

تحلیلی بر نظریات ادبی رولان بارت

دکتر نگین بازرگان دیلمقانی
دانشگاه آزاد اسلامی، واحد علوم و تحقیقات تهران

چکیده

براستی این چه رازی است که در آثار خیام، بابا طاهر، فردوسی، حافظ، شکسپیر، دیکنز، شاول، ولتر، مالارمه، لامارتین و هزاران هزار پرچمدار دنیای ادبیات در جهان نهفته است که این چنین مایه ابدیت آنها و جاودانگی پدیدآورنده آنها گشته است؟

این چه نیروی قدرتمندی است که پیونددهنده قرون بوده و باعث می‌شود که یک اثر منقوش در سده هفتم با همان تازگی و طراوت مورد استقبال خوانندگان سده بیستم نیز قرار بگیرد. نیرویی که همواره غزلیات حافظ، حماسه‌های فردوسی، تراژدی‌های شکسپیر و فلسفه روسو را در طی قرون زنده نگهداشته است. چه رازی در ادبیات نهفته است که باعث می‌شود دست به دست و نسل به نسل با همان شکوه و عظمت موجود در لحظه خلقتش منتقل شود.

هنر از لحظه‌ای آغاز می‌شود که برای خود هدفی جز جستجوی صورت معنا نمی‌یابد. چنین است که یک اثر ادبی مملو از مفاهیم و نشانه‌ها می‌باشد و لذا بینهایت مستعد تجزیه و تحلیل از دیدگاه علم نشانه‌شناسی است. تحلیلی که هرگز از دامنه ادبیات خارج نیست. در تقاطع جریانهای اصلی فکری قرن بیستم (زبان‌شناسی، جامعه‌شناسی، روانکاوی، نشانه‌شناسی) آثار و نبوغ فکری رولان بارت همواره پیشتاز است. این مقاله کوششی است برای گشودن دریچه‌ای به دنیای پر رمز و رازی که «ادبیات» نامیده می‌شود. کوششی با تکیه بر علم نشانه‌شناسی و برگرفته از عقاید رولان بارت: منتقد، نویسنده، محقق، ادیب، و در یک کلام فیلسوف متفکر ادبیات قرن ۲۰ فرانسه که به حق انقلابی فکری در باب ادبیات ایجاد نمود.

واژه‌های کلیدی: نشانه‌شناسی ادبی، پدیده‌ اثر، ادبیات بد، ادبیات نیک، دلالت، شبکه معنایی.

مقدمه

رولان بارت، که از او می‌توان به عنوان روح نقد جدید یاد کرد، یکی از نشانه‌شناسان برجسته فرانسوی و نظریه‌پرداز بارز در باب ادبیات می‌باشد که در کولژ دو فرانس کرسی نشانه‌شناسی ادبی را به خود اختصاص داده بود.

«نشانه‌شناسی» که نخستین بار توسط فردینان دو سوسور^۱ بنا نهاده شد به بررسی حیات نشانه‌ها در بطن جامعه می‌پردازد ولی رولان بارت با تکیه بر نظریه سوسور، نشانه‌شناسی را به عنوان یک علم پایه ریزی نمود. اگر سوسور نشانه‌شناسی را در زبان‌شناسی ارائه داد، بارت این علم را به تمامی جوانب زندگی و در تمامی برنامه‌های غیر زبان‌شناسی تعمیم داده است. از دیدگاه بارت که آغازگر این پروژه عظیم است و همچنان پیشتاز، علم نشانه‌شناسی، وظایف جدید و کاملاً متمایز از نشانه‌شناسی ارائه شده توسط سوسور را بر عهده دارد. از جمله این‌که وظیفه این علم بررسی عملیات خارق‌العاده‌ای است که توسط آن یک پیغام، حاوی معنایی ثانوی می‌شود. تحلیل‌های ظریف و دقیق فرآیند معنایی که در نزد بارت یافت می‌شود، فرهنگ تاریخی طبقات جامعه را به طبیعتی جهانی تبدیل می‌کند. نزد بارت، علم نشانه‌شناسی، روش اساسی و بنیادین نقد عقیدتی را تشکیل می‌دهد.

وی به عنوان یک اسطوره‌شناس همواره خواهان جستجو و آشکارسازی «معانی پنهان» در پس ظواهر عادی و حتی پیش پا افتاده است، جنبشی که بارت ایجاد کرد همانا رمزگشایی و انتقال معنا، هم در حوزه ادبیات و هم در دیگر حوزه‌های غیر از زبان‌شناسی بود. به همین دلیل است که آثار بارت گواهی بر عالی‌ترین پژوهش‌ها در زمینه دانش نشانه‌شناسی و حامل واقعی‌ترین نظریه در زمینه ادبیات می‌باشند. هر آنچه در یک نوشته یافت می‌شود نشانه‌های رمزگذاری شده هستند.

شالوده ادبیات

زبان - سبک - نوشته، سه مقوله بنیادی هستند که بارت در آغاز هر فعالیت دیگری به ارائه تعریفی از آن‌ها می‌پردازد: زبان از هر نوع که باشد (فارسی، انگلیسی، چینی، فرانسه، عربی،...)، عنصری است که نویسنده در دنیای آن متولد می‌شود و زندگی می‌کند. لذا به همه انسانها تعلق داشته و یک مقوله اجتماعی است. نویسنده در این باب حق انتخاب ندارد و این امر باعث ایجاد محدودیتهایی در حوزه فعالیتش می‌شود. نویسنده نه قادر است منکر وجود دلالتها و مفاهیم مختلف در دنیای زبان شود و نه حق انتخاب آزادانه این مفاهیم را دارد. بنابراین می‌توان گفت نویسنده به نوعی محکوم به زندگی در دنیای زبان است. سبک نگارش نیز انتخابی نیست بلکه ماهیت و وجود نویسنده و درونمایه اوست. سبک، حاصل یک هجوم آبی است، یک نیت

۱- Ferdinand de Saussure، زبان‌شناس برجسته آغاز قرن بیستم اهل سوئیس (۱۹۱۳ - ۱۸۵۷).

در لحظه است. (رولان بارت، *درجه صفر نگارش*، ص. ۱۴) لذا سبک نگارش، از دیدگاه منشأ زیست‌شناسی، خارج از حوزه هنر است. مقوله‌ای است که از درون نویسنده به جوش می‌آید. زبان وسبک، طبیعت نویسنده را تعیین می‌کنند حال آنکه یک نوشته، حاصل آزادی عمل نویسنده است. نویسنده، نوشته را انتخاب می‌کند. نوشته، اراده نویسنده است. رابطه‌ایست که نویسنده بین جامعه و اثر مخلوقش برقرار می‌سازد. بنابراین زبان و سبک مختصات فضای ادبی هستند که در آن نویسنده هیئت نوشته خود را به اهتزاز در می‌آورد. لذا یک نوشته ذووجهین بوده و معرف یک آزادی دو پهلو است. نوشته، اگرچه از یک طرف، عملی تعمدی و کاملاً آزادانه نسبت به جامعه است، از طرف دیگر وقوفی است به گذشته و زین تمامی نوشته‌ها در طول تاریخ که آن نوشته را در خود احاطه کرده‌اند.

در پی ابراز این دیدگاه، بارت با بیان مسئله تعهد اجتماعی نویسنده حتی از سارتر نیز فراتر رفته است. بارت وجوب تنوع زیبایی شناختی که در درون ادبیات یافت می‌شود را به دیدگاه عقیدتی آن می‌افزاید. هر نوشته‌ای عقیده‌ای در بردارد. فن بلاغت و طرز تفکر، ادبیات و اسطوره، همگی مفاهیمی هستند که بارت از دیدگاه علم نشانه‌شناسی در اثر خود *اسطوره‌شناسی تجزیه و تحلیل* نموده. در اثر دیگر خود به نام *درجه صفر نگارش*، بارت نشان می‌دهد که در پس کلام ظاهری، گفتاری ثانوی نهفته است: آنچه که او بعدها نوعی «دلالیت ضمنی» می‌نامد. اما این بخش ثانوی گفتار همواره قابل سازماندهی است و در نتیجه نوعی مطالعه را می‌طلبد. بارت در جستجوی سیستمی در ورای نوشته است. وی در مورد اثرش *میشه به نقل از خودش*، خود را چنین توجیه می‌کند: «بر روی برگه‌های کوچک، جملاتی را که خوشم می‌آمد، عیناً می‌نوشتم، تحت هر عنوانی که بودند و یا حتی اگر تکراری بودند. سپس با دسته‌بندی کردن این برگه‌ها، همانند ورق بازی، به یک مضمون کلی می‌رسیدم.» (رولان بارت، *تل کل*، ص. ۹۴)

