

نشریه پژوهش‌های فلسفی
دانشگاه تبریز
سال ۷، پاییز و زمستان ۹۲
شماره مسلسل ۱۳

مؤلف به مثابه مهمان متن نه روح متن

(بر اساس رویکرد رولان بارت به مفهوم مؤلف)

مرضیه پیراوی ونک*

عضو هیئت علمی دانشگاه هنر اصفهان

** اعظم حکیم

کارشناس ارشد رشته نقاشی، دانشگاه هنر اصفهان

چکیده

رولان بارت در سال ۱۹۶۸ در مقاله‌ای - که اکنون متن بسیار معروف و شناخته شده‌ای است - مرگ مؤلف را اعلام کرد. صراحت بیان این نظریه جسورانه باعث شد که برخی مفسرین آن را مرگ بر مؤلف تفسیر کنند. مرگ مؤلف یا مرگ بر مؤلف؟! آیا مؤلف بعد از خلق متن خود برای همیشه می‌میرد یا در نقش‌های تازه و تناسخ‌گونه به متنش بازمی‌گردد؟ به نظر می‌رسد بارت میان مفهوم مؤلف و مخاطب مانند دو مفهوم خلق و خوانش، ارتباطی دو سویه برقرار کرده است. یعنی مؤلف می‌تواند بعد از خلق، در نقش مخاطب متن خود به آن بازگردد و مخاطب نیز با خوانش آن متن می‌تواند متن تازه‌ای را در نقش مؤلف خلق کند. از طرف دیگر نیز انگاره یا تصویر مؤلف به عنوان لایه‌ای دلالت‌زا در تأویل و خوانش یک متن همچنان حضور دارد. این حضور، حضوری متن‌گونه است و دیگر منشأ یا سرچشمه متن محسوب نمی‌شود. مقاله حاضر در نظر دارد با توصیف و تحلیل مباحث نظری بارت، بنیادهای مطالعاتی در حوزه گسترده هنر و ادبیات را روشن ساخته و در راستای پاسخ به سؤالات مطرح شده و یافتن جایگاه واقعی مؤلف در اندیشه او تلاش نماید.

واژه‌های کلیدی: رولان بارت، مؤلف، مخاطب، بینامتنیت، خلق، خوانش.

- تاریخ وصول: ۹۰/۸/۱۴، تایید نهایی: ۹۲/۱۰/۱۶

* Email: Mpiravivanak@gmail.com

** Email: Az_ha64@yahoo.com

مقدمه

رولان بارت را می‌توان جزء متفکران حوزه هرمنوتیک‌های مدرن با ویژگی‌های منحصر به فرد لحاظ کرد از آن جهت که مخاطب، خوانش و تفسیر اعتبار ویژه‌ای نزد او دارد. بارت اولیه همانند دیگر ساختارگرایان فرانسه تحت تأثیر نگاه ساختارگرایانه سوسوری از متن بود. ساختارگرایان وظیفه خود را از مطالعه متن، رسیدن به ساختار بنیادین حاکم و از پیش مفروض می‌دانستند. آن‌ها این ساختار را جهانی و واحد قلمداد می‌کردند و به‌این ترتیب به تفاوت‌های فرهنگی، زمانی، مکانی و دیگر عوامل فرامتنی بی‌توجه بودند. اما بارت متأخر و دیگر پساساختارگرایان با آزاد کردن انرژی متن که تا پیش از آن ساختاری بسته و تک‌بعدی داشت اندیشه را وارد ساز و کار تازه‌ای کردند. متن دیگر تنها یک ساختار قطعی نداشت که حتی پیش از خوانش مخاطب تعیین شده باشد و مخاطب موظف به دستیابی به همان ساختار از پیش معلوم باشد. مطرح کردن مرگ مؤلف و در نتیجه تعلیق معنا، بازی متن و ... ، همان‌طور که در این مقاله خواهیم دید، نشان از تفکر پساساختارگرای بارتی دارد. در نظر وی تأویل متن بر اساس نیت مؤلف در حقیقت تن دادن به جزم نیت مؤلف است. بر همین اساس است که نظریه «مرگ مؤلف» بارت شکل می‌گیرد. برخی مترجمان آثار بارت «مرگ مؤلف» را به معنای «مرگ بر مؤلف» درک و تفسیر می‌کنند.^۱ این مقاله در نظر دارد به دنبال درک بهتر نظریه «مرگ مؤلف»، جایگاه مؤلف در خوانش متن را از میان آراء و اندیشه‌های بارت جست‌وجو کند. به‌این منظور در ابتدا به بررسی این نظریه و ویژگی‌های مؤلفی که از نظر بارت مرده است پرداخته می‌شود و در ادامه نقش مخاطب و مبحث بینامتنیت در این نظریه بررسی می‌شود تا بتوانیم در انتها به مفهوم خوانش و از آنجا جایگاه مؤلف در اندیشه بارت دست یابیم.^۲

مرگ مؤلف، تولد خواننده

«مرگ مؤلف به بهای تولد خواننده» تعبیر معروفی است که مقاله شناخته شده «مرگ مؤلف» نوشته رولان بارت به آن پایان می‌پذیرد. بارت از تعریف لغوی کلمه متن در راستای اثبات نظریه مرگ مؤلف خود بهره می‌گیرد. «متن (text) به معنای بافته (tissue) است. سوژه، گم‌شده در این بافته - این بافت - خود را مضمحل می‌کند، همچون عنکبوتی که

خود به همراه ترشحات سازنده تارهایش از بین می‌رود» (بارت، ۱۳۸۶ الف، ۹۰). مؤلف در نگاه سنتی در یک رابطه خویشاوندی با متن خود، پدرانگی مهیب‌اش را به آن تحمیل می‌کند و از این طریق جایگاهی بی‌چون و چرا می‌یابد. بنابراین «توضیح یک اثر همواره در جست‌وجوی مرد یا زنی است که آن اثر را تولید کرده، چنانکه گویی همواره در پایان از رهگذر تمثیل کمابیش شفاف‌ی از داستان، آوای یک شخص واحد، یعنی مؤلف، راز خود را با ما در میان می‌گذارد» (Barthes, 1977, 127). در این نگاه بیشتر نام مؤلف و وجهه و اعتبار او نسبت به خوانش مخاطب است که اهمیت می‌یابد. از این پس «بر صحنه متن هیچ شمع‌ی روشن نیست: در پس متن هیچ کسی (نویسنده) فعال نیست و در پیش متن هیچ کسی (خواننده) منفعل؛ نه سوژه‌ای هست نه ابژه‌ای» (بارت، ۱۳۸۶ الف، ۳۶).

