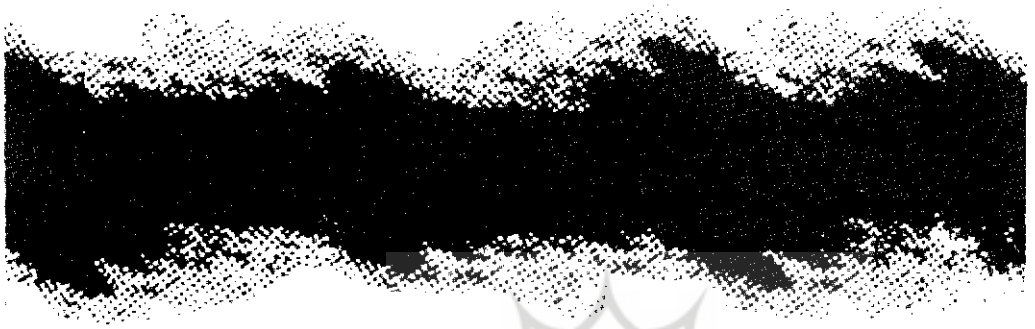
انشای رمان

رولان بارت
ترجمهٔ خسرو مهربان سمیعی



رمان‌وتاریخ، در قرنی که شاهد جهش عظیمشان بود، پیوندهای نزدیکی با یکدیگر، داشتند. پیوند عمیقشان، چیزی که باعث میشد تا بالزاک و میشله یکسان درک شوند، ساحت جهانیست خودکفا، جهانی که ابعاد و محدودیتهایش را میساخت و در آن زمان خود و فضای خود و مردم خود را در اختیار داشت و همچنین اشیاء و اسطوره‌هایش را.

این دایره گوئی آثار بزرگ قرن نوزدهم بکمک حکایات بلند و تاریخ بیان شد، نوعی برون فکنی سطح جهانی منحنی و وابسته که پاورقی، که در همان زمان بوجود آمد، در پیچاپیچش، تصویر خامل منزلتی از آنرا ارائه میکند. با اینهمه روایت الزاماً قانون این شیوه بشمار نمی‌آید. تمامی یک دوره شاهد رمانهایی بود که بشیوهٔ نامه‌نگاری نوشته شده بود، و تمامی دوره‌ای دیگر داستان را بکمک تجزیه و تحلیل ارائه می‌نمود. حکایت در نتیجه بعنوان صورت گستردهٔ زمان و تاریخ، بطور کلی. گزینش یابیان لحظه‌ای تاریخی برجای میماند.

ماضی مطلق، عنصر اساسی حکایت، که از زبان محاوره کنار گذاشته شده است، همیشه مبیّن هنریست و جزو آیین آثار ادبی بشمار میرود. عملش دیگر بیان زمانی خاص نیست، بلکه کشاندن واقعیت است بیک نقطه و انتزاعی ساختن عملی کلامی محض جدا شده از ریشه‌های وجودی تجربه، از زمانهای متعدد تجربه شده و رویهم قرار گرفته و راهنماییش بسوی پیوندی منطقی با اعمالی دیگر، روال‌هایی دیگر یا نوعی جریان کلی

جهانی: ماضی مطلق برآنست تا نوعی طبقه‌بندی را در امپراطوری رویدادها حفظ کند فعل بکمک ماضی مطلق خود بگونه‌ای ضمنی جزئی از سلسلهٔ علّی میگردد، بمجموعه‌ای از اعمال جمعی و هدایت شده می‌پیوندد و مانند نشانه‌های جبری نیت، عمل میکند، مدافع ابهام بین علّیت و زمانی بودن جهت و گسترش، یعنی آگاهی نسبت بحکایت را طلب میکند. بهمین دلیل است که ماضی مطلق ابزار آرمانی همه بناهای جهانیست، زمان تصنّفی تکوین عالم، اسطوره‌ها، تاریخها و رمانها. جهانی ساخته