بارت در جایی دیگر، در مقدمه *رسائل انتقادی*، چنین تأکید می‌کند که: «معنای یک اثر به تنهایی شکل نمی‌گیرد، نویسنده تنها مولد» فرضیه‌های معنایی «و صور مختلف معنا است. و این جهان است که از درون آن‌ها را آکنده می‌سازد.» (رولان بارت، *رسائل انتقادی*، ص. ۹) از نظر بارت، الگوی یک تعهد صحیح و یک گفتار دقیق، نوشته‌ای است که به جای تنها نام بردن از جهان، پرسشهایی در مورد آن مطرح نماید. ادبیات آنجایی با فلسفه به رقابت می‌پردازد که در تلاش است تا سؤالاتی واقعی و کلی مطرح نماید که پاسخشان پیشاپیش از صورت ظاهری سؤال قابل پیش‌بینی نباشد. به‌عنوان مثال تئاتر برشت^۱، بهترین نمونه بر این مدعاست. نمایشنامه‌های برشت، دنیا را به عنوان یک شیء واقعی و قابل رمزگشایی مطرح می‌کنند، اما در عین حال معنا در آن‌ها معلق و بلا تکلیف مانده و نمایشنامه در صحنه، جز پیامی از اشیاء (یعنی

۱- Bertolt Brecht، نمایشنامه‌نویس، کارگردان، منتقد تئاتر و شاعر آلمانی قرن بیستم است. (۱۹۵۶ - ۱۸۹۸)

رابطه دال و مدلول، یعنی فرآیندی که مولد معناست و نه خود معنا) ارائه نمی‌دهد. چیزی که در این میان وجود دارد یک بن بست نوشتاری است که بن بست جامعه نیز است. (رولان بارت، درجه صفر نگارش، ص. ۷۵) مادام که یک جامعه واحد وجود ندارد، یک زبان واحد جهانی نیز وجود نخواهد داشت. به عقیده بارت، چنانکه در *رسائل انتقادی* می‌خوانیم، «ادبیات نهادینه کردن یک ذهنیت است»: «دنیا وجود دارد و نویسنده حرف می‌زند...» (رولان بارت، درجه صفر نگارش، ص. ۲۷۵) ادبیات یک اسطوره است، سیستمی ثانوی متشکل از معانی شکل گرفته از کلمات است که در برگرفته یک معنای اولیه می‌باشد. ماده خام و اولیه ادبیات، زبان است. آثار واقعا رئالیست، آثاری هستند که وارد مقوله مسائل زبانی شده و لذا همواره به غیر واقعی بودن خودشان واقفند. تنها مسئله‌ای که باقی می‌ماند تقابل نویسنده با جامعه است. البته از زاویه درونی، یعنی از نقطه نظر خلق اثر و نه از زاویه بیرونی که همان مطالعه اثر است و به خواننده مربوط می‌شود. چنین است که شاهد یک مواجهه بین دنیای درون و ذهنیت هنرمند و قراردادهای زبانی می‌شویم و این رویارویی به یک بن بست و یک شکست اجتناب‌ناپذیر منجر می‌شود که جستجوی یک «ادبیات غیرممکن» را در پی دارد. (رولان بارت، درجه صفر نگارش، ص. ۳۶)

بنابر این، ادبیات مسئله‌ای در باب زبان است. حال آنکه، زبان متشکل از نشانه‌هایی است که مفهوم آن‌ها به رابطه بین دال و مدلول وابسته است. نویسنده «تنها می‌تواند نشانه‌هایی بدون مدلول ارائه دهد. درهای جهان همواره رو به دنیای معانی باز است، دنیایی که در عین حال به اغفال او می‌پردازد.» (رولان بارت، *رسائل انتقادی*، ص. ۱۴۰) بارت با تکیه بر نظریه سوسور در مورد «نشانه»، اسطوره را تحلیل می‌کند. اسطوره در عین حال یک کلام، یک پیغام و یک سیستم ارتباطی است.

اسطوره همانند نشانه از دو عنصر دال (صورت معنا) و مدلول (مفهوم) تشکیل شده. کلمه، صورت نشانه و مدلول، همان مفهوم است و ارتباط بین این دو است که دلالت را می‌رساند. چنانکه ملاحظه می‌کنیم از آنجایی که اسطوره بر روی نشانه‌ها بنا نهاده شده، خود یک نشانه ثانوی است. بارت دو سیستم نشانه‌شناختی را که با هم در ارتباط هستند ارائه می‌کند. سیستم روئین، سیستم زبانشناسی و سیستم دوم، اسطوره‌ای است. بنابر این اسطوره یک کلام غیر وابسته به زمان است. یک تغییر شکل معنای اولیه، تاریخی و تحت الفظی و زبانشناسی است. نشانه سیستم زبانشناسی در سیستم اسطوره‌ای بارت، صورت معنا است.

ادبیات را می‌توان از دو جنبه بررسی کرد: یکی به عنوان ماهیت، دیگری به عنوان ارزش. آیا موجودی ماورای تاریخ که وابسته به زمان و عصر خاصی نباشد وجود دارد یا این که باید پذیرفت که ویژگی ادبیات با قرون مختلف، تغییر می‌کند؟ از اینروست که ارائه تعریف مشخصی از

ادبیات، کاری بس سخت و طاقت فرساست. بارت در اولین یادداشت‌هایش، به وجود تاریخی ادبیات اهمیت می‌دهد. یعنی هنری برای تمام زمانها (رولان بارت، *میشله به نقل از خودش*، ص. ۱۴۵): نشانه‌های موجود در ادبیات از یک طرف دریافت اثر، و چگونگی دریافت و پذیرش اثر بوده، از طرف دیگر، در ارتباط مستقیم با تاریخ می‌باشند. نویسنده در این میان هرگز حق انتخاب ندارد؛ او مجبور به ابلاغ هنر از طریق روش نگارش خود است. شکل و فرم ادبی که همواره موظف به تبعیت از ذوق مردم است، همواره به عنوان یک مقوله اجتماعی ابراز شده. اگر از این دیدگاه بنگریم، ادبیات هرگز خارج از حوزه ارتباطی نویسنده با جامعه وجود ندارد و علت این که زبان ادبی مدام در حال تغییر و تحول است به خاطر همین ارتباطش با اجتماع است که در حال تحول است. چنین است که بارت مفهوم «نگارش» را پایه‌ریزی نهاد: «نوشته که جایگاهش همواره در قلب دغدغه‌های ادبی است و جز با این دغدغه‌ها آغاز نمی‌شود، ذاتا اخلاقیات موجود در صورت ادبی را تشکیل می‌دهد. نوشته انتخاب حوزه اجتماعی است که در دل آن نویسنده تصمیم می‌گیرد تا «طبیعت» زبان ارتباطیش را بگنجانند.» (رولان بارت، *درجه صفر نگارش*، ص. ۱۵)

تاریخ‌گرایی ادبیات به خواننده نیز مربوط می‌شود. یک اثر تنها بخاطر شکل ظاهری نوشته‌اش نیست که فرهنگی است بلکه بخاطر تأثیری است که بر روی گیرنده اثر باقی می‌گذارد. این امر برای هر هنری صادق است و ارزشمند. منطق این اندیشه، البته از نوع جامعه‌شناختی آن، مستقیماً ما را به نتیجه‌ای که از اثر بارت به نام *در باب راسین* گرفته شده هدایت می‌کند: «وجود ادیبانی که در تاریخ دوباره برجای خود قرار گیرد دیگر ممکن نیست.» (رولان بارت، *در باب راسین*، ص. ۱۴۶-۱۴۵) این مدعا که بارت همواره تا اول سالهای ۶۰ مدافع آن بود، برگرفته از تأثیر همزمان سارتر و برشت بر او می‌باشد: آنچه که بارت از این دو نویسنده بر می‌گزیند، نه تنها عقاید یک واقعیت‌فکری در مورد اثر است بلکه و بالاخص تکریمی است از یک «غوطه‌وری ادبی در تاریخ». آیا اثر، به عنوان امری اجتماعی، نمی‌تواند بر پایه بنیادهای اجتماعی عمل کند؟ بارت همواره سارتر را مورد مطالعه قرار می‌دهد: نویسنده چه خواسته چه ناخواسته، در معرض خطر است، وی هرگز بدون موضع‌گیری در دنیایی که در آن زندگی می‌کند نمی‌تواند قلم بدست بگیرد. با این وجود، آنگاه که سارتر به اخلاقیات پیام اهمیت می‌دهد، این صورت ظاهری اثر است که توجه بارت را به خود جلب می‌نماید.