بارت در مقاله «اثر به متن» که نسبت به مرگ مؤلف کمتر ستیزه‌جویانه است، مخاطب محوری را یکی از ویژگی‌های مهم متن می‌داند که اثر یا کار با تعریف متداول خود از آن بی‌بهره است. «کار اسیر فرایند پیوستگی است. آنچه امر مسلم انگاشته می‌شود جبر و تشخیص جهان بر کار است (نژاد و سپس تاریخ) و بعد توالی آثار با یکدیگر و سرانجام تصرف کار به دست مؤلف آن. مؤلف را پدر و مالک کار خود است» (بارت، ۱۳۸۶ ب، ۱۸۴). بنابر این خواندن اثری با این ویژگی تنها به کشف مؤلف آن نزول می‌یابد. بارت در ذکر ویژگی‌های متن این پیوستگی خطی و زمانی میان جهان، متن و مؤلف را از هم می‌گسلد و به شکل تازه‌ای از خوانش ساختار می‌دهد که مخصوص متن است و نه اثر. «متن، بدون اجازه‌ی پدر خوانده می‌شود. متن، متوقع هیچ‌گونه احترام حیاتی نیست. متن می‌تواند شکسته شود (همان‌گونه که در قرون وسطی بر سر دو متن بسیار اقتدارگرا^۳ یعنی کتاب مقدس و ارسطو آمد). متن را می‌توان بدون ضمانت پدر خواند؛ عجیب آنکه بازسازی میان - متن (intertextuality)، مسئله وراثت را بر کنار می‌کند» (همان، ۱۸۵).

زمانی که بارت مرگ مؤلف و تولد خواننده را اعلام کرد، بینامتنیت بارت نیز متولد شد. بینامتنیت به عنوان یکی از ویژگی‌های متن در برابر کار یا اثر، علت تکثر معنایی است. کار یا اثری که در فلسفه وحدت‌گرا واقع می‌شود، قائل به حضور معنای قطعی در متن است اما

متن پیوسته سوی متون دیگر گشوده می‌شود و این به معنای فضای میان متنی است. این ویژگی یکی دیگر از نتایج بررسی معنای لغوی متن توسط بارت است. متن به معنای بافته است، بافته‌ای از همه از قبل دیده شده‌ها و از قبل خوانده شده‌ها. «همه موارد میان متنی به حوزه‌هایی تعلق دارد که بارت آن را "déjà-Iu" می‌نامد: یعنی قبلاً خوانده شده، قبلاً دیده شده: هر چیزی که ما از قبل می‌دانیم و بنابراین ممکن است که متن آن را فرا بخواند یا (به طور اتفاقی) برانگیزاند ... خود این حوزه‌های میان متنی دائماً در حال تغییراند و خود این دلیل دیگری است که چرا هیچ حد و پایان نهائی معنا وجود ندارد» (برگین، ۱۳۸۷، ۱۵۶).

هر متنی، خود یک میان متن محسوب می‌شود و درست به همین علت هیچ متنی نمی‌تواند به عنوان منشأ و سرچشمه مطرح باشد. بنابراین هیچ مؤلفی هم بر اساس این نگرش نمی‌تواند اعلام کند که متن او متنی ناب و تازه است. بینامتنیت موجب برقراری ارتباطی میان متون گوناگون و متعلق به دوره‌های مختلف می‌شود. این ارتباطات هم در حوزه خلق و هم در حوزه خوانش اهمیت دارد به این معنی که بینامتنیت می‌تواند توسط مؤلف به صورت آگاه و یا ناخودآگاه در متن تجلی یابد و از طرف دیگر مخاطبین یک متن واحد با پیش‌متن‌های خود که به‌یقین با یکدیگر یکسان نیستند - به خوانش‌های متفاوتی از متن مورد نظر دست یابند.

بارت چندگویی متن را در تقابل با تک‌گویی مطرح کرده و از آن به شدت نقد می‌کند. «کار برای هیچیک از فلسفه‌های وحدت‌گرا مزاحمت ایجاد نمی‌کند چرا که تک‌گویی است؛ از نظر این فلسفه‌ها چندگانگی، تجسم‌پذیری است. پس متن در برابر کار می‌تواند شعار خود را، کلام انسان درگیر با ابلیس بداند: نام من لجئون است، زیرا که بسیاریم (انجیل مرقس، باب پنجم، آیه ۹). بافت چندگانه یا شیطانی که متن را در رویارویی با اثر قرار می‌دهد می‌تواند تغییرات عمیقی را در مطالعه بوجود آورد، بخصوص آنجایی که تک‌گفتاری قانون و حاکم است» (بارت، ۱۳۸۶، ۱۸۴).

تعلیق معنا یا بی‌معنایی

چندگویی یا تکثر معنایی متن نتیجه‌ای جز تعلیق و به عقب افتادن معنا ندارد. بارت در نوشته‌های سینمایی خود فیلم ملک‌الموت لوییس بونوئل را به عنوان نمونه‌ای معرفی می‌کند که معنا را می‌کشد و به تعویق می‌اندازد. ملک‌الموت فیلمی است که هم خنده‌آور و هم به یک معنا هراس‌آور است؛ در آن میهمانانی ثروتمند و سرخوش خود را یکسر ناتوان از ترک میهمانی شبانه‌ای می‌یابند بی‌آنکه بدانند چرا! در مورد این فیلم می‌گوید: «می‌توان دید که چگونه در هر لحظه معنا به حالت تعلیق درمی‌آید بی‌آنکه البته به ورطه مهمل فروغلتد. با فیلمی آیسورد سروکار نداریم. ملک‌الموت فیلمی سرشار از معناست. سرشار از آنچه لا‌کان مقصود (Significance) می‌نامد. فیلم مملو از مقصود است. بی‌آنکه یک معنا یا مجموعه‌ای از معانی کوچک داشته باشد و به تعبیری فیلمی است که عمیقاً نظم را برهم می‌زند و شما را وامی‌دارد تا به فراسوی جزمیت (Dogmatism) و اعتقاد (Doctorine) بروید» (بارت، ۱۳۸۷، ب، ۹۴). او تأکید کرد که هرچند ممکن است این گفته به نظر عامیانه یا پیش پا افتاده بیاید، اما باز باید گفت که این فیلمی است که تماشاگر را وادار به اندیشیدن می‌کند بنابراین قدرت فیلم در وادار کردن مخاطب به اندیشیدن که والاترین حالت ارتباط است را در حالت انتشار معنایی آن (نه معنای قطعی) می‌داند که از آن با عنوان آشوب متن یاد می‌کند. آشوبی لذت‌بخش که ویژگی متن هنری است.

