. این حالت روحانی به سبب اهمیت و دقت جنس سطوح شیشه‌ای آن است. دِاِس آشکارا هیجان شیشه است و صفحه‌های فلزی برای آن فقط در حکم چارچوب هستند. در این مدل شیشه‌های پنجره به معنای دریچه‌هایی تعبیه شده در اتاقکی تنگ و تار نیستند. آنها دیوارهای بزرگ هوا و خلاء هستند که مانند حباب‌های صابون صیقلی و درخشانند و بیش از مواد معدنی ظرافت محکم ماده‌ای شبیه پوستهٔ سخت حشرات را دارد. (آرم سیتروئن با پیکان‌هایش در واقع تبدیل به آرمی بالدار شده است. چنان‌چه گویی آن را از نظم فشار به جلو به نظم حرکت و از نظم موتور به نظم ارگانیسم رسانده‌اند).

بنابراین دِاِس از هنری انسانی شده حکایت می‌کند و این احتمال

۱ـ شکلی که از نظر فیزیکی کمترین مقاومت محیط در برابرش صورت بگیرد. مانند شکل ماهی‌ها در طبیعت و شکل موشک‌های فضایی ـ م.

می‌رود که دِاِس نشان‌دهندهٔ تغییری در اسطوره‌شناسی اتومبیل باشد. تا کنون، اتومبیل برتر بیش از هر چیز با قدرتی حیوانی متمایز می‌شد؛ اما در اینجا هم روحانی‌تر و هم ابژکتیوتر شده است ؛ و با وجود برخی توصیف‌های جنون‌آمیز مدرن (مانند پرندهٔ توخالی) باز هم میانه‌روانه‌تر از همه و به مراتب کمتر از آنچه در هنرهای خانه‌داری معاصر ما دیده می‌شود از شکل اصلی خود خارج شده است. داشبرد آن بیشتر شبیه بار آشپزخانه‌ای مدرن است تا اتاق کنترل یک کارخانه: قطعات ظریف فلز شیاردار، شاسی‌های کوچک که نوک آن‌ها توپک سفیدی کار گذاشته شده است، صفحه‌های ساده و چهارچوبی نیکلی که همگی نشان‌دهندهٔ کنترلی است که روی حرکت صورت می‌گیرد و دیگر بیشتر ضریب اطمینان آن مهم است تا جنبهٔ نمایشی آن. در اینجا آشکارا از کیمیاگری سرعت به ولع رانندگی رسیده‌اند.

به نظر می‌رسد که افکار عمومی به گونهٔ ستایش‌انگیزی نو بودن مایه‌هایی را که به آن ارائه می‌شود، تشخیص می‌دهد: افکار عمومی‌که در درجهٔ نخست‌به نوواژگانی حساس‌است(دارودستهٔ مطبوعات سال‌هاست افکار عمومی را نسبت به این موضوع هشیار نگه داشته‌اند)، خیلی به سرعت می‌کوشد که رفتاری بر اساس تطبیق دادن خود و استفاده در پیش بگیرد.(«باید به آن عادت کرد»).نمونهٔ اولیه در سالن‌های نمایشگاه مورد استقبالی شدید و عاشقانه قرار می‌گیرد: این مرحلهٔ مهم و قابل لمسِ کشف است، لحظه‌ای که منظرهٔ شگفت‌انگیز مقهور یورش عقلانی لمس کردن می‌شود.(زیرا لمس‌کردن بیش از هر کار دیگری معناهارا رمزگشایی می‌کند. درست برعکس دیدن که سحرآمیزترین کارهاست): ورقه‌های فلزی و نقاط اتصال لمس شده، لوازم داخلی دستمالی شده، صندلی‌ها آزموده، درها نوازش و پشتی‌ها فشرده شده‌اند؛ و بازدید کنندگان پشت فرمان می‌نشیند و ادای رانندگی درمی‌آورند.شیئی در اینجا کاملاً به فحشا کشیده شده و موردتصاحب قرار گرفته‌است:دِاِس، چونان جزئی‌از آسمان متروپولیس، برای یک ربع ساعت مانند واسطهٔ احضار ارواح عمل و در جادوگری‌شرکت‌کرده‌است؛دقیقاًهمان‌لحظهٔارتقاءدرجهٔ‌خرده‌بورژوازی.