ماهیت وجودی ادبیات

«کیفیت ادبی» یک اثر را می‌توان از طریق معیارهای بسیار ظریف و مشخصی ارزیابی نمود. این برنامه عظیمی است که رولان بارت انجام می‌دهد. در این راستا، رولان بارت بین

«نیک» و «بد» ادبی یا به عبارتی دیگر ادبیات «نیک» و ادبیات «بد» تفاوت قائل است. وی می‌گوید: «تصور می‌کنم که تمییز بین «نیک» و «بد» در مقوله ادبیات نمی‌تواند توسط معیارهای ساده و مشخص انجام شود. این یک تقسیم‌بندی است که ما همواره با آن درگیریم.» (رولان بارت، *دانه صدا*، ص ۳۳) سپس بارت در جای دیگر در اثرش *لذت متن* تمیزی بین «اثر خوشایند» و «اثر اطنابی» قائل می‌شود. ماهیت وجودی ادبیات از نظر بارت در عملکرد صورت معنا خلاصه می‌شود. لذا در این مقوله بارت به قضاوت در مورد ارزشهای ادبی از دیدگاه علم زیباشناسی تأکید دارد. به نظر بارت در اثرش *دانه صدا*، «هر کسی بر این امر واقف است که لذت حاصله از اثر هرگز قطعی نیست.» لذا مسئله در اینجاست که متأسفانه یک «پیکره جهانی» از ادبیات وجود ندارد. بدین جهت است که در این میان پیکره مورد علاقه (به عبارتی مطالعه مورد علاقه) به عنوان مسئله‌ای کاملاً نو و متفاوت ایجاد می‌شود.

همت اجتناب‌ناپذیری که خواننده در قرائت اثر بر می‌گزیند، هرگز مانع بزرگی در باب ارزشیابی اثر نیست: خواننده قادر است و ملزم است که تجدد خود و این واقعیت را که در عصر مدرنیته زندگی می‌کند بپذیرد. لذا قطعاً او هرگز قادر نخواهد بود آثار را خارج از عصری که در آن زندگی می‌کند مورد قضاوت قرار دهد. چنین وضعیتی بار منفی به دنبال ندارد، همین امر که خواننده در قید و بند دوران خود است موجب ایجاد نگرشی اساسی و کاملاً نو در باب متون گذشتگان می‌شود. بارت معتقد است که باید یاد گرفت آثار گذشته را بر پایه تازگی‌های زمان حال ارزیابی کرد. بدین منظور بارت به فکر ساختن ابزار نقدی می‌افتد که با «منطق ادبی» جدیدی که ایجاد شده مطابقت کند: «این ابزار جدید قابل استفاده بر روی آثار گذشتگان است و لذا می‌تواند نقدی واقعاً سیاسی پدید آورد. زیرا تکامل تازه‌ای است از تجدد هویدا شده.» (رولان بارت، *دانه صدا*، ص ۵۰) این ابزار تحلیلی مدرن، همانا «متن» است. متنی که یک ابزار ادراکی است. مجموعه‌ای از قوانین مکمل که روی عمل و فرآیند تولید اثر متمرکز شده و نه روی خود محصول که همان اثر است.

معیار اساسی برای ما بعنوان خوانندگان متجدد، قدرت تولید نامحدود زبان ارتباطی است. لذا در این میان اثری که از ارزش مثبت برخوردار است، «نوشته هنر»^۱ و اثری که ارزش منفی دارد، «اثر خواننده پسند»^۲ نام دارد. بارت می‌گوید: «تحول و دگرگونی ما تنها به یک فعالیت که آنهم «فعالیت نگارش» است مربوط می‌شود. حال در این راستا چیزی وجود دارد که امکان نوشتنش است و از طرف دیگر چیزی که امکان نوشتنش میسر نیست.» (رولان بارت، *اس/زده*، ص ۱۰). اگر اثر «نوشته هنر» ارزشمند است بدلیل نمایش تازه‌ایست که ادبیات به روی صحنه می‌آورد. قماری سوزان، و انقلابگر، تبدیل خواننده مصرفگر به خواننده تولیدگر. خواننده باید بتواند مجدداً متنی را که می‌خواند مطابق خواسته و علاقه خود تجزیه کند. اینجا است که معیار

اساسی در زمینه علم زیباشناختی یافت می‌شود که از مرزهای ادبیات بسی فراتر رفته. بدین منظور بارت در چشم‌اندازی مشابه برخی کارهای کولاژ رکیشو (Réquichot)، نقاش معاصر را چنین تحلیل می‌کند: «اندازه و مقیاس یک اثر درغایت آن (یعنی به عنوان یک محصول تولید شده) نیست، بلکه در فعالیتی است که یک اثر به نمایش می‌گذارد (یعنی فرآیند تولید که اثر در این فرآیند، همراه با خلقت و پیدایش خود، خواننده را نیز با خود به همراه دارد). به تدریج که اثر شکل می‌گیرد (خواننده می‌شود) پایانش نیز تغییر می‌یابد.» (رولان بارت، *رسائل انتقادی*، ص. ۲۰۷). لذا این خواننده است که فرآیند تولید و شکل‌گیری اثر را در حین خواندن دامن می‌زند. و در نتیجه اثر همزمان با مطالعه خواننده است که متولد می‌شود. این «خواندن» خواننده است که اثر را می‌سازد و نه خود اثر، بنابراین منطقی، وجه معکوس اثر «نوشته هنر»، «اثر خواننده پسند» است. یعنی متنی کلاسیک و قدیمی با کثرت معانی محدود که خواننده در برابر آن ناچار به دریافت بی‌اراده و غیرفعال اثر است. در این هنگام است که امکان برقراری دو مجموعه متعادل و متوازن میسر می‌شود. اثر «نوشته هنر» یعنی تازگی، یعنی استثنا، یعنی گریز به جلو: چیزی که نمی‌توان آنرا خلاصه کرد. برعکس، «اثر خواننده پسند» به گذشته بر می‌گردد، به قوانین، به اطنا، و نشانگر بیانی وابسته به علم منطبق است که توسط تجزیه و تحلیل امکان آزادسازی آن می‌رود. البته منظور از بحث فوق، ایجاد یک طبقه بندی خشک نیست بلکه اثر «نوشته هنر» و «اثر خواننده پسند»، تنها مفاهیم عملی هستند که امکان ارزیابی جنبه ادبی بودن یا جنبه کلیشه بودن یک اثر را میسر می‌سازند.

آثاری که یا ادبیات محض باشند یا کلیشه محض، بسی نادر هستند. «اثر خواننده پسند» مانع از آزادی و اقتدار نویسنده می‌شود، جلوی قدرت او را تا حدی می‌گیرد که دیگر نمی‌تواند به نگارش مجدد آن متن بپردازد. ادبیات همانند داستان «اورفه» (Orphée) است، لذا نباید به آنچه که خودش به سمت نور هدایتش می‌کند بنگرد. دانایی کامل، برایش مرگبار است: به محض این‌که به سمت آنچه که دوست دارد بچرخد، در دستانش دیگر جز یک معنای بیان شده نمی‌ماند و به قول مالارمه «**آنگاه که معنا بیان شود، دیگر مرده است**». بنابراین در این کشمکش با معنا است که ارزش یک متن هویدا می‌شود. اگر معنا غالب آید، متن دیگر ادبیات نخواهد بود و چیزی نخواهد بود جز یک کلیشه ساده.

به طور خلاصه، ادبیات بد، ادبیاتی است که قابل پیش بینی باشد. هیچ چیز برای هنر مرگبارتر از این نیست. لذا همانگونه که در کتاب **بارت به نقل از خودش می‌خوانیم**: «می‌توان با توجه به درجه پیش بینی پذیری گفتار نوعی «علم گونه شناسی گفتار» (را پایه ریزی نمود.» (رولان بارت، *رولان بارت به نقل از خودش*، ص. ۱۵۲). تا جایی که به ادبیات نیک مربوط می‌شود معیارهای ارزشیابی بارت از کتابش به نام **تحلیل ساختار گرایانه حکایات** تا اثر دیگرش بنام **لذت متن** دچار تحول شده. با توجه به این‌که در وهله اول یک اثر قبل از هر چیز

دیگر یک «ساختار» است و باید ارزش آنرا در وابستگی اش به صحت سیستمی که در آن یافت می‌شود جستجو کرد.