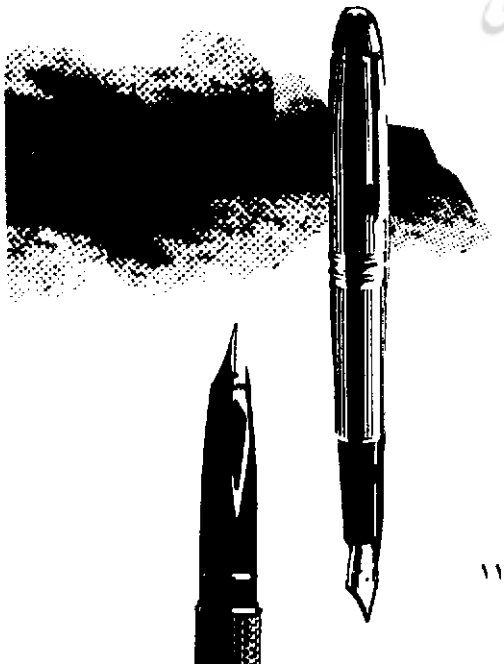
شده، پرداخت شده، آزاد و محدود بخطوط دارای معنی را فرض میکند جهانی گسترده شده وعرضه شده را. پشت ماضی مطلق همیشه مانعی پنهان شده است خداوند یا راوی، جهان، زمانی که روایت میشود، دیگر توضیح نشده نیست، هر رویداش اتفاقی جهت منوط به مقتضیات و ماضی مطلق دقیقاً همین علامت جراحی است که بوسیلهٔ آن راوی انفجار واقعیت را بفعلی کوتاه و محض وبدون حجم و غلظت محدود میسازد که تنها عملش جمع آوردن علت و غایتی است بسریعترین وجه ممکن. زمانی که تاریخدان تأکید میکند که دوک دوگیز در روز بیست و سوم دسامبر ۱۵۸۸ مرد یا وقتی که رمان نویس شرح میدهد که مارکیز در ساعت پنج خارج شد، این رویدادها از گذشته‌ای بدون ضخامت خارج میشود، رها شده از لرزش هستی، آنان از استواری و تأثیر جبر[1] بهره‌مندند، خاطره‌اند، اما خاطره‌ای مفید که جاذبیتش بر طول مدتش می‌چربد. ماضی مطلق سرانجام بیان نوعی نظم است و در نتیجه نوعی رضامندی. بکمک آن واقعیت نه اسرارآمیز است و نه پوچ روشن است و تقریباً آشنا و هر لحظه گرد آمده و محفوظ در دست خالق، و فشار هوشمندانه آزادیش را تحمل میکند. برای همهٔ راویان بزرگ قرن نوزدهم، جهان ممکن است که هیجان‌انگیز باشد اما متروک نیست، چون مجموعه‌ایست از روان منسجم، چون رویدادهای نوشته شده بر هم منطبق نمی‌شوند، چون کسی که آنها را روایت میکند قدرت آن دارد که عدم شفافیت راطرد کند و همچنین تنهایی وجودهایی که آنرا ترکیب میکنند، چون قادر است در هر جمله نوعی ارتباط و نوعی طبقه‌بندی اعمال را شهادت دهد و چون، سرانجام، برای اینکه همه چیز گفته شود، این اعمال قدرت آن دارد که به نشانه‌ها محدود شود. گذشتهٔ روایی در نتیجه جزئی میگردد از نظام امنیتی ادبیات، و چون تصویریست از نظم، یکی از قراردادهای صوری بیشمار بین نویسنده و جامعه را تشکیل میدهد و آن برای توجیه یکی و آرامش دیگری، ماضی مطلق بر خلاقیت دلالت میکند، یعنی از آن خبر میدهد و آنرا تحمیل میکند. حتی در تاریک‌ترین نوع واقع‌گرایی نیز اطمینان‌بخش است، زیرا که به کمکش فعل عملی بسته - مشخص و به اسم تبدیل شده را بیان میکند. حکایت نامی دارد، از استبداد گفتاری نامحدود میگریزد. واقعیت محدود میشود و آشایی میگردد، وارد سبکی میشود و در حیطهٔ زبان می‌رود میماند. ادبیات، ارزش قابل استفاده جامعه‌ای آگاه از شکل خود کلمات باقی میماند، زمانی که حکایت منفع دیگر صور ادبی کنار گذاشته میشود یا زمانیکه در درون روایت، صوری کمتر تزئینی، اما تر و تازه‌تر، پر غلظت‌تر و نزدیکتر به زبان محاوره (زمان حال یا ماضی نقلی) جای ماضی مطلق رامیگیرد، ادبیات بامانت‌دار ساحت وجود بدل میشود و نه بمفهوم آن. اعمال، زمانی که از تاریخ جدا میشود، دیگر اعمال افراد نیست. آدمی آنگاه بخود توضیح میدهد که ماضی مطلق زمان چه چیز مفید و چه چیز غیر قابل تحملی دارد: دروغی است عیان شده، زمینها تشابه حقیقتی که ممکن را مکشوف میسازد، ترسیم میکند و آن هم درست در زمانی که آن را بعنوان خلاف واقع معرفی میکند. غائیت مشترک رمان و تاریخ روایت شده از خود بیگانه ساختن رویدادهاست: ماضی مطلق نفس عمل تملک جامعه است بگذشته را مکانش، ناشناخته‌ای قابل باور ایجاد میکند که دروغش نمایان است، عبارت نهایی دیالکتیکی است صبوری که برویدادهای غیر واقعی جامه‌های پی در پی حقیقت میپوشاند و سپس دروغ برملا نشد. این مسأله باید با نوعی اسطورهٔ جهان مشمول خاص جامعه بورژوازی در ارتباط گذاشته شود که رمان توحیدی