با توجه به مطالبی که در رابطه با تعلیق معنا ذکر شد، این سؤال مطرح می‌شود که جایگاه معنا در اندیشه بارت چگونه است؟ او معتقد است «همه چیزها یک معنایی دارند، حتی مهمل -nonsense- (که دست کم معنای ثانویه مهمل بودن را دارد) معنا در تقدیر نوع بشر است، در حالیکه هنر (همچون آزادی) بخصوص امروزه، ظاهراً نه برای معناسازی بلکه بر عکس برای معلق نگه داشتن معنا بکار می‌رود؛ نه برای ساختن معناها، بلکه دقیقاً برای جلوگیری از لبریز شدن آن» (بارت، ۱۳۸۷، ب، ۹۱). فقدان معنای اصیل و قطعی در متن باعث بی‌معنایی نمی‌شود. بارت معتقد است که یک متن پاسخ به سؤالات نیست بلکه خود قلمروی پرسش‌هاست

که پاسخ‌های احتمالی آن باید در ذهن مخاطبان شکل بگیرد. بارت هنری را ستایش می‌کند که معنا را معلق نگه دارد و از این طریق به چالش همسازه، ایدئولوژی و ... بپردازد.

مرگ مؤلف، یکی از زمینه‌هایی است که باعث گسترش مفهوم متن می‌شود. «با حذف مؤلف، ادعای کشف رمز متن به ادعایی بی‌په‌وده بدل می‌شود. مؤلف قائل شدن برای متن، یعنی تحمیل حدی به آن، یعنی قائل شدن یک مدلول نهایی برای آن، و سرانجام یعنی بستن آن» (بارت، ۱۳۸۸، ۱۸۳). متن در نظر بارت در حکم فضایی مابین آن و مخاطب در نظر گرفته می‌شود و نه فضایی میان متن و مؤلف. این فضا متشکل از معناهایی است که مدام تکثیر می‌شوند و نه نقطه ثابتی به منزله‌ی خاستگاه دارند و نه نقطه ثابتی به منزله پایان. در چنین مفهومی از متن، مرزهایی که اثر را محصور ساخته اند، از بین می‌روند و به فضایی چند بعدی شکل می‌دهند. بارت این فضای چند بعدی را استریوفونی (Stereophony) می‌نامد و وحدت یک متن را نه در خاستگاه آن یعنی نه در بازگشت دادن و ارجاع یک متن به مؤلف خود بلکه در مقصد متن یعنی جایی که مخاطبان آن در زمان‌ها و مکان‌ها و در بافت‌های مختلف اجتماعی، فرهنگی، احساسی و ... ایستاده‌اند، می‌داند. وحدت در این نظریه معنی تازه‌ای می‌یابد و با معنی متناقض با خود یعنی منش انتشار و تکرار معنایی متن تعریف می‌شود. در یک متن، تمامی فرهنگ است که سخن می‌گوید و خلق و خوانش یک متن نتیجه فعالیت گروهی و جمعی است. «متن بافته‌ای از نقل قول‌های برگرفته از مراکز بی‌شمار فرهنگ است» (Barthes, 1977, 146). مؤلف هیچگاه نمی‌تواند تعداد، انواع و یا چگونگی خوانش مخاطبین متن خود را مدیریت و کنترل کند. بارت در کتاب «لذت متن» این نقل قول نیچه را ذکر می‌کند: «ما هیچ حق نداریم بپرسیم آن که تأویل می‌کند کیست؟ این خود تأویل، شکلی از اراده معطوف به قدرت است که در مقام شور (و نه در مقام بودن بل به عنوان یک فرایند، یک شدن) وجود دارد» (بارت، ۱۳۸۶ الف، ۸۷).

سرخوشی و ملال در متن

متن با تمام ویژگی‌هایی که برای آن ذکر شد با لذت پیوند دارد. لذت نیز یکی دیگر از وجوه تمایز متن از اثر است که بارت در مقاله «از اثر به متن» مطرح می‌کند. تعلیق معنا در تفکر بارت پرورنده می‌شود تا جایی که در کتاب «لذت متن» آن را اوج لذت و سرخوشی مخاطب قلمداد می‌کند. کشف ناشدن معنا، خواندن متن را به تجربه‌ای عاشقانه همانند می‌کند. لذت، پیش‌بینی معناست و ناشناس ماندن معنا در حکم سرخوشی. «لذت یک فاصله‌گیری، یک بادبان برافراشتن است که بدون آن، نظریه متن باز به دام یک نظام متمرکز، یک فلسفه معنا، می‌افتد» (بارت، ۱۳۸۶ الف، ۹۱). بارت در تعریف متن لذت‌بخش می‌نویسد: «متنی که خوشنود می‌کند، شادی می‌بخشد: متنی که از دل فرهنگ می‌آید و گسستی از آن ندارد. متنی که با رویه‌ی راحت خواندن پیوند خورده است» (همان، ۳۳). بارت در این کتاب اوج لذت متن را در سرخوشی متن می‌بیند اما هیچ مصداقی برای این نوع از لذت متن نمی‌آورد. شاید همان‌گونه که یک متن کاملاً نوشتنی را تصویری اتوپیا می‌شمرد، متن سرخوشی بخش را نیز یک ایده‌آل دسترس‌ناپذیر قلمداد می‌کند. به نظر بارت متن سرخوشی بخش متنی است «که نوعی فقدان به‌بارمی آورد، متنی که ناراحت می‌کند (شاید تا حد نوعی ملال). پنداشته‌های تاریخی، فرهنگی و روانی خواننده، همبستگی سلايق، ارزش‌ها خاطرات او را برمی‌آشوبد و رابطه او با زبان را به بحران می‌کشد» (همان، ۳۳).