همانگونه که در **رسائل انتقادی** آورده شده، یک «نشانه» زمانی موفق است که به کاری آید. در اندیشه بارت، اگر قرار است اثری صحیح و دقیق باشد در وهله اول باید صریح نیز باشد. یعنی باید از ایمان نادرست و ریاکارانه‌ای که در تمام اسطوره‌ها یافت می‌شود بگریزد؛ بطور خلاصه، صراحت و صداقت گفتاری که در یک موقعیت ادبی یافت می‌شود معیاری برای ارزشمندی اثر است. حال آنکه ادبیات بد ادبیاتی است که معنایی تمام شده را بررسی کرده و به کل معنا واقف است. بالعکس ادبیات نیک، آشکارا به مبارزه با وسوسه‌های معنایی می‌پردازد. (رولان بارت، *رسائل انتقادی*، ص. ۲۶۷). از این روست که اثری که در آن خود داستان به روی صحنه می‌رود و در مورد واقعیت خود به سؤال می‌پردازد، از عالی‌ترین کیفیت برخوردار است. در مورد **ساراسین** اثر بالزاک چنین است: بخاطر اغفال مارکیز دو رشفید است که راوی، داستان *زامبینلا* را تعریف می‌کند. بنابر این داستان به سمت تعمقی روی خود و به سمت تعریف خودش، هدایت می‌شود. داستان همانند یک واقعیت روایتگر محض جلوه می‌کند. در ادامه، به محض این که بارت به نظریه‌های کریستوا^۱ در باب متن می‌پیوندد، ملاکهای دیگری نیز به تحولات ادبیات می‌افزاید. از آن هنگام که یک متن به عنوان گذرگاه مولد کدها و رموز تعریف می‌شود، ارزش اثر چیزی نیست جز نسبیّت و وابستگی آن به کثرت معنایی که در آن یافت می‌شود.

«تعدد معانی» و «نامعین بودن»، دو ویژگی تشکیل‌دهنده ادبیات هستند. همانقدر که تعداد رموز موجود در متن که تار و پود آن را به هم گره می‌زنند بسی زیاد هستند و همانقدر که ردیابی اصواتی که در یک متن شنیده می‌شوند بسی دشوار است، یک اثر به همان میزان ارزشی بیشمار به خود می‌گیرد. یک خواننده نباید بتواند بگوید که آیا فلان اشاره در متن برای دلالت بر فلان امر است یا این که برای این است که نویسنده برای ارائه داستانش به آن احتیاج دارد. از اینرو هنگامی که ساراسین حرف زامبینلا را در لحظه‌ای که وی می‌خواهد هویت اخته بودن خودش را افشا کند قطع می‌کند، دو نوع توجیه می‌توان داشت: نخست آنکه، بالزاک توانسته توسط این کار چهره روانی داستانش را غنی سازد (نوعی ممنوعیت برای عمل اخته‌سازی، طرد ناخودآگاه واقعیت). دیگر آنکه این امر جهت جلوگیری از ادای کلمه «اخته» لازم می‌نماید چرا که تنها هنگامی زیبایی داستان می‌تواند ادامه داشته باشد که معمای داستان حل نشده باقی بماند. چنین است که بارت در اثرش به نام *اس/زد* می‌نویسد: «هر دو جریان، واجب و غیرقابل تصمیم‌گیری است. یک نوشته خوب که حکایتی را روایت می‌کند، عین همین عدم تصمیم‌گیری و قطعیت است».

باری، در حاشیه این دو منزلگاه فکری در اندیشه بارت، می‌توان یک نکته اصلی را که در

۱- Julia Kristeva، دکتر در ادبیات، فیلسوف، روانکاو و نویسنده فرانسوی مجارالاصل (... - ۱۹۴۱).

تمام آثار او یافت می‌شود استخراج کرد. و آن نکته این است: ارزش یک نوشته وابسته به لذتی است که بیان می‌کند و برمی‌انگیزد. "هر بار که این عشق و هوس است که می‌نویسد و نه عقیده، فرصتی طلایه داربدست می‌آید." (رولان بارت، *دانه صوت*، ص. ۱۸۲) نویسنده علاقه اش را به بازی می‌گیرد، و یک فیلمنامه خیالی را به روی صحنه می‌آورد. در واقع، به دلیل این که تمامی آثار معرف یک میل جسمانی واحد هستند می‌توان نویسندگان کاملاً متمایز از یکدیگر را در بطن یک واقعیت واحد که همانا «ادبیات» نامیده می‌شود جمع نمود.

لذا بارت در اثر خود بنام *دانه صدا* چنین می‌نویسد: «ساد (Sade)، فوریه (Fourier)، لویولا (Loyola)، حتی اگر کاملاً از نظر عقیده با هم متفاوت باشند یک وجه مشابه خیلی قوی را دارند و آن نگارش بر اساس تمایلاتشان است.» به کمک این معیارهای متفاوت در باب ادبیات است که می‌توان نردبانی از ارزشهای متنی ساخت. از کلیشه چسبناک و متحجر، به گونه‌ای که در ادبیات رسانه‌ای یافت می‌شود گرفته تا کثرت لاینقطع معانی که اثر به آن هستی می‌بخشد. از اینرو می‌توان خط مستقیمی که میزان درجه ادبی هر اثر را مشخص کند ترسیم نمود: «نردبان ارزشی آثار در یک کلام نردبانی خواهد بود از کلیشه به سمت نمادها». چنین ارزشیابی الزاماً با تمیز برقرار شده در *اس/زد* بین اثر «نوشته هنر» و «اثر خواننده پسند» ایجاد می‌شود. پر واضح است که کیفیت ادبی یک اثر در سطح رموز سمبولیک آن یافت می‌شود و رمز فرهنگی، بار منفی دارند. در واقع، برای تعیین ارزش دقیق یک اثر، می‌بایست میانگین درجه فرهنگی و درجه سمبولیکی را که اثر در بردارد بر آورد کرد. بنابراین، متنی که نوشته هنر است، یعنی نمادین و نه فرهنگی، «ادبی‌تر» از متن کثیرالمعانی است که هم نمادین و هم فرهنگی باشد. یک متن «تک معنا» که منحصر فرهنگی باشد در آخر خط قرار دارد.

چنین ردیابی ادبی توسط معیارها کاملاً ساختاری است که در رأس زوج متمایز دیگری بنام «نویسنده/نوشته نگار»^۱ قرار می‌گیرد. تقابل این دو «کاربر سخن» نقطه اساسی در نقد بارت است. نویسنده، انسانی غیر وابسته است که زبان را پایانی در خودش می‌یابد، و نوشته نگار، انسانی وابسته، که کلمات را «ابزار فکر» می‌داند. اولی، روی کلام کار می‌کند و دومی از کلام استفاده می‌کند. کلام نویسنده عملی غیروابسته و بی‌نیاز به مفعول است، گویش نوشته نگار یک فعالیت است. (رولان بارت، *رسائل انتقادی*، ص. ۱۵۲). به عبارت دیگر زبان برای نویسنده، یک عمل است برای نوشته نگار، تکیه گاه یک عمل. بنابراین خط تمایزی که می‌توان کشید، بین فعالیت ادبی و فعالیت انتقادی نمی‌باشد بلکه بین «ادبیات واقعی» و «شبه ادبیات» است.

در اینجا بارت بین دو گروه «نویسنده» و «منتقد» نیز تمایز قائل است، این تمایز بر مبنای تفاوت هدفی که دنبال می‌شود بنا نهاده شده: هدف نویسنده، جهان است. حال آنکه هدف منتقد، زبان ارتباطی نویسنده است. جهان وجود دارد و نویسنده حرف می‌زند، این همانا

«ادبیات» است. هدف نقد کاملاً متفاوت است: این «جهان» نیست که وجود دارد بلکه سخن وجود دارد و نقد در واقع سخنی است در باب سخنی دیگر که همان گفتار نویسنده است. چنین است که عمل نویسنده و منتقد غیرمستقیم نسبت به همدیگر است: نویسنده از خلال کار روی زبان ارتباطی صحبت می‌کند و منتقد از خلال گفتار نویسنده. از این معنا است که هر دو از «نوشته نگار» متمایز می‌شوند. منتقد بر خلاف نویسنده هرگز موفق به تعبیر محض «من» خودش نمی‌شود. هرگز نمی‌تواند «من» خودش را به دنیای پر رمز و راز ادبیات وارد کند: «منتقد، یک نویسنده است ولی نویسنده‌ای در تعویق. همانند نویسنده، او دوست دارد که بیشتر به خاطر تصمیمی که برای نوشتن گرفته است، باور شود تا به خاطر عمل نوشتنش. اما بر خلاف یک نویسنده، هرگز نمی‌تواند این آرزو را با دستان خودش و با «من» خودش امضا کند. لذا همواره محکوم به یک خطا یا به یک واقعیت باقی می‌ماند.» (رولان بارت، *رسائل انتقادی*، ص. ۱۸)

