اسلوب نوشتار، نوشتار سفید

شیرین دخت دقیقیان

رولان بارت، مقولهٔ درجهٔ صفر نوشتار را در سال ۱۹۴۷ در مجموعه مقاله‌هایی در مجلهٔ کُمبَه به میان آورد. این مقاله‌ها در ۱۹۵۳ به صورت کتاب درجهٔ صفر نوشتار منتشر شد.

نگارش این مجموعه مقاله‌ها کمی پس از انتشار کتاب مشهور ژان پل سارتر ادبیات چیست انجام شد. بارت در درجهٔ صفر نوشتار از اصطلاح نوشتار سفید استفاده کرد که ابداع او نبود. نخستین‌بار سارتر در بیگانه اثر کامو این اصطلاح را دربارهٔ سبک کامو به کار برده بود. اما اصطلاح درجهٔ صفر نوشتار ابداع بارت است:

«می‌دانیم که برخی از زبان‌شناسان میان دو مؤلفهٔ یک رابطهٔ دو قطبی (مفرد ـ جمع، گذشته ـ حال) وجود مؤلفهٔ سومی را فرض می‌کنند: مؤلفه‌ای خنثی و صفر. به این ترتیب، میان وجه‌های شرطی و امری، وجه اخباری همچون فرمی بدون شکل قرار دارد. نوشتار درجهٔ صفر در اساس نوشتاری اخباری یا به بیان دیگر بدون شکل است.»

اکنون ببینیم مراد بارت از این مقوله و پیشینهٔ استدلالی آن چیست.

ژان پل سارتر با کتاب ادبیات چیست مسائل بسیاری را مطرح کرد. بیهوده نیست که یکی از ناقدان ادبی اروپا، سژر دوبروفسکی ادبیات چیست و درجهٔ صفر نوشتار را مهم‌ترین کتاب‌هایی می‌داند که تاکنون در بررسی چیستی ادبیات نوشته شده‌اند.

سارتر در اثر خود، ادبیات را محصول دو عامل زبان و سبک می‌داند. زبان با مجموعهٔ نشانه‌های قراردادی خود، همچون مخزنی در اختیار نویسنده قرار می‌گیرد و سبک چگونگی انتقال منظور نویسنده به خواننده است. اما بارت مؤلفهٔ سومی را در درجهٔ صفر نوشتار به میان می‌آورد: اسلوب نوشتار یا écriture. بارت نیز با سارتر

بر سر این موضوع که زبان ابزار قراردادی ارتباط است، توافق دارد اما نظر بارت دربارهٔ سبک یکسره متفاوت با سارتر است.

بارت سبک را در خدمت درونمایهٔ اثر نمی‌داند بلکه آن را فرایندی بسته، فردی و بی‌تفاوت در برابر جامعه می‌داند. سبک خصوصی‌ترین بخش کار نویسنده است که از ژرفای جسم و جان او برمی‌خیزد و از قلمرو پایش او دور می‌شود: «مادون زبانی که مرز میان جسم و جهان به شمار می‌رود»، «یادمانی نهان در جسم نویسنده.» بارت بعدها در لذت متن این دیدگاه را در زمینهٔ مقولهٔ خوانش بسط داد.

در همان سال‌ها موریس مرلوپونتی متفکر معاصر بارت که بر اندیشه‌های بارت، میشل فوکو و دیگران تأثیر بسیار داشت، اهمیت امر جسمانی را در مقولهٔ زیست انسان مطرح کرده بود. در فلسفهٔ مغرب زمین از دکارت به این‌سو، خود، به معنای خودِ ذهنی بود؛ مرلوپونتی زیست را حاصل و برآیند ذهن و جسم دانست و اهمیت امر جسمانی را گوشزد کرد. بارت زیر تأثیر مرلوپونتی سبک را فردی‌ترین و خصوصی‌ترین فرایند ادبیات دانست. به این ترتیب تکلیف زبان و سبک در دیدگاه بارت روشن است. اما بارت نمود تأثیر عوامل تاریخی و طبقاتی بر شیوهٔ نگارش نویسندگان را در قالب مؤلفهٔ سوم ادبیات یعنی اسلوب نوشتار مطرح کرد. بارت فصل اسلوب نوشتار چیست، را با تبیین مرزهای سبک و زبان آغاز می‌کند:

«می‌دانیم که زبان پیکره‌ای است از دستورالعمل‌ها و عادت‌های مشترک میان همهٔ نویسندگان یک دوران است. به این معنا که زبان مانند طبیعتی از میان گفتار نویسنده گذر می‌کند، بی‌آنکه هیچ فرمی به آن ببخشد یا تغذیه‌اش کند: زبان مانند دایره‌ای تجریدی از حقایق است که خارج از آن چگالش یک کلام فردی آغاز به استقرار می‌کند. زبان کمابیش مانند آسمان، که زمین را در بر می‌کشد، تمامی آفرینش ادبی را در برمی‌گیرد و در بزنگاه رسیدن آنها آشیانه‌ای آشنا برای آدمی شکل می‌گیرد. زبان بیشتر یک افق است تا اندوخته‌ای از دستمایه‌ها: یعنی همزمان هم مرز است و هم چشم‌انداز و در یک کلام، گستره‌ای اطمینان‌بخش از فضایی به سامان. نویسنده به معنای واقعی کلمه چیزی از آن بیرون نمی‌کشد: برای او زبان بیشتر مانند مرزی است که تجاوز از آن شاید فراطبیعت زبان را پدید آورد: زبان قلمرو یک کنش، تعریف و انتظار یک امکان است. زبان جایگاه رسالت اجتماعی نیست، بلکه تنها بازتابی غیر انتخابی و دارایی تقسیم نشدهٔ آدمیان است و نه نویسندگان؛ زبان خارج از آیین ادبی باقی می‌ماند؛ زبان به دلیل تعریف، و نه گزینش، یک برون ذات اجتماعی است. هیچ‌کس نمی‌تواند ادعا کند که بدون تشریفات ویژه‌ای آزادی نویسندگی خود را درون واسطهٔ مقاوم زبان می‌گنجاند؛ زیرا کل تاریخ با کمال و یکپارچگی، همانندی با طبیعت، پشت سر زبان ایستاده است. نیز زبان برای نویسنده تنها افقی انسانی است که از دور گونه‌ای آشایی منفی برقرار می‌کند. اینکه بگوییم کامو و کوئنو با یک زبان سخن می‌گویند تنها به معنای آن است که فرض کنیم می‌توانیم با گونه‌ای عملیات دیفرانسیل احتمال همهٔ زبان‌های باستانی یا آینده را، که آنها به کار نمی‌گیرند، محاسبه کنیم: زبان نویسنده، معلق میان صورت‌های منسوخ و صورت‌های ناشناخته، بیشتر یک حد نهایی است تا یک ژرفا؛ جایگاه هندسی تمامی آن چیزهایی است که نویسنده نمی‌توانست بدون از دست دادن معنای پایدار سلوک و حرکت اساسی خود در مقام یک موجود اجتماعی بگوید، مانند ارفه که به پشت سر خود نگاه کرد.