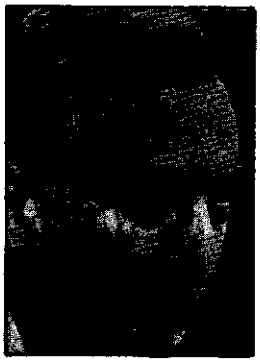
است خاص: بتخیل ضمانت صوری واقعیت بخشیدن دروغین حال بخشیدن الهام دوگانهٔ واقعیت نمایی و دروغ باین نشانه و این عملی است دائمی در تمامی هنر غرب که برایش دروغ با واقعیت یکسان است و نه از طریق مذهب لاادری یا دوگانگی شاعرانه. بلکه بدین علت که حقیقت علی‌الاصول قادر است تاجرثومه‌ای جهان شمول در خود داشته باشد یابهتر بگوییم، جوهری که بتواند تولید نظمهای مختلفی را بوسیلهٔ دور شدن یا تخیّل بارور سازد. با شیوه‌های از این قبیل است که بورژوازی پیروزمند

قرن توانست ارزشهای خاص خود را بعنوان جهان شمول معرفی کند و اجزای کاملاً ناهمجانس جامعه را با نامهای اخلاقش بخواند. این کار بدرستی مکانیسم اسطوره است. درمان، و در رمان ماضی مطلق اجزای اسطوره‌ای است که برای عرضه کردن جوهری بصورتهای تصنّعی بجزمیت و یا بهتر بگوییم به تعلیم (بداگوژی) روی می‌آورند. برای درک مفهوم ماضی مطلق کافی است تا هنر رمانسک غرب را مثلاً با هنر سنتی چین، مقایسه کنیم که در آن هنر چیزی نیست جزکمال در تقلید واقعیت و در آن هیچ چیز، مطلقاً هیچ نشانه‌ای، نباید شیء طبیعی را از شیء مصنوعی متمایز سازد: این گردویی که از چوب ساخته شده است، نباید همزمان با تصویر گردو قصد آن داشته باشد تا هنری راکه باعث خلق شدنش بوده است، نیز بعرضت مکشوف سازد؛ و این خلاف کاری است که نگارش رمان انجام میدهد که کارش بر جا گذاشتن ماسک است و در عین حال نشان دادن آن.

این عمل پرابهام ماضی و مطلق در امر دیگری از نگارش نیز دیده میشود: در سوم شخص رمان شاید یکی از رمانهای آگاتا کریستی را بیاد داشته باشید که در آن تمامی خلاقیت نویسنده در آن بود تا قاتل را در اوّل شخص داستان مخفی سازد. خواننده قاتل را در میان همهٔ «او» های مظنون می‌جست: او در «من» پنهان بود. آگاتاکریستی دقیقاً میدانست که در زمان رمان معمولاً «من» شاهد است و «او» عامل چرا؟ زیراکه «او» در رمان جنبهٔ کاملاً قراردادی دارد. همانند روایت رمان رویداد رمانسک را نشان میدهد و پایان میبرد. بدون سوم شخصی، دستیابی به رمان غیرممکن است، اراده‌ای است برای نابودی آن. «او» رسماً اسطوره را نشان میدهد. یا لااقل در غرب، زیراکه همانطور که ملاحظه کردیم «غرب» هنری که ماسکش را با انگشت نشان ندهد، وجود ندارد. سوم شخص، همانند ماضی مطلق این مایه را برای هنر رمانسک فراهم می‌آورد و برای خوانندگانش امنیت قصه‌ای باورکردنی وبا اینهمه لاینقطع مشخص شده بعنوان دروغ را میسر میسازد. «من» ازابهام کمتری برخوردار است و در نتیجه کمتر رمانسک است و از این طریق راه حلی فوری‌تر محسوب میشود. زمانیکه قصه در بیرون قرار دارد قرار میگیرد (مثلاً آثار پروست که نمی‌خواهد جز مدخلی برای ادبیات باشد) و کار شده‌تر است زمانی که «من» در ماوراء قرار دارد جای میگیرد و میکوشد با ارجاع دادن قصه به طبیعی بودن دروغین راز دل‌گویی آنرا درهم بشکند (حالت فریبکارانه بعضی از قصه‌های زیر چنین است.)