ادبیات و معنا

همانگونه که گفته شد ماهیت وجودی ادبیات در کار با صورت معنا است، لذا بنابر تعریف، ادبیات صوری است. (رولان بارت، *رسائل انتقادی*، ص. ۶۹) ادبیات در ظرف نوشتار ساخته می‌شود، در یک «علم تولید متن» که هیچ قرائتی نمی‌تواند آن را به پایان برساند. مسئله این است که بدانیم چنین عمل غیروابسته و مستقل که هیچ غایتی جز خودش ندارد، مستعد چه ارتباطاتی با معنا است. اولین نطفه پاسخ به این سؤال را در مقدمه‌ای که بارت در سال ۱۹۶۳ برای اثر *خصلت‌ها* از لایبرویرا نوشته بود می‌یابیم. برای لایبرویر، نویسندگی یعنی باور داشتن بر این امر که با کار بر روی ساختارهای صورت و تغییر دادن آن‌ها، به تولید یک درک ویژه از اشیاء، یک برش اولیه از واقعیت و خلاصه به یک معنای جدید می‌رسیم: زبان ارتباطی خود به تنهایی یک نوع عقیده است. (رولان بارت، *رسائل انتقادی*، ص. ۲۳۶)

همانا اصل اولیه هر ادبیاتی این است: کشف مجدد یک معنا در نتیجه کار بر روی زبان. دقیقاً بخاطر این که ادبیات دغدغه شکل ظاهر را دارد است که پرسش داغ دلالت و معنا را مجدداً بازگشایی می‌کند. بنابراین ادبیات هرگز ویرانگر ارتباط با معنا نیست، گذرگاهی است از تفکری فعال، زنده، بوجود آمده از بازی صور معانی. در چنین سطحی، هوشیاری ادبی و منطق ریاضی به هم ملحق می‌شوند: در ریاضیات، قدرت تخیل غنی و عظیمی وجود دارد. مدل‌های تفکر منطقی بزرگ، تفکری که به طرز زنده شکل می‌گیرد و منحصر بر روی صور و بدون توجه به محتوا می‌باشد. تمام اینها در انتها درجه خود مورد توجه و علاقه ادبیات است. (رولان بارت، *دانه صدا*، ص. ۲۹۳)

بنابراین بارت هرگونه اعتبار به تقابل سنتی ما بین عمق و ظاهر را منکر می‌شود: یک اثر همواره در جدایی لاینقطع از معنا شکل می‌گیرد. هر سطحی از دلالت، تنها صورت معنایی برای سطح بالاتر است. به قول دیگر، «مفاهیم همواره صور هستند.» (رولان بارت، *زمزمه زبان*، ص. ۱۴۴) تحلیل رابطه بین ادبیات و معنی، حاکی از تأثیرات نظریه ژاکوبسون بر افکار بارت است: به نظر بارت، «هنر، از هر نوع که باشد، از شعر گرفته تا داستانهای تصویری یا عشقی، از لحظه‌ای که نگاه هدفی جز صورت معنا ندارد، هستی می‌یابد. مسلماً، در تولید هنر، متداولاً مفهومی (مدلولی) وجود دارد (...) اما این مفهوم در نهایت، به طور غیر مستقیم منتقل می‌شود.» (رولان بارت، *رسائل انتقادی* ۳، ص. ۱۸۷) برای بارت، همانند ژاکوبسون^۱، و به دلیل آنکه دال همواره به ضرر مدلول نمایان می‌شود زیرا همواره در سطح رویین مدلول بوده و مدلول تحت آن قرار گرفته، ادبیات همواره معنایی مبهم و نامعلوم دارد: کلمات، دیگر به محتوا (مضمون) متصل نبوده و در نتیجه فضایی تفریحی ایجاد می‌کنند. فضایی که در آن بازی با نشانه‌ها و کثرت انواع قرائتها میسر می‌شود. معنای یک اثر، به دلالت ظاهری آن خلاصه نمی‌شود و عملکرد ارتباطی اثر، دلالت ادبی را از بین نمی‌برد.

معنای یک اثر هرگز بدون وابستگی به یک مکانیسم صوری که از آن منتج می‌شود درک نمی‌گردد. به عنوان زبان غیروابسته، هدف ادبیات تقلید کردن واقعیت نیست بلکه ترجمه آن است. ادبیات همان گفتار غوطه‌ور در خود است، با مفهومی مشوش و گریزان. یک اثر ادبی، مشخصاً بخاطر این که یک فرآیند متنی است هرگز قادر به رمز گشایی نیست. اینجاست که باید به روش دقیق تر طبیعت خاص دلالت و معنای ادبی را مورد بررسی قرار داد. این معنای گریزان و نا متصل به اثر که ناشی از کاربرد غیر وابسته و مستقل زبان ارتباطی است، چیزی نیست جز «نماد و سمبول»: ادبیات در واقع، از حوزه کاملاً نمادین فعالیت‌های انسانی ناشی می‌شود. این همان عقیده‌ای است که بارت در اثرش *درجه صفر نگارش* می‌نویسد: «آنچه که نوشته را در تقابل با کلام قرار می‌دهد، این است که نوشته به نظر نمادین و درون‌گرا می‌آید که آشکارا و به طرز چشمگیری به سمت دامنه پنهان زبان روی آورده.» (رولان بارت، *درجه صفر نگارش*، ص. ۱۸) اگر معنای نمادین تا این حد لازمه اثر ادبی است، به این دلیل است که پا از دنیای دلالت‌های ظاهری فراتر گذاشته.

لذا به این نتیجه می‌رسیم: یک اثر تنها وقتی واقعا ادبی است که نشانی از سمبولها داشته باشد. از اینروست که یک مفهوم ادبی (مدلول) مفهومی ثانوی است، یعنی مفهومی نمادین. مسئله این است که بدانیم با چه مکانیسمی یک اثر می‌تواند معنایی اینچنین ویژه و خاص ارائه دهد. برای پاسخ به این سؤال باید به مفهوم اولیه از دیدگاه تحلیلی بارت مراجعه نمود یعنی به مفهوم «دلالت ضمنی» رولان بارت برگرفته از نظریات خلمسلو^۲ که مبنای فرضیه‌اش در این

۱- Roman Jakobson، متفکر روسی قرن ۲۰ که با بنیان نهادن اولین نظریه «تجزیه ساختاری زبان، شعر، هنر» در زمرة بزرگترین زبانشناسان قرن ۲۰ درآمد. (۱۹۸۲-۱۸۹۶)

۲- Louis Hjelmslev، زبانشناس معروف دانمارکی (۱۹۶۵-۱۸۹۹)

مورد را پایه ریزی می‌کند. از دیدگاه زبان‌شناس دانمارکی، فرآیند دلالت ضمنی را می‌توان با این فرمول نمایش داد: [E R C]، که در آن منظور از E عبارت، منظور از C محتوا و منظور از R، رابطه بین آن دو است. بنابراین دلالت ضمنی از یک سیستم اولیه، که خود رابطه بین یک صورت و محتواست، عبارتی برای یک سیستم ثانویه می‌سازد. لذا دلالت ضمنی خود یک زبان ارتباطی است که عبارت موجود در آن یک زبان است. در کتاب خود عناصر نشانه‌شناختی، بارت، ارجاعاتی به تحلیلهای خلمسلو با صراحت کامل انجام داده، اگر چه قبلا نیز به الفاظ این زبان‌شناس دانمارکی در فصل «اسطوره امروزی» از کتاب اسطوره‌شناسی‌اش اشاره کرده بود. دلالت ضمنی ارائه تعریفی از هر دو سیستم اسطوره‌ای و ادبی را میسر می‌سازد. آنچه که اینجا مهم است بدانیم این است که ادبیات، بیانگر مکانیسمی از بار معنایی است تا حدی که به عنوان یک نظام ثانوی ارائه می‌شود، نظامی که صورت معنا در آن، خود یک سیستم کامل است.