اسباب‌بازی‌ها

برای این نکته که فرد بزرگسال فرانسوی کودک را کسی چون خویش می‌انگارد، گواهی بهتر از اسباب‌بازی‌های فرانسوی وجود ندارد. اسباب‌بازی‌های رایج اساساً بازسازی دنیای بزرگ‌ترها در مقیاسی کوچک است؛ آنها همگی باز تولید اشیاء کوچک شدهٔ زندگی انسانی است. گویی به چشم همگان کودک رویهمرفته کسی نیست جز انسانی کوچک‌تر، آدم کوچولویی که باید برایش اشیایی به اندازهٔ قامتش فراهم کرد.

شکل‌های ابتکاری بسیار نادرند: چند تایی بازی ساختمان‌سازی که اساسشان نبوغ در تردستی است، تنها شکل‌های پویای عرضه شده هستند. از سوی دیگر اسباب‌بازی کودک فرانسوی همواره دال بر چیزی است و این چیز همیشه یکسر اجتماعی شده و بر اساس اسطوره‌ها یا فنون زندگی مدرن بزرگ‌ترهاست: ارتش، رادیو، پُست، پزشکی (ابزارهای پزشکی کوچک، سالن‌های عمل جراحی برای عروسک‌ها)، مدرسه، سالن آرایش (موخشک‌کن پایه‌دار)، هوانوردی (چتربازی)، حمل و نقل (قطار، سیتروئن، قایق موتوری، موتورسیکلت، تعمیرگاه‌ها)، علوم (اسباب‌بازی‌های مریخی).

این که اسباب‌بازی‌های کودکان فرانسوی مو به مو دنیای کارکردهای بزرگ‌ها را پیشاپیش تجسم می‌کنند، فقط برای آماده کردن کودک برای پذیرش تمامی آنهاست و نیز پیش از آن که بیندیشد، قبولاندن طبیعتی که در تمام دوران‌ها سربازان، پستچی‌ها و موتورسواران را آفریده است.

اسباب‌بازی یعنی سیاهه‌ای از تمامی آن چه فرد بالغ از آن شگفت‌زده نمی‌شود: جنگ، دیوان سالاری، زشتی، مریخی‌ها و غیره. از سوی دیگر تقلید به اندازهٔ این نمونه‌سازی مو به مو خالی از خلاقیت نیست: اسباب‌بازی فرانسوی مانند سر کوچک شدهٔ ژیوارو است که تا حد یک سیب کوچک می‌شود و چین و چروک‌های صورت و موهای سر آدم‌های بزرگ‌تر را داراست. مثلاً عروسک‌هایی وجود دارند که ادرار می‌کنند؛ دارای لولهٔ گوارشی هستند، شیشهٔ شیر را به دهانشان می‌گذارند و پوشک‌هایشان را خیس می‌کنند؛ و البته بی هیچ تردیدی به زودی شیر در شکمشان به آب تبدیل خواهد شد. به این ترتیب می‌توان دختربچه را برای اجرای نقش خانه‌داری آماده کرد و او را برای نقش آیندهٔ مادر شدن تربیت کرد. کودک فقط در برابر این دنیا اشیاء وفادار و پیچیده می‌تواند خود را به عنوان مالک و مصرف‌کننده تصور کند و نه هرگز چونان آفرینندهٔ آن؛ او دنیا را اختراع نمی‌کند، بلکه آن را استفاده می‌کند: برای او اداهای بی‌آینده، خالی از شگفتی و بدون شادمانی را تدارک می‌بینند. از او خرده مالکی خانگی می‌سازند که حتی شرکتی در آفرینش توانایی‌های دنیای بزرگ‌ترها ندارد. همه را حاضر و آماده در اختیارش قرار می‌دهند: او فقط کافی است که از آن‌ها استفاده کند، هرگز از او نمی‌خواهند که خودش گامی به جلو بردارد. هر اسباب‌بازی‌ای که حداقل سازندگی را در خود داشته باشد، به شرطی که خیلی پیچیده نباشد، پدید آورندهٔ آزمون مهارت در دنیایی بس متفاوت است: کودک در چنین دنیایی هرگز اشیاء دلالت‌گر نمی‌سازد، برای او اهمیت کمی دارد که این اشیاء نامی در دنیای بزرگ‌ترها داشته باشند؛ آن چه کودک انجام می‌داد، مصرف نیست، بلکه آفرینش است: او اشکالی می‌آفریند که راه می‌روند، می‌غلتند؛ او یک زندگی می‌آفریند نه یک مالکیت. اشیاء خودشان خود را هدایت می‌کنند، آنها ماده‌ای بیجان و پیچیده در دستان کوچک او نیستند. ولی این مورد بسیار نادر است: اسباب‌بازی فرانسوی معمولاً اسباب‌بازی تقلیدی است و می‌خواهد از بچه‌ها مصرف‌کننده بسازد نه کودکانی آفرینشگر.