بنابر این، زبان دراین سوی ادبیات است. سبک کمابیش در فراز آن قرار دارد: تصاویر، لحن بیان و واژگان از جسم و گذشتهٔ نویسنده پدید می‌آیند و کم‌کم به واکنش‌های غیر خودکار هنر او تبدیل می‌شوند. به این ترتیب، زبانی خودکفا زیر نام سبک شکل می‌گیرد که تنها از اسطوره‌شناسی فردی و نهانی نویسنده و آن پیش. هستی گفتار برمی‌خیزد؛ جایی که اولین زوج‌های واژه‌ها و اشیاء شکل می‌گیرند و تمامی درونمایه‌های زبانی وجود او یک‌بار برای همیشه استوار می‌شوند. سبک، هر قدر هم ظرافت داشته باشد، باز هم همواره چیزی خشن دارد: سبک فرمی بی‌هدف معین و فرآوردهٔ رانشی اجباری و نه اختیاری است؛ زبان مانند بُعد عمودی و منفرد تفکر است. ارجاع‌های آن در سطحِ زیست‌شناسی یا گذشته‌اند و نه تاریخ: سبک «شیء» نویسنده، شکوه، زندان و تنهایی اوست. سبک یک فرایند بستهٔ فردی، شفاف و بی‌تفاوت در برابر اجتماع است که به هیچ‌رو حاصل گزینش یا کنکاشی در ادبیات نیست، بلکه بخش شخصی مراسمی آیینی است که از ژرفنای اسطوره‌ای نویسنده برمی‌خیزد و خارج از مرزهای اختیار او قرار می‌گیرد. سبک صدای آرایه‌ایِ جسمی پنهان و مرموز است و مانند ضرورت عمل می‌کند، چنان‌چه گویی سبک در این رشد گیاه‌وار چیزی بیش از حاصل یک مسخ کور و لجوجانه و بخشی از یک مادون ـ زبان نیست؛ مادون زبانی که مرز میان جسم و جهان خارج به شمار می‌رود. سبک به درستی پدیده‌ای رویشی و جهش وراثتی یک منش است. نیز اشاره‌های سبک به ژرفای آن فرو شده‌اند؛ گفتارْ ساختاری افقی دارد، رازهای آن روی همان خطی هستند که واژه‌های آن قرار دارند و آن چه پنهان می‌کند، در تداوم زنجیره‌اش آشکار می‌شود. در گفتار، همه چیز در برابر ما و آماده برای استفادهٔ مستقیم ماست، و واژه‌ها، سکوت و حرکت آنها به سوی یک معنای رها شده شتابان‌اند: گفتار وسیلهٔ نقلیه‌ای سر راست و بدون دیرکرد است. ولی سبک، برعکس، تنها یک بعد عمودی داردکه در یادمان شخصی وارد می‌شود و از راه برخی تجربه‌های مادی به پیچیدگی دست می‌یابد. سبک هرگز چیزی جز استعاره نیست، یعنی تعادلی است میان قصد ادبی و ساختار جسمانی نویسنده (باید یادآور شویم که ساختار رسوب تداوم است). نیز سبک همیشه یک راز است، ولی جنبهٔ پنهان کارکردهای آن از طبیعت متحرک و همواره موقت زبان سرچشمه نمی‌گیرد. راز سبکْ یادمانی نهان در جسم نویسنده است. فضیلت اشاره‌وار بودن سبکْ پدیده‌ای برای دستیابی به سرعت نیست ـ برخلاف گفتار که ناگفته‌ها در آن به صورت فاصلهٔ خالی زبان باقی می‌مانند ـ بلکه پدیده‌ای است مربوط به چگالش؛ زیرا آن‌چه زیر پوشش سبک استوار و عمیق می‌ماند و به خشونت یا لطافت در تصاویر آن گرد می‌آید، بخش‌هایی است از واقعیتی یکسره بیگانه با زبان است: معجزهٔ این جهش وراثتی گونه‌ای عملیات فوق ادبی از سبک می‌سازد که انسان را به آستانهٔ قدرت جادوگری می‌رساند. سبک، به دلیل خاستگاه زیستی خود، خارج از هنر قرار می‌گیرد، یعنی خارج از مناسباتی که نویسنده را به اجتماع پیوند می‌دهد. بنابر این، می‌توان نویسندگان را کسانی دانست که امنیت هنر را به تنهایی سبک ترجیح می‌دهند. ژید نمونهٔ نویسندگان بدون سبک است که برخورد صنعتگرانه‌اش لذت مدرن را از برخی روش‌های کلاسیک بیرون می‌کشد، درست همان‌گونه که سن سان از باخ و پولن از شوبرت الهام می‌گرفت. در مقابل، شعر مدرن، برای نمونه شعر هوگو، رمبو یا شار، از سبک سیراب است و تنها به دلیل فضیلت قصد شعر بودن، هنر به شمار می‌رود. این اختیارات سبک، یعنی پیوند یکسره آزاد زبان و همزاد جسمانی آن است که نویسنده را چونان طراوتی فراتر از تاریخ می‌نشاند.

بنابر این افقی بودن زبان و عمودی بودن سبک مختصاتی طبیعی را برای نویسنده نقش می‌زنند، زیرا

نویسنده هیچ یک را به تنهایی برنمی‌گزیند. زبان کارکردی منفی دارد و مرز ابتدایی امکان است. سبک ضرورتی است که حال و هوای نویسنده را به زبانش پیوند می‌دهد. نویسنده در زبان حس آشنایی تاریخ و در سبک حس آشنایی گذشتهٔ خود را می‌یابد. او در هر دو مورد با یک طبیعت سر و کار دارد، یعنی با مجموعه‌ای آشنا از روش‌ها که نیروی آنها تنها از نوع عمل‌کننده است و جایی برای شمارش کمّی و جایی برای تغییر وضعیت کیفی به کار می‌رود، ولی هرگز به کار داوری یا دلالت بر یک انتخاب نمی‌آید.