همان‌طور که می‌بینیم بارت میان ملال یا بهتر بگوییم رنج سرخوشی بخشی که از خوانش برخی متون ایجاد می‌شود و ملالی که از خواندن متن همساز و وارِ عمومیت یافته شامل حال مخاطب شده تفاوت می‌گذارد. به اعتقاد بارت معنازایی (سرخوشی) در یک فرهنگ توده‌ای رخ نمی‌دهد و آن از فرهنگ توده‌ها جداست چراکه الگوی خرده بورژوازی دارد. «خصلت نا اجتماعی سرخوشی: این همان نابودی ناگهان اجتماعیت است و با این حال هیچ بازگشتی به سوژه (سوبژکتیویته) مشخص و تنهایی ندارد: این همه یکسر از دست می‌رود» (بارت، ۱۳۸۶ الف، ۶۱).

بنابراین «لذت متن از سنخ قهرمانانه و مردانه نیست. لذت متن شکل یک جریان دارد. جریان، آن‌گاه اتفاق می‌افتد: کل را در نظر بگیرم، مثل چوب پنبه‌ای در امواج بی‌حرکت بمانم، چرخان بر دایره سرخوشی سرکشی که مرا به متن (به دنیا) می‌بندد، زبان اجتماعی و گویش جمعی مرا یاری نکند» (بارت، ۱۳۸۶ الف، ۳۸ و ۳۹). این خوانش که در آن کل در نظر گرفته نمی‌شود در تقابل با خوانش شتابناک قرار می‌گیرد. برخلاف باور راسخ که برای کسل نشدن باید با شتاب پیش رفت بارت به خوانش کوشا معتقد است که به کار متون مدرن می‌آید. «در این متون مخاطب می‌خواهد اتفاقی بیافتد و اتفاقی وجود ندارد. اتفاق همان شکاف است. لذت خوانش نه در بلعیدن و لمباندن بلکه در چریدن و با وسواس گشتن است» (همان، ۳۱ و ۳۲).

با وجود اینکه بارت به خوانش کوشا به عنوان بالاترین شکل ارتباطی مخاطب و متن قائل است ولی برای خوانش‌هایی که شاید شتابناک به نظر برسند نیز جایگاه‌هایی در سطح خود آن‌ها در نظر می‌گیرد. وقتی بارت می‌نویسد «به لحاظ ساختاری، هیچ تفاوتی میان خوانش با فرهنگ و خوانش سطحی در یک قطار وجود ندارد مقصودش بی‌قدر ساختن خوانش آگاهانه یا فرهنگی نیست، بلکه مقصودش خاطر نشان کردن غنا و اهمیت همه تجارب خوانشی است» (پین، ۱۳۸۲، ۱۶). «لذت متن را می‌توان با توجه به کردار (بی‌هیچ‌گونه سرکوبی) تعریف کرد: زمان و مکان خواندن: در خانه، بیرون شهر، ...» (بارت، ۱۳۸۶ الف، ۷۵). بارت در ادامه اشاره می‌کند که پروست در دستشویی‌اش که بوی زنبق می‌داد می‌خواند.

بی‌شک زمان و مکان خوانش و عوامل دیگر در کیفیت آن و همین‌طور دلالت‌های معنایی متن نقش تعیین‌کننده‌ای دارند. عوامل مؤثر در این شیوه خوانش که با رویه لذت سر و کار دارد، کاملاً نسبی است. «لذت متن قطعی نیست. چیزی نمی‌تواند تضمین کند که این متن در آینده نیز برای ما لذت‌بخش باشد: این لذتی ناپایدار و بسته به حال و هوا، عادت و موقعیت است» (بارت، ۱۳۸۶ الف، ۷۶). از این جهت که هر نظامی اگر بخواهد در زمره متن خوانده شود باید لذت‌بخش باشد کاملاً قطعی است اما از آنجایی که متن با ارجاع به بافتی که در آن خوانده می‌شود در ارتباط است کارکردی نسبی می‌یابد.

بازی متن

بارت در کتاب «عناصر نشانه‌شناسی» با استفاده از تعریف سوسور از نشانه به بسط و توسعه این مفهوم می‌پردازد. بارت نیز همانند سوسور، نشانه را محصول پیوند دال و مدلول و «دال را یک واسطه مادی برای مدلول می‌داند (صداها، اشیاء، تصاویر و تخیلات)» (بارت، ۱۳۷۰، ۶۴). مادی دانستن دال به این علت است که توسط حواس انسان دریافت می‌شود به همین علت تخیل نیز می‌تواند دال باشد. بارت نیز همچون سوسور بر تعریف او از مدلول که آن را تصور ذهنی می‌دانست، تأکید می‌کند. «مدلول کلمه گاو، حیوانی به نام گاو نیست؛ بلکه تصویر ذهنی آن است» (همان، ۵۷). بنابراین نشانه از دال و مدلول تشکیل شده ولی چیزی که مورد توجه نشانه‌شناسان است رابطه این دو جزء یعنی دلالت می‌باشد. دلالت را می‌توان یک فرایند و عملی تلقی کرد که دال و مدلول را به هم پیوند می‌زند که محصول آن نشانه است. دلالت از مرتبه‌های مختلفی تشکیل شده است. مرتبه اول آن، دلالت صریح است. در این مرتبه نشانه از یک دال و یک مدلول تشکیل شده است. دلالت ضمنی مرتبه دوم دلالت است که نشانه‌ی متشکل از یک دال و یک مدلول، خود در حکم دال تازه‌ای به مدلولی تازه ارجاع می‌دهد. در اینجا با مثالی که بارت مطرح کرده بحث را پیش می‌گیریم. «برای مثال یک دسته گل سرخ: من به کمک آن عشق خود را نشان می‌دهم. آیا در این جا چیزی به جز یک دال و یک مدلول، گل‌های سرخ و عشق من وجود ندارد؟ بی شک چنین نیست. در واقع در اینجا چیزی جز گل‌های سرخ رنگ و بوی عشق گرفته وجود ندارد. ولی در مقام تحلیل، سه مؤلفه وجود دارد، زیرا این گل‌های سرخ 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 ابژه‌ی سوم که نشانه است، وجود داشته‌اند. در واقع می‌توان گفت همان‌گونه که در قلمرو تجربه نمی‌توانیم گل‌های سرخ را از پیامی که با خود دارند جدا کنیم، در مقام تحلیل نیز نمی‌توانیم گل‌های سرخ را با دال و یا نشانه اشتباه بگیریم: دال تهی است، نشانه پر است، نشانه‌یک معنا است» (بارت، ۱۳۸۶، ۳۶). به این ترتیب لفظ گل سرخ با مدلولی که در ذهن می‌آفریند سازنده دالی تازه است که مدلول تازه‌اش عشق است. بنابراین از نظر او یک دسته گل