روند بورژوایی شدن اسباب‌بازی نه فقط در شکل‌های یکسره

کارکردی خود، بلکه در جنس آن نیز بروز می‌کند. اسباب‌بازی‌های رایج از جنس چندش‌آورِ مواد شیمیایی درست می‌شوند و نه از مواد طبیعی. بسیاری از آن‌ها امروزه از خمیرهای پیچیده ساخته می‌شوند؛ مادهٔ پلاستیکی آن‌ها دارای ظاهری هم خشن و هم بهداشتی هستند و لذت، لطافت و طبیعت انسانی لمس کردن را خاموش می‌کنند. این پدیده نشانهٔ حیرت‌انگیز هر چه بیشتر از میدان به در شدن چوب است؛ جنسی که به سبب استحکام و لطافت و گرمای طبیعی آن در دست، ایده‌آل است؛ چوب قادر است که از هر گونه شکلی که با آن درست می‌کنند، تیزی زاویه‌های خشن را بگیرد و نیز سرمای شیمیایی فلز را نیز ندارد؛ هنگامی که کودک آن را در دست می‌گیرد یا پرت می‌کند، نه لرزشی دارد و نه صدای چندش‌آوری. چوب صدایی هم خفه و هم واضح دارد؛ چوب ماده‌ای آشنا و شاعرانه است که کودک را در تداوم رابطه با درخت، میز و کفپوش چوبی اتاق نگه می‌دارد. چوب زخمی نمی‌کند و پاره نمی‌شود، شکسته نمی‌شود بلکه فرسوده می‌شود و می‌تواند مدت‌ها دوام آورد، با کودک زندگی کند و کم کم مناسبات شیئی و دست را تغییر دهد. مرگ چوب با کوچک شدن همراه است نه مانند اسباب‌بازی‌های مکانیکی که با دریده شدن فنرشان باد می‌کنند: از چوب اسباب‌بازی‌های اساسی و پر دوام می‌توان ساخت. راست است که دیگر تقریباً اثری از آن اسباب‌بازی‌های چوبی و آن سایبان‌های چوبی چوپانان در کوهستان‌ها که به دوران رونق پیشه‌وری تعلق داشت، نیست. اسباب‌بازی دیگر از نظر جنس و رنگ پدیده‌ای شیمیایی است؛ تنها به صرف جنس خود پاسخگوی سلیقهٔ همگانی مصرف است و نه پدیدآورندهٔ لذّت. از سوی دیگر این اسباب‌بازی‌ها خیلی زود می‌میرند و به محض از بین رفتن، از یاد کودک نیز زدوده می‌شوند.

فقیر و پرولتاریا

آخرین شیرینکاری چارلی، بخشیدن نیمی از جایزهٔ اتحاد شوروی به صندوق خیریهٔ کشیش پی‌یر است. این کار در حقیقت برابرانگاری طبیعت پرولتاریا و فقیر است. چارلی همواره پرولتاریا را به چشم فقیر نگریسته است؛ توان انسانی بازنمایی‌هایش از همین جا برمی‌خیزد ولی ابهام سیاسی آن‌ها نیز ناشی از همین نکته است. این موضوع در فیلم ستایش‌انگیز **عصر جدید** به خوبی آشکار است. چارلی در سراسراین فیلم به مایهٔ پرولتری می‌پردازد ولی هرگز آن را از دیدگاه سیاسی جمع‌بندی نمی‌کند؛ آن چه چارلی به ما نشان می‌دهد پرولتاریای همچنان کور و طلسم شده است که وجه مشخصه‌اش طبیعت مستقیم نیازها و از خود بیگانگی کلی او در اسارت اربابانش است (کارفرما و نیروهای پلیس). پرولتاریا از نظر چارلی هنوز انسانی گرسنه است: بازنمایی‌های گرسنگی همواره در فیلم‌های چارلی حالتی حماسی دارند: بزرگی خارج از حد ساندویچ‌ها، جویبارهای شیر، میوه‌هایی که نیم‌گازی به آن‌ها می‌زنند و با بی‌تفاوتی پرتابشان می‌کنند؛ و ریشخند نهفته در آن ماشین غذاخوری (دارای جوهری کارفرمایانه) که چیزی جز غذاهای تکه تکه شده و آشکارا بی‌مزه ارائه نمی‌کند. انسان چارلی که در گرسنگی خود غرقه است، همواره دقیقاً بس دور از یافتن آگاهی سیاسی است: اعتصاب برای او فاجعه‌ای است زیرا انسانی را که حقیقتاً در اثر گرسنگی کور شده، تهدید می‌کند؛ این انسان به شرایط کارگری پیوند نمی‌خورد مگر در لحظه‌ای که فقیر و پرولتاریا زیر نگاه (و ضربه‌های) پلیس به یگانگی