پس هر فرمی در عین حال یک ارزش است. ازاین‌رو، میان زبان و سبک مکانی برای واقعیت شاکله‌ای دیگری وجود دارد: اسلوب نوشتار... زبان و سبک نیروهایی کور هستند؛ اسلوب نوشتار کنشی همبسته با تاریخ است. زبان و سبک ابژه‌اند، ولی اسلوب نوشتار کارکرد و مناسبتی میان آفرینش و جامعه است. اسلوب نوشتار زبانی ادبی است که بر اثر هدف اجتماعی خود دگرگون شده است. اسلوب نوشتار فرمی است که به خدمت قصد انسانی درآمده و بنابر این با بحران‌های بزرگ تاریخ مربوط شده است. برای نمونه، مریمه و فنلون از دیدگاه پدیده‌های زبان‌شناسی و نوع سبک از یکدیگر جدا می‌شوند؛ ولی با این همه از زبانی دارای قصد یکسان استفاده می‌کنند، دیدگاه یکسانی دربارهٔ فرم و درونمایه دارند، نظم قراردادی همانندی را می‌پذیرند و نیز از شیوه‌های فنی همسانی سود می‌جویند. آنها، با وجود فاصله‌ای یک قرن و نیمی، به روشی یکسان از ابزاری کمابیش یکسان از حیث وضعیت و کاربرد سود می‌جویند: کوتاه سخن آنکه هر دو یک اسلوب نوشتار دارند، برعکس، مریمه و لوتره ئامون، مالارمه و سلین، ژید و کوئنو، کلودل و کامو، که در یک مرحله از تاریخ زبان ما سخن گفته‌اند، اسلوب‌های نوشتار بسیار متفاوتی دارند. همه چیز آنها را از یکدیگر متمایز می‌کند: لحن، شیوهٔ بیان، هدف، اصول اخلاقی و طبیعی بودن بیان. به این ترتیب، آنها که در یک زمان زندگی می‌کنند و به یک زبان سخن می‌گویند، از نظر اسلوب نوشتار بسیار متفاوت‌اند و به دلیل همین تفاوت‌هایشان یکسره از یکدیگر متمایز می‌شوند.»

اینک مؤلفهٔ سوم، یعنی اسلوب نوشتار در برابر ما قراردارد. بارت آن نوع زبان ادبی را که به دلیل هدف اجتماعی خود دگرگون و دراصل با این هدف سازگار شده است، اسلوب نوشتار می‌نامد. اسلوب نوشتار همان عاملی‌ست که نگارش نویسندگان یک دوران و دارای منافع اجتماعی همسان را به یکدیگر شبیه می‌سازد؛ همان چیزی که ما به عنوان کلیشهٔ سیاسی در نگارش می‌شناسیم. بارت نیز به درستی یادآور می‌شود که:

«قدرت یا سایهٔ قدرت همیشه به نهادینه کردن یک اسلوب ارزش‌شناختی منجر می‌شود که فاصلهٔ معمول میان عمل و ارزش را در ساحت واژه، که هم به تشریح و هم داوری اختصاص می‌یابد، زیر پا می‌گذارد.»

بارت چند نوع اسلوب نوشتار از جمله کلاسیک، انقلابی، استالینی، تروتسکیستی و کمونیزم اروپایی و راست فرانسوی را بررسی می‌کند و همهٔ آنها را در داشتن مرزهای بسته مشترک می‌داند. اسلوب نوشتار شرایطی متفاوت با زبان دارد و «نگاه قصدی که دیگر زبان‌شناختی نیست بر آن سنگینی می‌کند». به این ترتیب بارت اسلوب نوشتار کلاسیک را نمایشی می‌داند برای نشان دادن استقرار نویسنده در یک گروه خاص و

ارتباط با قدرت. به نظر بارت در اروپا انقلاب تغییری در نوشتار کلاسیک نداد. ابزاری که از ولتر، روسو و دیگران به دست آنان رسیده بود، یعنی زبان نوشتار کلاسیک، برای آنان خطری نداشت. ویژگی نوشتار انقلابی، بزرگ‌نمایی و عظمت‌طلبی بود.