همچنین بکار بردن «او»ی رمانسک دو اخلاق متضاد را دربر میگیرد: چون سوم شخص رمان قرار دادی غیر قابل بحث را نشان میدهد هم مورد توجه اعضای فرهنگستان است و هم دیگر مردمان که بهرحال میپذیرند که قرار داد باعث تروتازگی اثرشان میشود. سوم شخص بهرحال نشانهٔ پیمانی جهت قابل درک بین جامعه و نویسنده و همچنین باعث میشود تا نویسنده بکمک آن جهان را آنگونه که میخواهد، نشان دهد. در نتیجه چیزی بیش از تجربهٔ ادبی‌ست. عملی جهت انسانی که خلاقیت را بتاریخ یا هستی پیوند میزند.





درباره رولان بارت
۱۹۸۰-۱۹۱۵

نوشته: ژان لوی کالوه

۲۵ فوریه ۱۹۸۰ کامیونی کوچک در خیابان دزاکول Des Ecoles پاریس با مردی ۶۴ ساله تصادف می‌کند. تصادفی ظاهراً ساده. اما نویسنده «امپراطوری علامات» در آن تصادف برای همیشه خاموش می‌شود.

ماهها بود که بارت خیال داشت، و همیشه هم به عقب می‌انداخت، که برای گذراندن تعطیلات نزد دوستش ربیرول Rebeyrol به تونس برود. اما در اوایل ماه دسامبر یعنی زمانی که دیگر می‌بایست حرکت می‌کرد، بار دیگر معذرت خواست و مقداری کارهای کوچک عقب افتاده را بهانه ساخت، و روزهای بعد سپری شدند بی‌آنکه بتواند خود را از شر آن کارها خلاص کند. به صدای بلند از خود می‌پرسید: آیا پیری است؟ یا بیشتر نوعی عدم علاقه به مسایلی که بعد از مرگ مادرش خود را زندانی آنها می‌یابد؟ و سرانجام خود را با عمه لئونی Leonie مارسل پروست مقایسه می‌کند که همیشه صمیمانه تصور می‌کرد که بزودی از نختخوابش خارج می‌شود تا گردشی کند اما هرگز اطاقش را ترک نمی‌کرد...

در اواسط ماه ژانویه ۱۹۸۰ بار دیگر سفر به تونس را به عقب می‌اندازد، اینبار به دوستش می‌گوید که گرفتار است، که نسخه کتابش درباره عکاسی درست همان هفته‌ای که تصور می‌کرد می‌تواند سفر کند، برای تصحیح به دستش می‌رسد و از این گذشته همه شنبه‌ها هم کلاس دارد. و تأسف می‌خورد از اینکه نمی‌تواند محل اقامت سفر در لامارسا La Marsa را ببیند، زیرا ربیرول قرار بود بزودی تغییر مأموریت بدهد. بی‌شک بارت، بار دیگر زندانی وعده‌ها و تعهدات بیش از حد، کمی دروغ می‌گوید: کتاب *اطاق روشن* روز ۲۵ ژانویه ۱۹۸۰ از چاپ خارج شده است یعنی نسخه اولیه آن هفته‌ها پیش تصحیح شده بود. در نسخه‌هایی از کتاب که برای مطبوعات ارسال می‌کند، همچون گذشته دوستانش را به صمیمیتش مطمئن می‌سازد و همچون گذشته با جوهر آبی، به کسانی که آنها را زیاد نمی‌بیند؛ کسانی که جریان زندگی آنها را از او جدا کرده است با اطمینان می‌نویسد: «همدیگر را باز خواهیم یافت» به دیگران از «دوستی جاودانی» می‌گوید. به مطبوعات آنچنانکه انتظارش بوده پاسخ نمی‌گوید و او فوق‌العاده ناراحت می‌شود، زیرا به این کتاب بیش از دیگر نوشته‌هایش احساس علاقه می‌کرد و در ۲۳ فوریه در تلفن به کریستوا Kristeva می‌گوید که میل دارم «سرم را گچ بگیرم» کریستوا از این عبارت شگفت زده می‌شود و از فیلیپ سولرز Philippe Sollers می‌پرسد: «به فرانسه می‌گویند می‌خواهیم سرم را توی‌شن کنم، نه اینکه گچ بگیرم.» و سولرز با لبخندی پرابهام پاسخ می‌دهد: «وقتی آدم بارت است و چیزی می‌تواند بگوید» بارت اصطلاحی را اشتباهی بیان کند! کریستوا اندیشید که بارت باید خیلی غمزده باشد...