سرخ، یک شهر، نظام غذا، پوشاک و ... نظام‌های متشکل از نشانه‌های دلالت‌زایی هستند که متن محسوب می‌شوند. این نظام‌های نشانه‌ای دلالت‌زا می‌توانند زبانی و غیر زبانی و خواه هنری و غیر هنری باشند. وظیفه مخاطب در قبال یک متن با دامنه‌ای چنان گسترده آن است که از طریق خواندن، آن‌ها را رمزگشایی و به این طریق با آن‌ها ارتباط برقرار کند. ارتباط و ادراک یک نظام نشانه‌ای رابطه‌ای مستقیم با یکدیگر دارند. رمز گشایی نه به معنی پیدا کردن معنا یا معناهای متن است بلکه به هدف نشان دادن گستره بی پایان دلالتی متن است. «بارت موسیقی بتهون و واریاسیون‌های دیابلی را نه شنیدنی و نه نواختنی می‌داند بلکه معتقد است از طریق خواندن، این موسیقی درک می‌شود» (پین، ۱۳۸۲، ۱۷). از آنجایی که دیگر نه تنها نت‌های نوشته شده روی کاغذ متن محسوب می‌شوند، خود موسیقی نیز به عنوان متن قابلیت خوانده شدن دارند و این بالاترین حد ارتباط مخاطب با یک متن موسیقایی است.

خواندن یک متن با ویژگی‌هایی که برای آن ذکر شد در تعامل با کنش نوشتن یا به تعبیر کلی خلق کردن معنا است. خواندن برای مصرف کردن صرف کار به مثابه شیء مصرفی نیست بلکه خواندن به مفهوم بازی کردن با متن و در نتیجه لذت بردن از مشارکت و همراهی در کار نوشتن است. بازی کردن در اینجا در چند معنایی کامل است. «خود متن به نوعی بازی می‌کند (همچون دری که بر لولاهایش بازی می‌کند یا چوب ماهیگیری که «بازی بازی» می‌کند)؛ خواننده نیز یک بازی مضاعف دارد، با متن بازی می‌کند (به معنای لعبی) و به دنبال عملی است که آن را از نو پیروراند» (بارت، ۱۳۸۶، ب، ۱۸۶). بین نوشتن و خواندن همیشه فاصله‌ای وجود داشته و آن دو را از یکدیگر جدا می‌کرده است. به زعم بارت این فاصله، فاصله‌ای تاریخی است و «از متن انتظار می‌رود فاصله‌ی میان نوشتن و خواندن را از بین برده یا لااقل کاهش دهد، نه با شدت بخشیدن به فراقنی خواننده در کار، بلکه با پیوند دادن این دو در یک عملکرد دلالت‌گر یگانه» (بارت، ۱۳۸۶، ب، ۱۸۶). همان‌طور که فاصله میان خلق و خوانش باید در یک عملکرد دلالت‌گر یگانه از بین برود، فاصله میان افرادی که این دو کنش را امکان‌پذیر می‌کنند یعنی مؤلف و مخاطب نیز ناچار به دگرگونی است. با درک این شیوه، مخاطب در نقش مؤلف ظاهر شده و هر بار با خوانش حتی یک متن نیز لذت خالق بودن را

تجربه می‌کند. این ویژگی متن، آن هم متن نوشتنی است که از خواننده انتظار همکاری دارد. «بدیهی است که فروکاسته شدن امر مورد مطالعه به شیئی مصرفی موجب بی حوصلگی است که بسیاری در مقابل متن مدرن (غیر قابل خواندن) یا تابلوی نقاشی یا فیلم آوانگارد و پیشرو احساس می‌کنند؛ بی حوصلگی به این معنا که نمی‌توانند متن را بسازند یا آن را بازی کنند یا رهایش کنند و به راهش بیاندازند» (بارت، ۱۳۸۶، ب، ۱۸۷).

هدف بارت از تشبیه مؤلف به عنکبوتی که در حین ساختن در حال نابودی هم هست در پی نقد مفهوم مؤلف در نگاه سنتی است. متن مؤلف سنتی تنها متنی خواندنی است که ذهنیت و بافت زمانی و مکانی مخاطب را به طور کل نادیده می‌انگارد. بارت میان دو مفهوم «متن خواندنی» و «متن نوشتنی» تمایز قائل است. «متن خواندنی معمولاً آفرینش ذهنی مخاطب را اساس کار نمی‌داند؛ اما مخاطب، متن نوشتنی را در حال خواندن می‌آفریند، آن را دوباره می‌نویسد. متونی چون اشعار لوتره آمون یا نوشته‌های ژرژ باتای، متون نوشتنی هستند، یعنی معنایشان یکسر و آگاهانه وابسته است به معناهایی که خواننده‌شان می‌آفریند» (احمدی، ۱۳۸۶، ۲۳۹). در متون خواندنی، مخاطبین تنها به عنوان مصرف‌کننده معنا یا معناهای اصیل، قطعی و حتمی هستند که مؤلف آن‌ها را به صورت آگاهانه در متن گنجانده است و وظیفه مخاطب گشتن و یافتن همان معناهای مد نظر مؤلف است و اگر غیر از این روشی برای خوانش خود انتخاب کند یا به معناهای متفاوت دست یابد به خطا رفته است. باوجود اینکه بارت در کتاب «رولان بارت نوشته رولان بارت» متن کاملاً نوشتنی را یک تصور اوتوپیا می‌داند اما برخی از متن‌ها را شامل نشانه‌هایی از این متون اوتوپیا می‌بیند. این تمایز یکی از نتایج پژوهش در رابطه با داستان سارازین بالزاک می‌باشد که تحت عنوان S/Z به چاپ رساند. «متن خواندنی خواننده را به سوی یک معنا رهنمون می‌کند، معنایی که این توهم را خلق می‌کند که توسط آوای واحد ایجاد شده، از این رو نیروی بینامتنی را ناچیز جلوه می‌دهد» (Barthes, 1974, 41).