بارت در تحلیل اسلوب نوشتار، استالینی، ویژگی متفاوتی را تشخیص می‌دهد. در این‌گونه نوشتارها واژگان عادی، همچون واژه‌های فنی، کارکردی و تخصصی هستند. این نوشتار برخلاف نوشتار انقلابی اروپا نه عظمت‌طلبانه بلکه غلوآمیز است و هر واژه ارجاعی ظریف به مجموعهٔ اصول پنهان و حاکم بر آن دارد. معنای واژه‌ها دیگر آن معنای خنثای فرهنگ‌نامه نیست و در این میان زبانی ارزشی شکل می‌گیرد. ارزش‌گذاری در خود واژه‌ها صورت می‌گیرد. در زبان استالینی جدا کردن خیر از شر تمامی زبان را به زیر سیطرهٔ خود درمی‌آورد؛ فاصلهٔ نامگذاری و داوری از میان می‌رود. بارت نمونهٔ کسموپولیتیسم را مثال می‌زند که صورت منفی انترناسیونالیسم است. بارت به نکتهٔ مهمی اشاره می‌کند: در اسلوب‌های نوشتار، پرش خرد صورت می‌گیرد.

بارت در فصل‌های دیگر کتاب، اسلوب نوشتار شاعرانه و امکان وجود آن را در شعر کلاسیک و مدرن بررسی می‌کند و به این نتیجه می‌رسد که اسلوب نوشتار در شعر مدرن وجود ندارد.

«دیدیم که، شعر مدرن برعکس، مناسبات زبان را ویران می‌کند و سخن را به واژه‌های ایستا فرو می‌کاهد. این امر به واژگونی شناخت ما از طبیعت می‌انجامد. زنجیرهٔ ناپیوستهٔ زبان شاعرانهٔ جدید، طبیعتی ناپیوسته‌ای پدید می‌آورد که تنها خرده‌خرده نمایان می‌شود. درست در لحظه‌ای که پیوندهای دنیا با پس نشستن کارکردها در تیرگی فرو می‌رود، شیء در سخن جایگاهی بلند می‌یابد. شعر مدرن شعری شیئی‌گون است. در این شعر، طبیعت به جریان گسیخته‌ای از اشیاء تنها و دهشت‌انگیز تبدیل می‌شود زیرا این اشیاء چیزی جز پیوندهای بالقوه ندارند؛ هیچ‌کس برای آنها معنایی برتر یا یک مورد استفادهٔ خاص یا نوعی وظیفه انتخاب نمی‌کند، هیچ‌کس سلسله مراتبی را به آنها تحمیل نمی‌کند و هیچ‌کس آنها را به حد نمود یک برخورد ذهنی یا یک قصد یا سرانجام نشانی از لطافت فرونمی‌کاهد. اینک از پی انفجار واژهٔ شاعرانه، شیء مطلق پدید می‌آید. طبیعت به یک جانشینی در محور عمودی تبدیل می‌شود. شیء تنها می‌تواند نشانی در دنیایی ناقص و از این‌رو دهشت‌انگیز باشد. این واژه‌های شیء شدهٔ نامربوط به یکدیگر، تمامی خشونت انفجار خود را نشان می‌دهند و ارتعاش ناب مکانیکی این انفجار به‌گونهٔ غریبی به واژهٔ بعدی منتقل می‌شود ولی بی‌درنگ باز می‌ایستد. این واژه‌های شاعرانه، انسان‌ها را کنار می‌گذارند: در شعرمدرنیته انسان‌مداری وجود ندارد. این سخن برانگیخته و پر از دهشت است. یعنی انسان را نه با انسان‌های دیگر، بلکه با غیرانسانی‌ترین تصاویر طبیعت پیوند می‌دهد؛ تصاویری چون بهشت، دوزخ، تقدس، کودکی، جنون، مادهٔ ناب و غیره.»