زبان ادبی، در کتاب بارت با عنوان *زمزمه زبان* چنین تعریف شده: ادبیات مانند زبان ارتباطی، قطعا یک علم نشانه‌شناسی دارای دلالت ضمنی است که بار معنایی دارد. در یک متن ادبی، یک «سیستم اولیه معنایی» که همان زبان است (مثلا زبان فرانسه)، برای یک پیام ثانوی، نقش صورت معنا را ایفا می‌کند. مفهوم (مدلول) این سیستم ثانوی که همان ادبیات است با مفهوم زبان (سیستم اول) متفاوت است. چنین است که تنها زمانی که اثر «مکملی» برای سردی و خشکی دلالت ظاهری زبان می‌یابد، ادبیات آغاز می‌شود. چنین است مشخصه بارز معنا در ادبیات: «توسط کلمات، نوشته، معنایی خلق می‌کند که کلمات در آغاز نداشتند.» (رولان بارت، *دانه صدا*، ص. ۱۵)

دقیقا به خاطر همین درجه‌بندی تأثیرات معناست که زبان به کار گرفته شده توسط شاتو بریان از چنین قدرت ادبی برخوردار است. نگارش *یادداشتهایی از ماورای قبر* که الگویی از میانه‌روی و توازن کلام است، به زندگی راوی درخشش یک سرنوشت را می‌دهد: «این همان زبان است که به او اجازه تغییر شاعرانه اشیا نازیبا و ناخوشایند را می‌دهد، همانند ملال و ناخوشی که از آن خیلی خوب صحبت می‌کند، ملالی که به چیز دیگری تغییر شکل می‌دهد.» (رولان بارت، *دانه صدا*، ص. ۱۵)

معمای اغفالگر ادبیات

اصل اولیه دلالت در ادبیات، طبقه بندی سطوح مختلف معانی است. یک اثر چه چیزی به ما می‌تواند یاد دهد؟ آیا امکان این وجود دارد که در یک اثر معنایی که «هم جوهر» با ماهیت ادبیش باشد یافت شود؟ پاسخ بارت در وهله نخست مثبت است. همانگونه که وی سعی کرده بود که درجه ادبی یک اثر را به کمک معیارهای ساختاری ارزیابی کند، به همانگونه سعی خواهد

کرد که معنایی غیر وابسته به زمان از ادبیات ارائه دهد. با اینحال چنین فرآیندی مسئله‌ساز است زیرا که ماهیت ادبیات در مدلول جای نمی‌گیرد بلکه در دلالت می‌گنجد یعنی در فرآیندی که از صورت تا محتوای اثر جاری است. ادبیات قبل از همه یک بازی صوری است. و این شرایطی است که بین او و «مد» مشترک است. «مد» و ادبیات قویا و به طرز زیرکانه‌ای و با تمام ترفندهای هنری، مفهومی ارائه می‌دهند، ولی در واقع آن‌ها هیچ مفهومی ابلاغ نمی‌کنند، هستی آن‌ها در دلالت آن‌هاست نه در مدلول آن‌ها. (رولان بارت، *رسائل انتقادی*، ص. ۱۵۶)

معنای جهانی یک نوشته، اگر فرض کنیم وجود داشته باشد، چیزی جز عدم ثبات و نا معلومی معنا نمی‌باشد، هستی ادبیات بر اساس یک سؤال استوار است. در *رسائل انتقادی* می‌خوانیم: «این که پرسیم معنای جهان چیست؟ و یا این که پرسیم آیا جهان معنایی دارد؟ مد نظر ما نیست، بلکه تنها این سؤال مهم است: این جهان است، آیا معنایی به خودی خود درون آن موجود است؟» (رولان بارت، *رسائل انتقادی*، ص. ۱۶۰). از اینروست که «ادبیات، پرسش بنیادین معنا از دنیاست»، پرسشی که البته همواره معلق و بلا تکلیف باقی است. از آنچه گفته شد به راحتی یک اصل ساختاری برداشت می‌شود: اگر یک اثر تنها با معنایش می‌زیست، همزمان با مرگ محیط تاریخی - فرهنگی اطراف خودش که اثر در آن متولد شده است می‌مرد، فقط و فقط شگفتی و جذبۀ این پرسش بلا جواب است که در ادبیات اجازه عبور از قرنی به قرن دیگر می‌دهد: «منظورتان چیست؟» این همان سؤال هزار ساله‌ای از این هستی دیرینه و کهن است که هنر نامیده می‌شود.

بنابراین، هر اثر بزرگ ادبی الزاما اغفاگر است، و تلاش برای یافتن معنایی نهایی برایش واهی است. برای مثال *جملات قصار و حکیمانۀ روشفوکولد*^۱، علیرغم پروژه اخلاقی بزرگی که در آن‌ها یافت می‌شود هرگز نتوانستند به تعریف نهایی از انسان برسند. با فرود از این ایستگاه به آن ایستگاه، از قهرمانی به بلندپروازی، از بلندپروازی به حسادت، هرگز به عمق انسان نمی‌توان دست یافت. هرگز قادر نخواهیم بود تعریفی نهایی از انسان ارائه دهیم، تعریفی که غیر قابل تجزیه باشد. حتی هنگامی که عشق نهایی معین شود، این عشق محو شده و چیزی جز کاهلی، سکون و پوچی نمی‌شود. لذا مثل و حکم، راهی لایتناهی به اغفال است. این تعلیق معنا را همانطور که در آثار سیاسی می‌توان یافت در نمایشنامه‌های برشت نیز می‌توان مشاهده نمود. نظریۀ نمایشی «فاصله گرایی» برشت، تماشاچی را دعوت می‌کند تا خودش فرجامی برای نمایش بیابد، به همین دلیل است که معنا همیشه در اختیار کامل تماشاچی است: «به طور خلاصه، در نمایشنامه برشت معنایی وجود دارد، معنایی قوی اما این معنا همواره یک پرسش است. شاید به همین دلیل است که این تئاتر، اگر چه قطعا نمایشی انتقادی، بحث‌انگیز و متعهد

۱ - François de La Rochefoucauld، نویسنده، مؤلف تاریخ، اخلاق‌گرا، که شهرتش بیشتر بخاطر اثرش که *جملات زیبای گردآوری شده اخلاقی* بود می‌باشد. (۱۶۸۰ - ۱۶۱۳)

است، هرگز نمایشی «مبارز» نیست. (رولان بارت، *دانه صدا*، ص. ۲۶)

در نهایت ادبیات چاره‌ای ندارد جز این که براین باور اعتراف کند که قادر به بیان هیچ چیز نیست. یک فلسفه بزرگ در پس کلام ادبی نهفته است: جهان جمودی نیست که یک بار برای همیشه ایجاد شده باشد. هنوز تا حد زیادی جا دارد تا ساخته شود. اگر جهان در دریچه قضاوت خواننده همچون معمایی حاضر است، تنها به این دلیل است که در ادبیات مانند زندگانیمان «درک واقعی» وجود ندارد. به این جهت است که شاتو بریان به خود اجازه می‌دهد که از استعاره به عنوان ابزاری برای خود استفاده کند. لذت متن از معنا فراتر رفته و بر پایه امری دیگر استوار می‌شود: آواز یک پرنده می‌تواند *داستان زندگی رانسه* را بدون هیچ زبانی قطع کند تنها برای این که لبخند یک روحانی جوان در حال مرگ را برانگیزد: در نزد شاتو بریان، استعاره هرگز اشیاء را به هم نزدیک نمی‌کند، بلکه دنیاها را گوناگون را از هم جدا می‌سازد.

قلمرویی وجود دارد که در آن اثر، مهارت صحبت کردن است، قلمرویی که در آن می‌تواند با صدای بلند حقیقتی را فریاد بزند: حقیقت یک زبان ارتباطی. «یک نوشته قادر است حقیقتی در باب زبان بیان کند اما هرگز نمی‌تواند حقیقتی در باب واقعیت بیان کند». (رولان بارت، *مزمه زبان*، ص. ۳۵۷) ادبیات، سیستمی تصنعی آگاه از ترفندهای خود، نقابی که خود را انگشت نما کرده، مظهر آشکار غیر واقعی کلمات است. شباهتی بین جهان و کلام نیست، زبان ترجمان واقعیت است، ولی هرگز انعکاس درستی از آن نیست: چنین است حقیقت یک اثر. به این دلیل است که یک نوشته هرگز «واقع‌گرا» نیست و نویسنده، به محض این که قلم بدست می‌گیرد، خیال پردازی بیش نیست: «برای یک نویسنده، جهان همچون یک مدال، یک سکه یعنی یک سطح ذووجهین برای بررسی و مطالعه است. واقعیت خود جهان، روی زیرین این سکه و اوهام، سطح روئین سکه است». (رولان بارت، *رولان بارت به نقل از خودش*، ص. ۸۰). مسئله، آزادسازی و استرداد واقعیت نیست بلکه طرح معمایی از واقعیت است از طریق انتقال آن به فضایی دیگر، یعنی فضای یک نوشته.