متناظر با تفاوت میان دو متن خواندنی و نوشتنی بارت در حوزه ادبیات از دو شکل از مؤلف یعنی نویسا و نویسنده سخن می‌گوید. «در نظر نویسنده، نوشتن، فعلی است لازم. پس

گفتار هرگز نمی‌تواند به توجیه جهان بپردازد» (بارت، ۱۳۶۸، ۴۳) «اما در نظر نویسا، نوشتن فعلی متعدی است و برای کار خود غایتی در نظر می‌گیرد» (همان، ۴۶). نویسا که همان تعریف مؤلف سنتی است به معنای قطعی متن سرسپرده است به این معنی که از زبان به عنوان ابزار استفاده می‌کند تا به هدف و معنایی که از پیش در نظر گرفته است دست یابد اما نویسنده به عنوان یک روشنفکر می‌داند که دنیایش زبان گونه است و زبان و دلالت برای او هدف است نه معنای نهایی. بنابراین نویسنده است که متنی لذت بخش و سرخوشی بخش خلق می‌کند، شاید به این علت که در پی مهار کردن انرژی زبانی متن خود نیست و همین ویژگی زبان محور متن از منظر بارت موجب می‌شود که متنی نوشتنی خلق شود.

گسسته شدن پیوستگی میان تاریخ و متن و مؤلف نه تنها مخاطب را در جایگاه واقعی خود که تا پیش از این نادیده گرفته می‌شد، قرار می‌دهد بلکه انرژی مؤلف را نیز آزاد کرده تا به عنوان مدلول نهایی متن در بعدی از زمان و مکان و تنها به عنوان یک اسم محبوس نباشد. بارت در آراء و اندیشه‌های خود در باب متن، رابطه نویسنده - مؤلف - و خواننده - مخاطب - را به رابطه‌ای دو سویه بدل می‌کند. متن مرزهای معنایی و جایگاهی خواندن و نوشتن و مؤلف و مخاطب را در می‌نوردد. به این معنا که اگر مخاطب می‌تواند در نقش مؤلف بازی کند، مؤلف نیز می‌تواند در نقش مخاطب متن خود حاضر شود. بازگشت مؤلف «نه در قالب روح (ghost) متن بلکه به عنوان مهمانی (guest) در متن» (پین، ۱۳۸۲، ۱۵) توصیف می‌شود. بازی کلامی میان دو واژه (ghost) و (guest) به مؤلف پس از خلق نقش تازه‌ای اهدا می‌کند.

در برداشت پوزیتیویستی و علم‌باور از یک متن برای هر پرسش، یک پاسخ نهایی و به‌یقین درست در نظر می‌گیرد که مؤلف آگاهانه پاسخ‌ها را در آن گنجانده است. این امر در نقد اثبات‌گرا به معنی توجه به ساختارهای قطعی یک متن به عنوان نقطه‌ای ثابت در ابتدا و انتهای یک متن است. نقطه شروع الهگان الهام و نقطه پایان خود منتقدین در مقام فرمانروایان تازه متن. بارت در کتاب «نقد و حقیقت» می‌نویسد: «تصاویر، فکرت‌ها یا شعرها ندایی اسطوره‌ای نیستند که الهه موز (Muse) در کالبد مؤلف بدمد، بلکه منطبق بزرگ نمادها هستند؛ فرم‌هایی

تهی که امکان سخن گفتن و عمل کردن را می‌دهد» (بارت، ۱۳۸۵، ۶۹). مؤلفان همگی بر اساس یک امر مشترک، با یک علت یا با یک ایده خلق نمی‌کنند. متن‌های متفاوت در طول تاریخ و در مکان‌های متفاوت بر اساس بافتی که مؤلفان در آن‌ها واقع اند خلق می‌شوند. مؤلف به عنوان مخلوق، وجودش برای معناهای متن ضروری است اما خود از داشتن معنای ثابت محروم است. این نتیجه نگاه جبرگرایانه اثبات‌گراها به نقش فردیت مؤلف است که آن را نقطه آغازین متن به شمار می‌آورند و در این صورت رویه زیبایی‌شناسانه متن را کاملاً نادیده می‌انگارند. بنابراین، در نگاه بارت «کسی منکر ارتباط میان اثر و خالق آن نیست؛ اثر هنری از آسمان نازل نمی‌شود. تنها نقد اثباتی به الهه هنر معتقد است» (بارت، ۱۳۶۸، ۳۳). متن در نگاه بارت اتصالی با جهانی دیگر یا جهان ماوراء ندارد.

مرگ مؤلف یا مرگ بر مؤلف؟

نظریه مرگ مؤلف بارت نباید به صورت مرگ بر مؤلف تأویل شود. این نظریه نه برای کتمان جایگاه او در خلق بلکه برای بخشیدن هویتی تازه به مخاطب است. «مؤلف به عنوان یک نهاد مرده است. شخصیت متمدنامه، پرشور و زندگی‌نامه‌ای او ناپدید شده، او خلع ید شده، دیگر پدرانگی مهیب خود را بر اثر تحمیل نمی‌کند» (بارت، ۱۳۸۶ الف، ۴۸). به این ترتیب مؤلف به عنوان یک خالق همچنان نقش پدر یک متن را دارد ولی تنها قدرت مهیب خود را از دست داده است. این مؤلف تازه سامان‌دهنده متنی با ویژگی‌های بینامتنی است. مؤلف دیگر سرچشمه و منشأ معنای اثر نیست چون متن دیگر سرچشمه بنیادین معنایی ندارد. می‌توان گفت مخاطب با این اظهار نظر نه در جایگاهی رفیع‌تر از مؤلف به آن شکلی که اغلب توصیف می‌شود بلکه در جایگاهی بالاتر از آنچه که تاریخ برای او رقم زده بود، می‌ایستد. با شکستن این سلسله مراتب از نقش مخاطب در خوانش متن اعاده حیثیت می‌شود. دقیقاً قدرتِ قطعیت و جاودانگی معنای اثر که خود مؤلف سنتی به اثر بخشیده باعث مرگ مؤلف می‌شود. مؤلف مثل مادری که بعد از زایمان سخت فرزند، خود می‌میرد، نمرده است. فرزندى که به بهای مرگ مادر خود متولد می‌شود با تولد خواننده به بهای مرگ مؤلف متفاوت است. مرگ و تولد در نظریه بارت نیز مانند خلق و خوانش و مؤلف و مخاطب ارتباطی دو وجهی می‌یابد.