با اینهمه پیش‌بینی می‌کرد که کتابش با چنین عدم استقبالی روبرو می‌شود و به میشل بووار Michel Bouvard، که هنوز در رباط مأمور بود، توضیح می‌دهد که کتابش مورد توجه عکاسان قرار نخواهد گرفت چونکه به مصداق توجه داشته است و نه به هنر، روز قبل، جمعه ۲۲ فوریه فیلیپ ربیرول، که از تونس آمده بود، به او تلفن می‌کند و او را خسته می‌یابد. او می‌گوید: درگیر تقاضاهای این و آنم، تعهدها، مثل همیشه آدمهای مزاحم، و یک نهار احمقانه‌ای را هم پذیرفتم، دوشنبه دیگر با فرانسوا میتران... و دو رفیق قرار می‌گذارند که چند روز بعد در همان هفته یکدیگر را ملاقات کنند.

مدتها برای پذیرفتن دعوت ژاک لانگ Jack lang برای نهار با دبیر اول حزب سوسیالیت در تردید بود. خاطره عکس العمل‌های غیر دوستانه را بعد از صرف نهار با والری ژیسکار وستن و ادکار فور از یاد نبرده بود و نگران بود مبادا در این ملاقات گردش به چپی ببینند برای تعادل بخشیدن به آن گردش به راست.

از اینها گذشته بعد از انتخابش در کولج دو فرانس مدام دعوت‌هایی از این قبیل از او به عمل می‌آید و کلمه مزاحم، همچنانکه دیدیم در دهنش صفتی است آشنا، بیش از پیش بر زبانش جاری می‌شود. اما او هشت سالی هست که با لانگ مراودات حَسنه دارد و به خاطر داریم در زمانی که مدیریت تأتر شایو را بر عهده داشت نوشتن نمایشی را به بارت پیشنهاد کرد. دوستانش، بخصوص ژان لویی بوتز Jean - Louis Boattes اصرار کردند که دعوت را بپذیرد و او هم سرانجام پذیرفت. وانگهی، پولیا کریستوا توضیح می‌دهد، او سرانجام همیشه چنین دعوت‌هایی را می‌پذیرفت «چونکه شخصیتی دوگانه داشت، هم طرف نظم بود

و هم طرف تباین.»

بارت تازه نگارش متنی را که باید در شهر میلان، در مجمعی که بیاد استندال تشکیل می‌شود قرائت کند، به پایان آورده است: «آدمی هیچوقت موفق نمی‌شود درباره چیزی که دوست دارد سخن بگوید.» دستنوشته روی میز است، فقط باید ماشین شود یعنی باز نوشته شود، همچنانکه عادتش بود، یعنی کاملاً تغییر یابد... در این صبح بیست و پنجم فوریه ۱۹۸۰، صفحه‌ای سفید در ماشین تحریر می‌گذارد و شروع به ماشین زدن می‌کند: «چند هفته پیش سفری کوتاه به ایتالیا کردم. شب، ایستگاه قطار میلان سرد بود و مه‌آلود و کثیف...» صفحه اول که تمام شد، آن را بیرون کشید و صفحه‌ای دیگر گذاشت، نگاهی به ساعت انداخت: وقت ندارد، وعده ملاقات دارد، همان دعوت به نهار. از جا بلند می‌شود، صفحه‌ای را که آخرین نوشته‌اش خواهد بود بهمان صورت می‌گذارد، پالتویی می‌پوشد و از خانه خارج می‌شود.