با این وجود، ادبیات تنها به جهان و مسائل آن نمی‌پردازد، بلکه در مورد خلق و خو و مزاجی که از آن نشأت می‌گیرد نیز صحبت می‌کند. «خواسته‌های تن» دلالت بر امری دارند: این همانا چیزی است که اثر به ما می‌گوید، یک کتاب تنها وقتی موفق است که کاملاً خواسته‌ها و تمایلاتی که تولید آن اثر را میسر کرده منتقل نماید. در واقع، به محض این که نویسنده از تبدیل زبان ارتباطی به عنوان یک ابزار ساده ممانعت می‌کند، به نوعی خود را در گیر عمل نگارش می‌کند. در واقع این رموز متعلق به خود نویسنده است که او به شبکه‌های مختلف متنی می‌افزاید: «برای یک نویسنده (...)، زبان، محل مباحثات عقیدتی است که در آن اشیاء خود را ساخته و سپس نابود می‌کنند، محلی است که زبان در آن غوطه‌ور شده و «منیت» خود را

نابود می‌سازد.“ (رولان بارت، *دائنه صدا*، ص. ۱۰۲)

بنابراین، «فرد» در اثر حاضر است، ولی می‌توان گفت به نوعی بازی نمایشی می‌کند: نویسنده که نه قادر است «من» خود را آشکار سازد و نه پنهان نماید، باید به آن در نوشته‌اش به گونه‌ای «پناه» دهد. هدف خلق رمز و راز در وهله نخست به این علت است، چنانچه در *رسائل انتقادی* می‌خوانیم: “نویسنده هیچ تلاشی ندارد جز تغییر «من» خود به انواع رموز“ (رولان بارت، *رسائل انتقادی*، ص. ۱۶). نویسنده برای این که خواننده شود، باید یک رمز متمایز یعنی همان «من» خود را به یک رمز عمومی که مورد قبول همگان باشد تبدیل کند: وی باید از ضمیر «من» به ضمیر «او» برسد. در واقع ضمیر «او» که یک رمان نویس بکار می‌برد، نه یک نماد است نه یک علامت. بلکه یک نشانه شناخته شده از رموز داستانی است: بکارگیری سوم شخص در ادبیات حيله نیست، بلکه عملی بنیادی پیشی گرفته بر دیگر امور است: نوشتن، یعنی عزم راسخ برای بکارگیری ضمیر «او» (یعنی قدرت).

چنین است که ضمیر «او» همیشه و در هر جا در ادبیات یافت می‌شود حتی در پس ضمیر «من» که خود نیز چیزی جز همان «او» نیست. در تمام موارد، «عملیات متنی» یکی است: تبدیل فاعل زنده، یعنی نویسنده، به فاعل زبانی: “نویسنده یک داستان در هیچ امری نمی‌تواند با راوی داستان در هم آمیزد، نشانه‌های راوی در ذات داستان یافت می‌شود و در نتیجه کاملاً در دسترس یک تجزیه و تحلیل از دیدگاه علم نشانه‌شناسی هستند.“ (رولان بارت، *اس/زرد*، ص. ۲۱۷) نویسنده به عنوان یک «فرد»، جز دعوت شده‌ای به نمایش اثر خود و جز شخصیتی درین دیگر شخصیتها نیست. در عوض بعنوان یک «نویسنده»، او هرگز خارج از اثرش نیست، او یک نشانه ادبی محض است. نویسنده از دیدگاه بارت، هرگز حق انتخاب ندارد. «من نویسنده» کاملاً با «من شخصی» اومتفاوت است. «نوشتن»، قبل از هرچیز، نقل قولی است از نویسنده آن (از جمله، تخیل نگرشی وی). «نوشته» انقطاع هر گونه همدستی، هرگونه اتصال بین کسی است که قلم می‌زند با کسی که نوشته را می‌سازد یا به عبارتی دیگر، بین کسی که نوشته است و کسی که آنرا (دوباره) می‌خواند.

از اینروست که ساد، هنگامی که با نوشته طرح عمل نگارش را نقش می‌زند، به عنوان «یک فرد»، از ساد^۱ به عنوان «یک نویسنده» فاصله می‌گیرد. نویسنده تنها از حیث اثر است که اهمیت پیدا می‌کند، او یکی از عناصر سازنده اثر است و تنها در این زمینه است که هستی وی با هستی خواننده شکل می‌گیرد.

با تمام این تفصیل «دلالت داشتن»، نوعی «علامت دادن» نیز است: نویسنده، هر فکری هم که بکند، از پس الفاظ پیغامش نمایان می‌شود. از این جهت مفهوم اولیه، که بنیاد هر ادبیاتی است، چیزی جز یک «تمایل» نیست: “هیچ مفهوم اولیه دیگری که در یک اثر در رتبه نخست

قرار گیرد جز «تمایل» یافت نمی‌شود: نگارش، وجهی از عشق و شهوت است.^۱ (رولان بارت، *رسائل انتقادی*، ص. ۱۴) در واقع هر اثری، نه فقط در حوزه ادبی بلکه در کل حوزه‌های هنری، نشاندهنده یک «میل» است. اگر هنرمند اینچنین خواسته‌های تنش را در اثرش به تصویر می‌کشد، به این معناست که هنر که فضایی مملو از صور معناست، خود را همچون حوزه برتر «شخصیتی» ارائه می‌دهد (ایده‌ای برگرفته از لاکان^۱).

نویسنده در واقع تسلیم صورت معناست، به او زنده است و تنها از طریق اوست که رو به جلو می‌رود. بنابراین در خلال عملیاتی که بیان را به عبارت تبدیل می‌کند، یعنی «روند تولید اثر» به «پدیده اثر» است که «من نویسنده» همانند پیکره‌ای جدا و فاعل مطلوب نمایان می‌شود. آنچه که لذت متن را می‌سازد، رد پا و نشانه‌ای است که نویسنده از خود باقی می‌گذارد. آنچه که ادبیات از نویسنده بیان می‌کند، روح و روان او نیست بلکه آمال، خواسته‌ها و تمایلات او، علایق و بطور خلاصه آنچه که از او موجودی کاملاً متفاوت می‌سازد است. این حضور «تن و امیال آن» که معرف «فردیت» نوشته است قبلاً توسط بارت در *درجه صفر نگارش* مطرح شده بود: «سبک، چیزی جز استعاره نیست، یعنی معادله‌ای بین اراده ادبی و ساختار شهبوانی او» (رولان بارت، *درجه صفر نگارش*، ص. ۱۳)

«جسمی» که در اثر وجود دارد، جسمی پراکنده است: «نویسنده‌ای که از اثر بر می‌خیزد و وارد زندگی ما می‌شود وحدانیت ندارد، وی چیزی جز کثرت ساده «جذاییتها» نیست، محل ظرافتها، منشأ انوار زنده داستانی، نغمه‌ای بی وقفه از محبت» (رولان بارت، *ساده، فوریه، لویولا*، ص. ۱۳) بارت تمام جزئیات پراکنده و بی‌نظم، تمام اشارات گسسته در اثر که تصویری متحرک و مواج از نویسنده در ذهن ایجاد می‌کنند را «بیو گرافم» می‌نامد.

بطور خلاصه، یک اثر همواره اغفالگر است: زیرا همچون یک معما، همچون سؤالی بی‌جواب نمایان می‌شود و جز از طریق کلامی که خواننده با صدای بلند فریادش می‌زند تا سکوت خود را با آن پر کند، خلق معنا نمی‌کند.

باری، با توجه به این که هر خواننده همواره محصول متفاوتی از یک فرهنگ خاص، یک زبان ارتباطی و یک تخیل است، لذا انواع پاسخهای ممکنه به مسائلی که هر اثر مطرح می‌کند، نامحدود است: «پاسخ، آن چیزی است که هر یک از ما از دیدگاه خودمان می‌دهیم، البته با دخالت دادن تاریخمان، زبانمان، آزادیمان، ولی با توجه به این که تاریخ، زبان و آزادی به طور نامحدود در حال تغییر هستند، پاسخ نویسنده به جهان نیز نامحدود است: از اینروست که هرگز پاسخ دادن، به آنچه که خارج از هر پاسخی نوشته شده، متوقف نمی‌شود» (رولان بارت، *دریاب راسین*، ص. ۷)