بارت اعلام می‌کند مؤلف به عنوان یک نهاد مرده است ولی مخاطب همچنان به انگاره او نیازمند است. «من به مؤلف میل می‌کنم: من به انگاره او نیاز دارم (انگاره‌ای که نه بازنمون او باشد، نه نمایش او) همچنان که او نیز به انگاره من نیاز دارد (اما به حرفی نه)» (همان، ۴۸). پس دوگان مؤلف/مخاطب که در تفکر ساختارگرا معنی می‌یافت در این مرحله شکسته می‌شود و هر دو در جایگاه تازه‌ای معرفی می‌گردند. بارت تأکید می‌کند که ما باید زندگی مؤلف را در جای درست خودش قرار دهیم یعنی آن را پایه دلالت‌های معنایی اثر شناسیم نه آنکه یکسر انکارش کنیم. هیچ متنی را از منظر بارت نمی‌توان به صورت مجرد و فارغ از ایدئولوژی سوژه تأویل کرد به‌این جهت که متن بدون سایه، وجود ندارد. «هستند کسانی که خواهان متنی (یک اثر هنری، یک تابلوی نقاشی) بی‌سایه و فارغ از ایدئولوژی مسلط اند. اما چنین خواستی به معنی خواستن متنی بدون باروری، بدون زاینده‌گی، و متنی سترون خواهد بود. متن محتاج سایه خویش است: این سایه اندکی ایدئولوژی، اندکی بازنمایی و اندکی سوژه است» (بارت، ۱۳۸۶ الف، ۵۳).

بارت کافکا را به عنوان یک مؤلف دارای حقیقتی می‌بیند اما حقیقتی دست نیافتنی که از جهان او یا از نام و شخصیتش سرچشمه نمی‌گیرد. «ویژگی اثر به مدلول‌های ناشی از اثر مربوط نیست (خداحافظ نقد منابع و نقد اندیشه‌ها) بلکه تنها وابسته به صورت دلالت‌هاست. حقیقت کافکا نه همان جهان کافکا (خداحافظ کافکائیسیم) بلکه نشانه‌های جهان اوست. پس اثر هنری هرگز پاسخ معمای مرموز جهان نیست. ادبیات هرگز جزمی نیست. نویسنده با تقلید از جهان و افسانه‌های آن کار دیگری جز ارائه نشانه‌های بی‌مدلول نمی‌تواند بکند» (بارت، ۱۳۶۸، ۸۸). در اینجا مفهوم مؤلف است که به آن توجه شده که بسیار گسترده تر از جهان گرفتار در ابعاد زمان و مکان مؤلف است. حقیقت مؤلف عوامل تأثیر گذار و نشانه‌های جهان اوست.

مؤلف به مثابه متن

مؤلف خود به عنوان یک متن قابل خوانش است. خوانش یک متن نیز در اندیشه بارت بدون در نظر گرفتن یک بافت برای آن غیر ممکن است. پس نه نیت و خواست مؤلف بلکه عوامل شکل دهنده به بافت اجتماعی، فرهنگی، دینی و ... یک مؤلف - که در شکل گیری مؤلف مؤثر است - در خوانش متن حائز اهمیت است. یکی از ویژگی‌های نقد کهنه، دانشگاهی یا فرهنگستانی که بارت آن را نقد می‌کند این است که منتقد از زندگی مؤلف آغاز می‌کند. این در صورتی است که این زندگی برای منتقد کاملاً فرضی است چرا که در تمامیت خود شناخته شدنی نیست. از طرف دیگر ارزش‌هایی که در متن کشف می‌کند به گمانش جاودانی می‌آید و ارتباطی به بافتی که متن در آن شکل گرفته است ندارد.

اگر بدانیم بارت همان‌طور که بافت اجتماعی را در شکل‌گیری نشانه‌های جهان مؤلف مهم می‌داند، تا اندازه‌ای این بافت را تحت تأثیر مؤلف و کنش خلق کردن او لحاظ می‌کند، نظریه مرگ مؤلف برای ما مفهومی تازه می‌یابد. بارت در «درجه صفر نوشتار» معتقد است که مؤلف می‌تواند تا اندازه‌ای بر جامعه تأثیر گذارد و آن را تغییر دهد و اینگونه نیست که مؤلف در راستای تأمین خواست جامعه بنویسد. اگر چنین شود زیبایی شناسی مردم پسند شکل می‌گیرد که تنها در مورد آثار عوام‌پسند کاربرد دارد. «زیبایی شناسی را تصور کنید که کلاً بر پایه لذت مصرف‌کننده استوار باشد. این زیبایی‌شناسی پی‌آمدهای عظیم و چه بسا آزاردهنده خواهد داشت» (بارت، ۱۳۸۶ الف، ۸۵). این زیبایی‌شناسی بر پایه حقیقت‌نمایی در نقد حقیقت نما استوار است. نقد حقیقت نما «مربوط به آن چیزی است که افکار عمومی ممکن می‌شمارند (چه بسا با واقعیت تاریخی یا امکان علمی متفاوت باشد) (بارت، ۱۳۸۵، ۲۶).

همان‌طور که دیدیم نسبت مؤلف و مخاطب و همین‌طور نوشتن و خواندن دیگر نظامی سلسله مراتبی ندارد که یکی بر دیگری رجحان و برتری داشته باشد. به این ترتیب خواندن به نوشتن (که هر دو در اندیشه بارت معنای گسترده‌ای یافته است) ضمیمه نشده است. با هر بار خوانش متن حتی توسط یک نفر متن‌های تازه‌ای نوشته یا خلق می‌شود.