ملاقات در ماره Marais خیابان Des Blanes - Manteaux ده بلان مانتو صورت می‌پذیرد. دور میز،فرانسوا میتران، ژاک لانگ، ژاک برک، دانیل دلورم، پیرهانری و رولف لیبرمن نشسته‌اند.

مباحث گوناگونی پیش کشیده می‌شود، فرهنگ، ادبیات، موسیقی، ظاهراً با رضامندی همه یکدیگر را ترک می‌کنند و بارت تصمیم می‌گیرد کمی قدم بزند، پیاده به خانه باز گردد. حدود ساعت سه و چهل و پنج دقیقه در حوالی خانه شماره ۴۴ خیابان دزاکول؛ بگفته شاهدان عینی بارت نخست به چپ و سپس به راست نگاه می‌کند و سپس می‌رود تا عرض خیابان را طی کند. آیا فکرش جای دیگر است؟ آیا همچنانکه عده‌ای ادعا می‌کنند از نهار و «مزاحمان» سیاسی احساس ناراحتی می‌کند؟ به هر حال ماشین بزرگی را که بسویش می‌آید نمی‌بیند و کامیون کوچک لباسشویی سدین Sedaine که ایو دولاهه Yves Delahaye هدایتش می‌کند به او اصابت می‌کند.او را بیهوش، بدون اوراق هویت، در حالیکه از دماغش خون می‌آمد به بیمارستان می‌رسانند. هیچکس نمی‌داند او کیست.

میشل فوکو

بهمین دلیل وسایل ارتباط جمعی دیر عکس‌العمل نشان می‌دهند: آژانس فرانس پرس ساعت هشت و چهل و هشت دقیقه روز ۲۵ فوریه ۱۹۸۰ خبری دهد: «رولان بارت، استاد دانشگاه، رساله نویس و ناقد، شصت و چهار ساله، در خیابان دزاکول، بخش پنجم، با اتومبیل تصادف کرده است. بارت به بیمارستان پیتید سالپتریر - Pitie Salpetriere منتقل شده است. مدیریت بیمارستان تا ساعت هشت و سی دقیقه هیچ اطلاعی درباره حال نویسنده نداده است. «روز بعد، بهر تقدیر دوستانش اطمینان خاطری یافتند: روز ۲۶ فوریه ساعت دوازده و سی و هفت دقیقه آژانس فرانس پرس اعلام می‌دارد: «رولان بارت هنوز در بیمارستان است. گزارش بیمارستان حاکی است که بارت تحت نظر قرار دارد و تغییری در حالش مشاهده نشده است. ناشرش خاطر نشان ساخته است که در مورد سلامتی نویسنده جای هیچگونه نگرانی وجود ندارد.»

نخستین اطلاعات که از بستگان و نزدیکان می‌رسد حکایت از آن دارد که حالش وخیم نیست، تنها می‌خواهد راحت باشد و استراحت کند، فیلیپ سولرز بعدها خواهد گفت: «گفتار ناچیزسازی عظیم». در انتشارات سوی Seuil از چند خراش سخن می‌گویند، و وانمود می‌کنند که حال مصدوم خوب است، بزودی از بیمارستان مرخص خواهد شد، اما فعلاً مایل نیست دوستانش را بپذیرد. در اصل این فرانسوا وال Francois Wahl است که امور را در دست گرفته و نمی‌گذارد که اخبار به خارج نفوذ کند. آیا می‌ترسیدند که این تصادف باعث آن شود که بگویند فرانسوا میتران «چشمش شور» است؟ چرا باید درباره کسی که در حال مرگ است بگویند حالش خوب است. آیا در آن زمان از جانب مطبوعات چپ نوعی خود سانسوری انجام گرفته است؟ اطلاع غلط دادن؟ فیلیپ سولرز حتی امروز هم می‌گوید: «ماجرایی است که به نظر من روشن نیست.» آیا واقعاً ماجرایی در بین بوده است؟