این «معنی» نیست که باعث حیات یک اثر است بلکه اثر همچون شبکه‌ای از اشکال و

فرمهاست و این وظیفه دنیاست تا این اشکال را آکنده سازد. از این رو، مطالعه یک اثر از گذشتگان، پاسخی به سؤال دوگانه بارت در مورد ارائه‌ای مدرن از *اورستی* (Orestie) اثر اشیل^۱ ایجاد می‌کند. ارائه یک تراژدی از اشیل در سال ۱۹۵۵ معنایی ندارد مگر اینکه ما به این سؤال قاطعانه جواب دهیم: «دقیقا *اورستی* برای معاصرین اشیل چه بود؟ و اینک ما، انسانهای قرن ۲۰، با معنای قدیمی این اثر چه کار داریم؟» (رولان بارت، *رسائل انتقادی*، ص. ۷۷) پاسخ کاملاً ساده است: به محض این که معنای قدیمی ارائه شد، بر ماست که تحقیق کنیم تا چه اندازه به ما مربوط می‌شود. هرگز این جمله والری را نباید از یاد برد که می‌گوید: «یک اثر تا وقتی باقی است که قادر باشد ورای آنچه که نویسنده‌اش انجام داده ظاهر شود». (پل والری، *تل کل*، ص. ۲۰۶) از اینروست که دلالت و معنای یک اثر هرگز حد و حدود نمی‌شناسد. این عقیده‌ای است که همواره در نوشته‌های بارت ثابت مانده. کثرت معنی، در آغاز تحت حمایت و اثرپذیری از ژاکوبسون بود. بارت، در فصل «تاریخ یا ادبیات؟»، آخرین بخش از کتاب *در باب راسین*، از اثر به عنوان «نمودی» تنها یاد می‌کند که همواره مبهم است چون در آن واحد خود را بین معانی بیشماری رها می‌سازد. فرآیند تکثیر معنا در کار شکل‌گیری اثر، تنها به دوگانگی خلاصه نمی‌شود: یک اثر همواره «اجماع معانی» است. این بدان معنا نیست که معانی متعددی دارد بلکه خود تجمیع معنی را تکامل می‌بخشد، تجمیعی غیرقابل تجزیه. (رولان بارت، *زمزمه زبان*، ص. ۷۳)

ادبیات از دلالت و معانی اشباع است: «ذکر این نکته که «هر چیزی معنایی دارد» به این باور ساده ولی اساسی بر می‌گردد که یک اثر کاملاً پوشیده از صور معنایی که در حین داستان شکل می‌گیرند، می‌باشد و این که اثر همواره در نوعی تداخل معنایی لایتناهی که بین زبان و دنیا برقرار است غوطه‌ور است.» (رولان بارت، *دانه صلا*، ص. ۷۴)

اگر ساختار یک اثر بر پایه اصوات متفاوت استوار باشد، اختصاص دادن منشأ مشخص و معینی برای بیان آن غیر ممکن می‌نماید: «در کنار هر عبارتی، می‌توان گفت که صداهایی ماورای پرده شنیده می‌شوند: اینها رموزی هستند که با تنیده شدنشان، منشأ اثر در انبوه چشم‌انداز «نوشته‌ای که مدتهاست نوشته شده» گم می‌شود و لذا عبارت عاری از منشأ می‌گردد.» (رولان بارت، *اس/زد*، ص. ۲۸)

یک اثر محصول کار یک فرد واحد که از قدرت خلاقیت مرموزی برخوردار باشد نیست، بلکه چیزی جز نقطه تلاقی **شبکه‌های معنایی** متفاوت نیست، شبکه‌هایی که در تداخل بین آثار و زبان ایجاد می‌شوند. اما، تداخل بین آثار، مشکل منشأ یک اثر نیست زیرا منشأ سرچشمه‌ای است که نامی‌بخود دارد در حالیکه تداخل بین آثار فاقد یک منشأ قابل ردیابی است. بی‌کرانگی اثر در عدم قطعیت و تردید نویسنده‌اش می‌باشد.

۱- Eschyle تراژدی نویس یونانی (۴۵۶-۵۲۶)

مفهوم «تداخل بین آثار» برگرفته از ژولیا کریستوا و طبق فعالیت‌های نظریه‌پرداز روسی، ام. باختین^۱ است. مفهومی که این اجازه را می‌دهد که بجای «نویسنده»، لفظ «نوشته‌گر» بکار ببریم. با قرارگیری بجای نویسنده، نوشته‌گر در خود عشق، خلق و خو و احساس نمی‌یابد، بلکه حاوی فرهنگ لغتی عظیم است که در آن نوشته‌ای ساخته می‌شود که هیچ وقفه‌ای نمی‌شناسد. «نوشته‌گر»^۲ اختراع نمی‌کند بلکه جفت و جور می‌کند و نوشته‌های متعددی به هم متصل می‌کند که از فرهنگش به ارث برده. به این علت است که نویسنده، به عنوان یک فرد، خارج از اثر یافت می‌شود. اختصاص یک نویسنده به یک اثر در واقع توجیه اثر توسط یک قاطعیت و معنای نهایی است که به آن اثر پایان می‌بخشد. اینجاست که عقیده‌ای بس والا از والرئ را می‌توان بیان کرد: «از برخی نقطه نظرها آنچه که ما یک اثر زیبا می‌نامیم می‌تواند در واقع یک شکست وحشتناک نویسنده باشد». (پل والرئ، تل کل، ص. ۴۹)

نتیجه

بنابراین، اثر موفق، اثری است که در آن تخصیص محلی برای کلام نویسنده ناممکن باشد. از اینرو می‌توان اثر را مانند فضایی توصیف کرد که در آن «فرد بیان کننده»، عدم ترمیم گفتارش را می‌پذیرد. لذا در یک نوشته، این زبان است که صحبت می‌کند نه نویسنده: عقیده‌ای بس والا که به خواننده جایگاهی می‌بخشد که در خور آن است. نویسنده و به قول رولان بارت کسی که جملات را «می‌اندیشد»، به یاری فن و هنر آفرینش خود، «متن» را می‌آفریند. متنی که یک «محصول»، یک «عملکرد نمادین»، یک «عبور فعال از دنیای رموز و نشانه‌ها» می‌باشد. متنی که همواره جولانگاهی است که در آن همه چیز معنایی دارد.

علم‌گرایی در ادبیات، یعنی ایجاد دقیق نوعی دستور زبان خاص در اشیاء که قبلاً تحلیل نشده باشد. مفهوم اساسی دیگری را که نزد بارت یافت می‌شود «متن» است که جایگزین «اثر» شد. گفتاری که در اطراف بارت طنزیده شده، مفاهیم نوینی را ایجاد می‌کند. نزد بارت، تعدادی مشخصه‌ی صوری وجود دارد که ادبیات را تشکیل می‌دهد. ادبیات خارج از تاریخ صحبت می‌کند، با زبانی که خاصه خودش است، تا جایی که زبان ادبی یک «برون‌گرایی درونی» می‌شود.

یک اثر همواره جاویدان است، نه به خاطر این که معنای واحدی به انسانهای مختلف منتقل می‌کند بلکه به این دلیل که معانی مختلفی در اختیار یک انسان واحد قرار می‌دهد.

چنین است که لحظه‌ای فرا می‌رسد که هم آواز با روژه فایول (Roger Fayolle) بگوییم: «اگر بارت اولین نفر نبود که از راه رسید، همواره اوست که اولین بیرق را افراشته است.»

منابع

- Frank Évrard & Éric Tenet, *Roland Barthes*, Bertrand-Lacoste, Paris, 1994.
- Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature ?*, Paris, Gallimard, Collection « idées », 1948.
- Louis-Jean Calvet, *Roland Barthes*, Payot, Paris, 1973.
- Paul Valéry, *Tel quel*, Paris, Gallimard, collection « Idées », 1941.
- Roland Barthes, *Essais critiques*, éditions du Seuil, collection « Points », 1981.
- Roland Barthes, *Le plaisir du texte*, éditions du Seuil, collection « Points », 1973.
- Roland Barthes, *Mythologies*, éditions du Seuil, collection « Points », 1970.
- Roland Barthes, *Le bruissement de la langue*, éditions du Seuil, Paris, 1984.
- Roland Barthes, *Le grain de la voix*, éditions du Seuil, 1981.
- Roland Barthes, *Michelet par lui-même*, éditions du Seuil, collection « Ecrivain de toujours », 1954.
- Roland Barthes, *L'obvie et l'obtus*, *Essais critiques III*, éditions du Seuil, collection « Tel Quel », 1982.
- Roland Barthes, *Sade, Fourier, Loyola*, éditions du Seuil, collection « Points », 1980.
- Roland Barthes, *Sur Racine*, éditions du Seuil, collection « Points », 1979.
- Roland Barthes, *S/Z*, éditions du Seuil, collection « Points », 1976.
- Roland Barthes, *Le degré zéro de l'écriture*, éditions du Seuil, collection « Points », 1972.
- Vincent Jouve, *la littérature selon Barthes*, Les éditions de Minuit, Paris, 1986.