خوانش متن آن آزادی و سرخوشی را بازمی‌یابد که در زمان شکل‌گیری یک متن (نگارشی، نگاره‌ای، موسیقایی و ...) بنا به ساز و کاری ناشناخته بر اندیشه مؤلف، دارا بود. آن زمان معانی بیشمار بر مؤلف سلطه می‌یافتند و او را پیش می‌بردند و حاکم بر سوژه می‌شدند. در تفکر کلاسیک در درجه اول مؤلف و بعد متن نسبت به مخاطب و خلق نسبت به دریافت و خوانش متن در اولویت قرار می‌گرفتند. اما بارت با از بین بردن این دوگان‌ها باعث می‌شود که مؤلف و مخاطب بتوانند در نقش‌های یکدیگر بازی کنند و لذت مخاطب و مؤلف بودن را در خوانش یک متن بچشند.

پی‌نوشت‌ها

۱. در فرهنگ ایرانی - اسلامی نیز متفکرانی از جمله عین القضاة همدانی برای مخاطب نقشی والا قائل بودند. «عین القضاة هر شعر را به عنوان یک متن به‌این‌نهاد تشبیه می‌کند که هر کس در آن نگاه کند می‌تواند چهره خود را ببیند و اگر کسی بگوید که معنای شعر همان است که شاعرش اراده کرده، مثل این می‌ماند که مدعی شود آینه برای همیشه تنها فقط چهره سازنده خود، یعنی چهره کسی را که نخستین بار در آن نگریسته است، نشان می‌دهد» (احمدی، ۱۳۷۴، ۱۳۶).

۲. مازیار اسلامی مترجم کتاب «بارت و سینما» در قالب زیرنویسی چنین می‌نویسد: «مرگ مؤلف» بارت در ایران و در بیشتر موارد همچون «مرگ بر مؤلف» درک و تفسیر شده است. انواع و اقسام مقالات و نوشته‌های ادبی که مؤلف را همچون خطاکار سنگسار می‌کنند مبتنی بر این دیدگاه است. نوشته‌هایی که به شکل هجوآمیز به واسطه شیدایی بیمارگونه نویسندگانشان و تصلب معانی موجود در آن‌ها و هم چنین احکام سطحی گاه و بی‌گاه که صادر می‌کنند، با عقب افتاده‌ترین نمونه‌های نوشته‌های مؤلف محور پهلو می‌زنند. به همین دلیل است که مؤلف‌گرایی و مؤلف‌گریزی در نوشته‌های ایرانی دو روی یک سکه از عیار افتاده است. اولی، دهه‌های پیش می‌کوشید از مؤلف، مصلحی اجتماعی و محرم راز و دردهای توده‌ها بسازد و دومی در قالب خودارضایی تئوریک می‌کوشد با عوامانه کردن مفاهیم نظری این مقام را در کمال فروتنی به خود تفویض کند» (اسلامی، ۱۴، ۱۳۸۷).

۳. Authoritarian، اقتدارگرا، مستبد. این واژه در واژه author، «مؤلف»، «نویسنده» (از واژه لاتین auctor، نویسنده، مشتق از augere، «موجب رشد و نمو و زیادی شدن») ریشه دارد. بارت در فضای میان همگونی ریشه‌ای و تفاوت مفهومی این دو واژه، معنا را به بازی گرفته است (بارت، ۱۳۸۶، ج. ۱، ۱۸۹).

منابع

- احمدی، بابک. (۱۳۷۴)، *حقیقت و زیبایی*، چاپ اول، تهران، مرکز.
- _____ . (۱۳۸۶)، *ساختار و تأویل متن*، چاپ نهم، تهران، مرکز.
- اسلامی، مازیار. (۱۳۸۷)، *بارت و سینما* (مقدمه مترجم)، چاپ دوم، تهران، گام نو.
- بارت، رولان. (۱۳۶۸)، *نقد تفسیری*، ترجمه محمدتقی غیائی، چاپ دوم، بزرگمهر.
- _____ . (۱۳۷۰)، *عناصر نشانه‌شناسی*، ترجمه مجید محمدی، چاپ اول، تهران، الهدی.
- _____ . (۱۳۸۳)، *رولان بارت نوشته رولان بارت*، ترجمه پیام یزدانجو، چاپ اول، تهران، مرکز.
- _____ . (۱۳۸۵)، *نقد و حقیقت*، ترجمه شیرین دخت دقیقیان، چاپ سوم، تهران، مرکز.
- _____ . (۱۳۸۶ الف)، *اسطوره، امروز*، ترجمه شیرین دخت دقیقیان چاپ چهارم، تهران، مرکز.
- _____ . (۱۳۸۶ ب)، *لذت متن*، ترجمه پیام یزدانجو، چاپ چهارم، تهران، مرکز.
- _____ . (۱۳۸۷ الف)، *اتاق روشن*، ترجمه فرشید آذرنگ، تهران، حرفه نویسنده.
- _____ . (۱۳۸۷ ب)، *بارت و سینما*، ترجمه مازیار اسلامی، چاپ دوم، تهران، گام نو.
- _____ . (۱۳۸۷ ج)، *درجه صفر نوشتار*، ترجمه شیرین دخت دقیقیان، چاپ سوم، تهران، هرمس.
- برگین، ویکتور. (۱۳۸۷). *اتاق روشن*، ترجمه فرشید آذرنگ، بازخوانی اتاق روشن، تهران، حرفه نویسنده.
- _____ . (۱۳۸۶ ب)، *به سوی پسا مدرن: پساساختارگرایی در مطالعات ادبی*، ترجمه پیام یزدانجو، از اثر به متن، تهران، مرکز.
- _____ . (۱۳۸۸)، *ساخت‌گرایی، پساساخت‌گرایی و مطالعات ادبی*. ترجمه فرزانه سجودی، مرگ مؤلف، تهران، پژوهشگاه فرهنگ و هنر اسلامی.
- پین، مایکل. (۱۳۸۲)، *بارت، فوکو، آلتوسر* (ویرایش دوم)، ترجمه پیام یزدانجو، چاپ اول، تهران، مرکز.
- Barthes, Roland (1977), *Image-Music-Text*, Stephen Heath (trans.), London, Fontana.
- Barthes, Roland (1974) *s/z*, Richard Howard (trans.) Hill and Wang New York.