این حقیقت دارد که نوعی تاریکی بر این تصادف حاکم است. نخست این لکنت داستان، این اشتباه یا این «عمل ناموفق - موفق» غیر ارادی یک راننده کامیونت که از مرگ بارت اسطورهٔ کوچک طنزآمیزی می‌سازد. شاهدی که سوار بر موتور می‌آمد خواهد گفت که بارت پیش از آنکه از خیابان دزاکول بگذرد دقیقاً به جانبی که کامیونت از آن می‌آمد نگریسته است. آیا فکرش جای دیگر بوده است؟ دوستانش حکایت می‌کنند که بارت شنبه شبها از سن‌ژرمن ده پره وحشت داشت، به علت رفت و آمد زیاد اتومبیل‌ها، و از اینکه همیشه می‌ترسید دیگران زیر ماشین بروند و به همه برای گذشتن از عرض خیابان توصیه‌های ایمنی می‌کرد و خود نیز بسیار محتاط بود. آندره تشینه Andre Techine می‌گوید: «آدم به بچه‌ها می‌گوید که هنگام عبور از عرض خیابان مواظب باشند، اما مادرش دیگر نبود تا این را به او گوشزد کند...»

در بیمارستان هم نخست حال بارت اطبا و نزدیکانش را بهیجوجه نگران نساخت. دوستانش برای اطمینان خاطر می‌گویند: البته بدنش متورم شده است، اما حرف می‌زند. میشل فوکو با اندکی خشم می‌گفت: «چه حماقتی، چه حماقتی».

او که از تصادف روحاً آزرده شده است، از اینکه در فضایی سرد و بی‌نشان جای گرفته است رنج می‌کشد. اما باز اطبا، در روزهای اول، واقعاً فکر می‌کنند که جای نگرانی نیست. هنگامیکه از یکی از آنها پرسیده می‌شود که آیا لازم است که عکسهای تازهٔ ریه‌های بارت آورده شود، جواب می‌دهد که خیر، در حالیکه یک ماه بعد، پس از مرگ بارت، طبیب دیگری

می‌گوید که عکس ریه‌اش می‌بایست فوری دیده می‌شد. مشکل واقعی، که برای مصدوم بسیار خسته کننده بود، مسئله شبکه‌ها بود. ژان لویی بوتنر می‌گوید: «ما ملاقات‌ها را مثل بازی شطرنج محاسبه می‌کردیم: چه کسی را ببیند، چه کسی را نبیند؟ تقاضا دیوانه کننده بود و هیچکس نمی‌توانست سر و سامانی به اینکار بدهد.» هنگامیکه از نامه‌ها و تلفن‌ها با او سخن می‌گفتند، حرکتی حاکی از بی‌اعتنایی یا عدم علاقه می‌کرد، انگار این چیزها دیگر هیچ اهمیتی ندارد... بیشتر نزدیکان از جمعیتی که در راهروها اجتماع کرده‌اند و میخواهند بیمار را ببینند متعجب می‌شوند، بیماری که بیش از هر چیز به آرامش نیاز دارد. فرانسوا وال، بارت بیمار را تحت حمایت خود قرار می‌دهد و همه را می‌راند، او بگفته روماریک سولژر بوئل - Romaric Sulger Buel به مجری مراسم احتضار تبدیل می‌شود.

از این نقطه نظر اولین ملاقات فیلیپ سولرز و ژولیا کریستوا در خور توجه است. از آغاز میشل سالزدو Michel Salzedo به کمک فرانسوا وال همه چیز را تحت نظر گرفته بودند: او رابط بین برادرش و جهان خارج بود، پس از مشورت با وال و رولان ملاقات کنندگان را می‌پذیرفت یا جواب می‌کرد و مدت ملاقات را مشخص می‌ساخت. سولرز از راه می‌رسد، میشل از او می‌پرسد چه می‌خواهد، سپس نزد رولان می‌رود تا ببیند آیا حاضر است این دو نفر را بپذیرد یا نه. سولرز از وال می‌پرسد: «این کی هست؟» وال جواب می‌دهد: «میشل سالزدو، برادرت بارت.» «چی؟ این شخص کیست؟»

بارت و برادرش عملاً سالها با هم زندگی می‌کردند، در یک آپارتمان و بعد در دو آپارتمان با سه طبقه اختلاف و سولرز جزو بهترین دوستهان بارت محسوب می‌شد. با اینهمه از وجود یک نابرادری اطلاع درستی نداشت و هرگز او را ندیده بود.