می‌رسند. چارلی با نگرشی تاریخی تقریباً به کارگر دوران ماشینی شدن توجه دارد؛ کارِدستی در برابر ماشین شورش می‌کند، اعتصاب آنها را می‌فرساید و مسئله نان مسحورشان می‌سازد (به معنای واقعی کلمه) ولی باز هم از دست‌یابی به شناخت علت‌های سیاسی و نیز درک لزوم استراتژی جمعی ناتوانند.

ولی دقیقاً توانمندی بازنمایی چارلی از آن رو عظیم است که گونه‌ای پرولتاریای زمخت را همچنان دور از انقلاب به تصویر می‌کشد. هیچ اثر سوسیالیستی هنوز نتوانسته است شرایط حقارت‌بار کارگر را با چنین صراحت و بزرگ‌نمایی نشان بدهد. شاید فقط برشت این ضرورت را برای هنر سوسیالیستی خاطرنشان کرد که باید همواره انسان را در شامگاه پیش از انقلاب تصویر کرد؛ یعنی انسانِ تنها، همچنان کور، و در حال چشم گشودن به روشنایی انقلاب در اثر بسیاریِ فشار بدبختی‌های *طبیعی‌اش*. آثار دیگر با نشان دادن کارگری که دیگر درگیر مبارزه‌ای آگاهانه و پیرو مرامنامه و حزب شده است، دربارهٔ فعالیت سیاسی لازم ولی فاقد توانمندی زیبایی‌شناسیک سخن می‌گویند.

اما چارلی دقیقاً در راستای ایدهٔ برشت، کوری مردم را به خودشان نشان می‌دهد؛ و این کار را با نمایش دادن همزمان مردی که کور است و آن چه در برابر اوست، انجام می‌دهد. دیدن کسی که نمی‌تواند ببیند، بهترین شیوهٔ دیدن دقیق آن چیزی است که او نمی‌بیند: به همین ترتیب در نمایش عروسکی گینیول[1]، این کودکان هستند که چیزی را که عروسک نمی‌بیند برای او فاش می‌کنند. برای نمونه، چارلی در سلول خود و در حالی که زندانبانانش از او به گرمی پذیرایی می‌کنند از زندگی ایده‌آل خرده‌بورژوای آمریکایی برخوردار است: پا روی پا انداخته، زیر تصویری از لینکولن مجله‌اش را می‌خواند ولی همین رفتار کامل و ستایش‌انگیز به کلی او را از اعتبار می‌اندازد و نشان می‌دهد که دیگر پناه بردن به زندان،

۱ـ Guignol . نام عروسک خیمه شب‌بازی فرانسوی (مانند مبارک در تأتر عروسکی ایرانی) ـ م.

بدون گرفتار شدن در دام از خود بیگانگی جدیدی که به همراه دارد، امکان‌پذیر نیست. به این منوال سبک‌ترین وابستگی‌ها بی‌فایده نموده می‌شوند و فقیر بیش از پیش از وسوسه‌های خود بریده می‌شود. رویهمرفته از این رو است که انسان چارلی بر همه چیز پیروز می‌شود؛ چرا که زیر بار هیچ چیز نمی‌رود، هر گونه سلطه را پس می‌زند، و در وجود انسان هرگز در جستجوی چیزی نیست جز انسان. هرج و مرج‌خواهی او که پذیرشش از دیدگاه سیاست دشوار است، در دنیای هنر فُرمی را ارائه می‌دهد که شاید مؤثرترین بازنمایی از انقلاب باشد.