در این مرحله، به دشواری می‌توان از یک اسلوب نوشتار شاعرانه سخن گفت، زیرا زبان شاعرانه زبانی است که در آن گرایش خشونت‌آمیز به استقلال تمامی بار اخلاقی را نابود می‌کند. هدف حرکت زبان شاعرانه در اینجا دگرگون کردن طبیعت است؛ مانند رفتار یک خالق. حرکت زبانی رفتاری آگاهانه نیست، بلکه کنشی اجباری است. این مسئله دست کم در مورد زبان شاعران مدرنی صدق می‌کند که تا مقصد غایی خود پیش

می‌روند و شعر را نه چون تمرینی روحانی و حالتی از روح یا قرار گرفتن در جایگاهی خاص، بلکه چونان شکوه و طراوات زبان رؤیا می‌نگرند. سخن گفتن از اسلوب نوشتار برای این دسته از شاعران همان‌قدر بیهوده است که سخن گفتن پیرامون احساس شاعرانه. شعر مدرن در حالت مطلق خود، برای نمونه در شعرهای شار، فراسوی آن لحن گیج و آن هالهٔ نور ظریف قرار دارد که در حقیقت گونه‌ای اسلوب نوشتار است و اغلب احساس شاعرانه نامیده می‌شود. مانعی ندارد که برای نویسندگان کلاسیک و مقلدهایشان اسلوب نوشتاری شاعرانه قائل شویم یا حتی مائده‌های زمینی ژید را، که در آن شعر در حقیقت گونه‌ای اخلاق زبان است، نثر شاعرانه بشماریم. اسلوب نوشتار در هر دو حالت سبک را در خود فرو می‌کشد و می‌توان تصور کرد که برای انسان‌های قرن هفدهم قائل شدن فرقی آشکار و به ویژه شاعرانه میان، راسین و پرادون آسان نبوده است. درست همان‌گونه که داوری دربارهٔ شعرهای معاصری که از همان اسلوب نوشتار شاعرانهٔ یکدست و نامشخص استفاده می‌کنند آسان نیست؛ زیرا در هر دو مورد شعر یک حال و هوا است، یعنی در ذات خود قراردادی است در زبان. ولی وقتی که زبان شاعرانه طبیعت را تنها با ساختار خود از پایه و بنیاد به پرسش می‌کشد و به درونمایهٔ سخن یا به یک ایدئولوژی دست نمی‌آویزد، آن‌گاه دیگر اسلوب نوشتاری باقی نمی‌ماند. جز سبک‌ها چیزی در میان نیست و انسان به کمک آنها یکسره به خود بازگشت می‌کند و با دنیایی شیءگون رویاروی می‌شود؛ بی‌آنکه از هیچ یک از شکل‌های تاریخ یا زندگی اجتماعی گذر کند.»

به این ترتیب بارت وجود اسلوب نوشتار در شعر مدرن را رد می‌کند و سپس به این مقوله در رمان می‌پردازد. در زمینهٔ ادبیات، آن چه از مجموع استدلال‌های بارت می‌توان نتیجه گرفت، این است که هر چه وزن سبک در یک نوشته بیشتر باشد و اسلوب نوشتار کمتر، ادبیت متن بیشتر است و هر چه وزن اسلوب نوشتار بیشتر باشد، متن به کلیشه‌ها نزدیک‌تر و در نتیجه بیشتر فاقد ادبیت می‌شود.

در اینجا به چالش مهم بارت با دیدگاه سارتر دربارهٔ ادبیات متعهد و ملتزم می‌رسیم. سارتر با این استدلال ملهم از پدیدارشناسی هوسرل و اندیشه‌های مارکس که «سخن همانا آشکارگی تغییر است»، رؤیای بی‌طرفی اجتماعی برای نویسنده را ناممکن می‌دانست. از دید سارتر، کار انسان آشکار کردن است. امور جهان به وسیلهٔ انسان آشکار می‌شوند. انسان در درجهٔ اول آشکار کننده است و سپس نسبت به شیء آشکار شونده اهمیت درجه دوم دارد. سارتر انگیزهٔ اصلی آفرینش هنری را مهم احساس کردن خود در جهان می‌داند؛ یعنی هدف نهایی هنر، تملک دوبارهٔ جهان و ارائه آن به دیگران است؛ با این تفاوت که جهان خلق شده در هنر از آزادی بشر سرچشمه می‌گیرد. به این ترتیب سارتر تعهد اجتماعی را گونه‌ای جبر بر سر راه نویسنده می‌داند. اما بارت دیدگاه دیگری دارد. بارت تنها تعهد نویسنده را به زبان و فرم ادبی می‌داند. بارت بعدها در نقد و حقیقت این دیدگاه خود را چنین بیان داشت:

«نویسنده نه با مؤلفه‌هایی چون نقش یا ارزش، بلکه تنها به کمک گونه‌ای آگاهی گفتار مشخص می‌شود. نویسنده کسی است که مسئلهٔ او زبان باشد و در زبان در جست و جوی ژرفا برآید و نه ابزارگرایی یا زیبایی»

بارت در اسطوره، امروز نیز به روشی دیگر هجوم اسطوره‌هابه فرم‌های ادبی را تشریح می‌کند و کارکرد اسطوره را دولایه کردن زبان و دادن قصدی القایی به آن برمی‌شمارد که به نوعی می‌توان نظریه‌های او را در اسطوره، امروز بسط نفی تعهد و التزام اجتماعی برای ادبیات شمرد.

اینک می‌توانیم به مقولهٔ درجهٔ صفر نوشتار بازگردیم. بارت زبان ادبی غیر متعهد را اسلوب نوشتار سفید و خنثی می‌داند و همسو با آن مفهوم درجهٔ صفر نوشتار را بر اساس مفاهیم زبان‌شناسی مطرح می‌کند. او بر آن است که تنها لحن اخباری ژورنالیستی، پیش از افتادن در دام گرایش‌های اجتماعی و اسطوره‌ای، می‌تواند حالتی فرار از درجهٔ صفر باشد.

سارتر تعهد ادبیات را گونه‌ای جبر می‌دانست ولی بارت آن را هدف ادبیات نمی‌داند، اما نباید فراموش کرد که بارت نیز این جبر را همچون سازوکاری درونی می‌بیند که پیوسته در کار متلاشی کردن ادبیات است.

بارت از مشهورترین متفکران قرن بیستم فرانسه است (۱۹۱۵ ـ ۱۹۸۰) که رامان سلدن او را شیرین‌ترین، نکته‌پردازترین و جسورترین نظریه‌پرداز دهه‌های ۶۰ و ۷۰ فرانسه می‌داند.

سوزان سانتاگ، شارح آثار بارت، او را هوشمندترین و برجسته‌ترین ناقد نیمهٔ دوم قرن بیستم می‌شمارد و ژان ایوتادیه او را کسی می‌داند که طی بیست و پنج سال زندگی ادبی و اندیشهٔ انتقادی فرانسه، اگر همیشه نخستین کسی نبوده که رسیده ولی اولین کسی بوده که پرچم را بر قله افراشته است. بارت نمونهٔ خوبی از ناقد هنری است زیرا تنها به نقد و بررسی ادبیات نپرداخته و حجم چشمگیری از مجموعه آثار او را مقاله‌هایی دربارهٔ هنرهای گوناگون از جمله تئاتر، سینما، نقاشی، موسیقی و عکاسی تشکیل داده است. علاوه بر آن در زمینه‌های ساختارگرایی، نشانه‌شناسی و هرمنوتیک و اسطوره‌شناسی آثاری برجسته به جاگذاشته و بر متفکران پس از خود تأثیری بسزا داشته است.

هر چند که هنوز برخی از آثار بارت به فارسی ترجمه نشده، اما دیگر دیدگاه‌های نقد ادبی، زبان‌شناسی، نشانه‌شناسی و اسطوره‌شناسی بارت برای خوانندگان ایرانی شناخته شده است؛ با این حال تاکنون جای نقدهای غیر ادبی بارت در فهرست آثار ترجمه شده خالی بوده است.

در این شماره از زیباشناخت، کوشش شده که ترجمهٔ برخی از نقدهای مشهور بارت در زمینه‌های موسیقی، نقاشی، سینما و تئاتر به خوانندگان تقدیم گردد.

پی‌نوشت

1 - Roland Barthes. Le Degré Zero de L'écriture, Points, 1972(این کتاب از سوی نشر هرمس منتشر شده است)

2 - Roland Barthes. Writing Degree Zero. Prefaced by Susan sontag. Hill and Wang. New York. 1997

۳ ـ رولان بارت. نقد و حقیقت. نشر مرکز ۱۳۷۷.

۴ ـ رولان بارت. اسطوره امروز. نشر مرکز ۱۳۷۵

5- Robert Denoon Cunning. the Philosophy of Jean Paul Sartre. Vintage. 1972.

6- Jean Yves Tadié. La critique Litteraire aux xx^{e} siécle. Belfond, 1987.

7- Roland Barthes. le Plaisir du texte, seuil, 1993.