بارت،حال، بین بیهوشی و استراحت بسر می‌برد. برای اینکه بهتر تنفس کند لوله‌ای به بینی‌اش وصل کرده‌اند و این لوله مانع از آنست که حرف بزند و تنها با حرکات

فلیپ سولرز

و یا نوشتن چند کلمه‌ای بروی کاغذ ایجاد ارتباط می‌کند. با اینهمه به نظر می‌رسد که حالش بهتر است، اما بدن از این بهبودی پیروی نمی‌کند، ارگانیسم به حرکت در نمی‌آید. ملاقات کنندگانش را می‌شناسد دستها را می‌فشارد، سرش را تکان می‌دهد، لبخند می‌زند، چند کلمه‌ای می‌نویسد، اما به نظر نمی‌رسد که واقعاً دلش می‌خواهد بهبود بیابد. حتی از یکی از دوستان روانشناسش می‌خواهند تا از او بپرسد که در درونش چه می‌گذرد. اینکار هم بی‌نتیجه است. آیا خستگی باعث آن است که نخواهد مقاومت کند؟ آیا همچنان که سولرز می‌گوید باعثش عدم میل به ادامه حیات است،پس از مرگ مادرش؟ بهر حال مرگ مادر برای توجیه چنین عدم تمایلی به ادامه زندگی کافی نیست.

وجود لوله تنفسی مایه ناراحتی دایمی است، نمی‌گذارد بیمار سخن بگوید و همچنین غذا خوردن را نیز دشوار می‌سازد، اطبا تصمیم می‌گیرند تا Tracheotomie انجام دهند،یعنی لوله را از گلو وارد سازند، عملی پیش پا افتاده و بسیار مفید، اما بارت این عمل را تهدیدی به حیات خود می‌یابد، نشانه‌ای از مرگ، ربیرول Rebeyrol می‌کوشد تا او را مطمئن سازد، اما او با حرکت دست و با حالتی وحشتزده می‌گوید: «می‌خواهند گلویم را ببرند...» عمل انجام می‌شود، اما رولان بعد از آن هم حرف نمی‌زند. دچار نوعی کوفتگی و خستگی عظیم می‌شود. بعضی از ملاقات کنندگان حتی دچار این گمان می‌شوند که اطبا از این مقاومت در برابر بهبودی احساس ناراحتی می‌کنند... و همان سئوال باز پیش کشیده می‌شود: آیا نوعی خودکشی است؟ نداشتن کوچکترین تمایلی به زندگی است؟ اطبای بیمارستان نظر دیگری دارند: بیماری سل قدیمی بارت باعث شده است تا نتواند بخوبی تنفس کند و ضربه تصادف ریه را متلاشی کرده است، یعنی مشکل تنفسی بسیار تشدید یافته است و بهمین دلیل هم آنها لوله تنفسی کار گذاشته بودند. حال عمل معکوس بسیار دشوار است، یعنی اگر بخواهند لوله را بردارند، برفرض که چنین کاری ممکن باشد، بیمار باید انرژی زیادی مصرف کند؛خود را مجبور به نفس کشیدن و سرفه کردن کند؛ خلاصه باید مبارزه کند. احتمال دارد که بارت، در دورانی که در بیمارستان مسلولین بود، بارها شاهد این گونه مبارزات، اغلب بی‌ثمر، بوده باشد، و به این قیمت زندگی برایش ارزشش را از دست داده باشد.

بارت بیست و ششم مارس در ساعت سیزده و چهل دقیقه چشم از جهان می‌بندد. پزشک قانونی نتیجه می‌گیرد: «تصادف دلیل مستقیم مرگ نیست، اما مشکلات ریوی بیماری را که دچار نارسایی تنفسی قدیمی بوده تشدید کرده است. مراسم به خاک سپاری روز جمعه ۲۸ مارس است. Greimas گریماس زبانشناس و ایتالو کالوینو Italo Calvino که زود آمده‌اند در حیاط پشتی بیمارستان یکدیگر را می‌بینند.

گروه TelQuel تل کل، فرانسوا وال، میشل فوکو، آندره تشینه، رولان هاوا، برادر بارت میشل و همسرش راشل. کسی می‌گوید که تابوت را می‌آورند و راشل تکانی می‌خورد، انگار بارت ظاهر خواهد شد. همه از برابر تابوت رو باز می‌گذرند. مرگ بدن را کوچک می‌کند و گریماس «رولان کوچولو را، کوچک و آب رفته» تماشا می‌کند. احساس بیهودگی و سردرگمی، هیچ چیز پیش‌بینی نشده بود، نه مراسم آئینی، نه تشریفاتی و نه نظمی، جز همان چیزی که جامعه ما برای چنین مواردی اختراع کرده است...