واژه‌نامه

آغالش‌گری	provocation
آوای بیان‌شدنی	son articulé
ابژه	objet
اخطار	notification
اَدا	figure
ادبیّت	literalité
از خود بیگانه	aliené
استقرایی	inductif
اسطورهٔ دیداری	mythe visuel
اسطورهٔ گفتاری (شفاهی)	Mythe oral
اصل	principe
افسانه‌پردازی	fabulation
امکانِ بودن	contingence
انسان از خود بیگانه	l'homme aliené
انسان جاوید	l'homme eternel
انسان وامانده	l'homme delaissé
انگیزش	motivation
ایده در فرم	ideé-en-forme
اینهمانی	identité
بار	quantum
بازداری	arrêt
بازنمودنِ خود	se re-presenter
برگشت‌کننده	regressif
	bouvard - et pécuché - ité
بوار و پکوشه‌گری	
بیانگری (بازنمایی)	representation
بی چون و چرا	indiscutable
بیگانه‌انگاری	exotisme
بی نام و نشانی	anonymat
پالاینده	cathartique
پخت و پز معنا (آشپزخانهٔ معنا)	la cuisine du sens
پدیدارشناسی	Phenomenologie
پروتوتیپ	prototype
پس‌رفت	regression
پس‌نگری	retrospection
پیچ	inflexion
پیش‌نگر	prospective
پیشوند زدودن	dé
تبارشناسی واژگان	Etymologie
تجربه‌گرایی	empirisme
ترتیب	disposition
تساوی	égalité
تصور آوایی	image acoustique
تصویری - در اختیار (ترتیب)	image-à-disposition
تقابل بنیادین	L'opposition Fondamentale
تک‌چهره	Portrait

تک‌واژ	morphème
تلفیقی	syncrétisme
تمایز	distinction
تناسب	proportionel
ثبات	fixité
جانشینی	rapport de place
جزئی (پاره‌ای)	partiel
چگالش	condensation
حسّی	sensorielle
حضور	ubiquité
خرد عوامانه	sens commun
خطّی	linéaire
خواندن	lecture
خواندنی	lexical
خویشاوندی	parenté
دال	signifiant
دانش صوری	science formelle
دربرگیری کارکردی	implication fonctionnelle
دَر زمانی	diachronique
در زمانی	Diachronique
دلالت	signification
دلالت‌گر ـ دلالتی	significatif
دلیل	raison
دولایه‌گی	Duplicité
دولتی‌گری	gouvernementalité
ذاتی	substentiel
رفتار	conduite
رمزگشایی	déchiffrement
روان‌پریشی	nevrose
روان نژندی	nevrose
روایت‌شناسی	narratologie
ریاضی واره‌گی	mathematicité
زبان فضل‌فروشانه	langage - pédant
زبان قابل بیان	langage articulé
زبان ـ موضوع	langage - objet
زیر لایه	substrat

ساختن واژه‌های نو (نوواژگانی)	neologisme
ساز و کار	mécanisme
سازهٔ اسطوره‌ای	mythème
سازهٔ معنایی	semantème
سخن	Discours
سرمایه‌داری	capitalisme
شبه ناتوان	quasi impuissante
شبه هستی موجود	pseudo-physis
شرکت سهامی (لفظ به لفظ: اجتماع بی‌نام)	société Anonyme
شعور دلالتگر	conscience signifiante
شکل شکنی	deformation
ضد زبان	anti - langage
ضد و نقیض‌گویی (پادگویی)	contradiction
ضد هستی موجود	anti - physis
عذر موجه (در فرهنگ حقوقی به معنای اثبات عدم حضور در محل ارتکاب به جرم)	alibi
عقل سلیم	bon sens
علم‌گرایی	scientisme
غیر گوهری	Inessentiel
فرازبان	meta - langage
فرازبان	méta - langage
فوق ـ دلالت	ultra-signification
کاربرد	usage
(کارکرد ـ نشانه)	la fonction-signe
کج‌روی‌ها	deviationnisme
کمال‌ناپذیر	imperfectible
کنش ناکام (در متن انگلیسی: Parapraxis)	acte manqué
کودکی ـ شاعر	Enfance - poète
کوشنده	militant
کیمیاگری سرعت	Alchimie de la vitesse
گزین‌گویی	aphorisme

گفتار	parole
گوهر	essence
لازم	intransitive
لانگ ـ نظام زبان ـ مطلق زبان	langue
لفظ	lettre
مادون ـ دلالت	infra - signification
متعدی	transitive
مدلول	signifié
مرامنامه	catechisme
مردم‌شناسیک	ethnique
معلول	causalité
معنا	sens
معناشناسی ابژه	sémantique de l'objet
مفهوم	concept
مکاشفه	intuition
مورد سرحدی	cas extrême
مؤلفه	terme
ناجوری	disparité
ناسازه‌وار	Paradoxal
نامتناهی	l'inf-ini
نام‌زدایی	ex - nomination
نشان ارزشمندی (تعیُّن ارزشی)	Valant - Pour
نشانه	signe
نشانه‌شناسی	semiologie
نظریه	rhétorique
نظم	ordre
نفس‌گرا	salipsiste
نقد نی ـ نی	critique Ni-Ni
نقل قول (اصطلاح)	constat
نماد	symbole
واج	phonème
واحد خواندنی	Lexis
واژگان	terminologie
واژه آلمانی	Einver standnis
آین فورستاندیش به معنی: با تو موافقم	
هستی انضمامی	entité concrete
هستی‌شناسی	cosmogonie
هستی‌یاب انضمامی (موجود انضمامی)	entité concréte
هم‌ارزی	equivalance
همان‌گویی (تکرار مکررات)	la tautologie
همانندسازی	identification
همبستگی	correlation
همجواری	proximité
همزاد معنایی	isoglosse
همزمانی	synchronique
هم‌نهاد	synthese
یکسره	globale

در متن حاضر، از پسوند ایک (زبان پهلوی) برای واژه‌هایی که با یای مصدری پایان می‌گیرند و یای نسبت به آنها نمی‌چسبد، استفاده کرده‌ام. پیشینهٔ استفاده از آن به پیشنهاد استادانی چون شفیعی کدکنی، بابک احمدی و ... بازمی‌گردد.

4400 9789643051891
اسطوره امروز

اسطوره‌ها فقط فراورده‌های جامعه‌های ابتدایی و کهن نیستند. ذهنیت جوامع امروزی نیز توانایی حیرت‌انگیزی در ساختن اسطوره از رویدادهای روزمره‌ی سیاسی و اجتماعی و هنری و ورزشی و غیره دارد. اما هر چند تلاش برای اسطوره‌ای کردن دیدگاههای بشر امروز گسترده باشد، برخورد علمی و انتقادی با آن که موضوع بحث اسطوره‌شناسی است چیرگی ذهن تحلیلگر را بر اغوای اسطوره امکانپذیر می‌کند. بارت در مقاله‌های مجموعه‌ی **اسطوره‌شناسیها** نشانه‌ها و اسطوره‌های زندگی روزمره‌ی سیاسی و فرهنگیِ فرانسه‌ی دهه‌ی ۶۰ را زیر ذره‌بین می‌گذارد و از «نشانه‌های ناسالم» که پرورنده‌ی اسطوره‌هایند نقاب برمی‌دارد. پس از آن، در مقاله‌ی تئوریک بسیار مهم «اسطوره، امروز» مبانی و اسلوبهای نظری خود در اسطوره‌شناسی را تدوین می‌کند و در آن چکیده‌ای از دستاوردهای خود در زمینه‌های نقد، نظریه‌ی ادبی، نشانه‌شناسی، و اسطوره‌شناسی به دست می‌دهد.

نشرمرکز منتشر کرده است

قدرت اسطوره جوزف کمبل/ عباس مخبر

اسطوره و معنا کلودلوی استراوس/ شهرام خسروی

اسطوره در جهان امروز جلال ستاری

اسطوره و فرهنگ جلال ستاری

رویا، حماسه، اسطوره میرجلال‌الدین کزازی

هرمتیکا تیموتی فرک، پیتر گندی/ فریدالدین رادمهر

جهان اسطوره‌ها (۲ جلد) لوسیلا برن، هنریتا مک‌کال/ عباس مخبر

ISBN: 978-964-305-189-1

تومان