اندیشه

مرگ استعاریِ مؤلف و تولد خواننده

علی‌اصغر قره‌باغی

چند سالی هست که در کنار مرگ‌های دیگر، از جمله مرگ تراژدی (سوزان سونتاگ)، مرگ تاریخ (الکساندر کوژوا و فرانسیس فوکویاما)، مرگ انسان (میشل فوکو)، مرگ تئوری (هانس بلتینگ)، پایان تاریخ (ژان بودریار)، پایان مدرنیته (جیانی واتیمو)، پایان هنر (آرتور دانتو)، مرگ قهرمان (برنارد اسمیت) و... ناقوس مرگِ مؤلف هم به‌صدا درآمده است. واقعیت آن است که «مرگ مؤلف» و مشرب فکری خاصی که در این مورد میان برخی از نویسندگان و نظریه‌پردازان شایع است، یکی از وجوه حملهٔ پست‌مدرنیسم و پست‌استراکچرالیسم به اصل و منشأ را نمایندگی می‌کند و در رد و انکار این باور دیرینه است که با مراجعه به اصل و منشأ می‌توان هر چیز و هر مورد را شرح و بیان کرد. پست‌مدرنیسم برای موجه‌نمایاندن و مشروعیت بخشیدن به هستی و حضور خود به این مرگ‌ها نیاز دارد، اما انکار مؤلف، از یک‌طرف مستلزم آن است که دست‌یابی به‌یک معنای قطعی و نهایی، ناممکن تصور شود و از طرف دیگر، با خارج کردنِ کنترل متن از دست مؤلف، به خواننده اجازهٔ دخالت‌کردن داده شود و بتواند تعبیرهای بی‌نهایت خود را جایگزین آن کند. اما پیش از پرداختن به «مرگ مؤلف» و این که تأییدیهٔ مرگ را چه‌کسی صادر کرده، باید دید که در بارهٔ مرگ چه‌کسی حرف می‌زنیم؟ چه‌تصویر و تصوری از مؤلف داریم و بعد این که در اقوال و آراء نویسندگان و صاحب‌نظران چه تعریفی از او به دست داده شده است.

انگارهٔ «تألیف» و مفهوم «مؤلف»، از دیدگاه تاریخی، پیشینه‌یی دراز و مسأله‌ساز دارد، چراکه از همان آغاز در پیوند با یک فرد، یا بگوییم سوبژهٔ فردی و پایگاه قانونی و حقوقی او بوده است. مفهوم متعارف مؤلف ظاهراً در اشاره به فردی است‌که برای ساخت و ساز یک متن ادبی، هم از نیروی تصورات و خیال‌پردازی خود بهره می‌گیرد و هم از توان عقلانی خود، اما واقعیت آن است که از این واژه، در گسترهٔ پردامنه‌یی از فعالیت‌ها استفاده می‌شود. مؤلف می‌تواند کسی باشد که یک بازی را آغاز می‌کند، یا دستگاهی را اختراع می‌کند، یا نظریه‌یی را فرمول‌بندی می‌کند، یا بر آزادی‌های سیاسی تأکید می‌ورزد، یا اثری تجسمی را هستی می‌دهد و ... یا کسی که کتابی را می‌نویسد. واژهٔ مؤلف، بسته به فعالیت و کاربرد مورد نظر، می‌تواند ناظر بر معانی تلویحی و نهفتهٔ ابداع، خلاقیت، اختیارات و اصالت نیز باشد. برخلاف پاره‌یی از عبارات دیگر، مانند مقاله‌نویس، داستان‌نویس، شاعر، درام‌نویس و... که به‌نوعِ فعالیت‌های یک نویسنده اشاره دارد، در مورد مؤلف، مسألهٔ مرجعیت، اختیارات و صلاحیت هم گاه به‌تصریح و گاه به تلویح مطرح می‌شود و این پرسش را برمی‌انگیزد که آیا یک فرد می‌تواند منبع تأثیرگذاری و صاحب اختیارات خاص آن باشد؟

فرایند گزینش یک فرد و برنشاندن او در مقام «مؤلف»، در قرون گذشته موضوع بحث و نظرهای فراوان بوده و در هر زمینه و حوزه‌یی هم بر یک ویژگی خاص تأکید شده است. اما پرسشی که از سوی همگان، چه سیاستمداران، چه اقتصاددانان، چه اهل دیانت، چه فلاسفه و هنرمندان و ادیبان مطرح شده این است که آیا می‌توان یک فرد را «خودکار» و «خودمختار» تصور کرد؟ آیا نباید فکر کرد که حد و حدود اختیارات او را شرایط تاریخی و مادی معین می‌دارد؟ آیا انسان یک نفس بیکران است یا کرانمند و محدود؟ آیا یک فرد می‌تواند با اتکاء بر توان خلاقیت فردی، از اختیارات سیاسی هم برخوردار باشد؟ اساس و مبنای آزادی انسان چیست؟ آیا هنرمند می‌تواند مدعی اصالت مطلق باشد؟ گفتن ندارد که پاسخ و واکنش فرهنگ‌های گوناگون به این پرسش‌ها متفاوت بوده است و همین گوناگونی، معانیِ نهاییِ واژهٔ مؤلف را شکل داده است. بنابراین، یکی از راه‌های تفکیک کردن معانی چندگانه و گاه متضاد این واژه، بهره‌جویی از روایات تاریخی است. اما این روایت هم، مانند بسیاری از روایات دیگر، گستره‌یی از زمان را در مجالی اندک می‌پوشاند و فقط بخشی از کنارهها و حاشیه‌های یک ظهور و رشد تاریخی را نمایان می‌کند؛ ناگفته پیداست که در شرایطی از این دست، پاسخی که به برخی از پرسش‌ها داده می‌شود، شکلی گزینشی خواهد داشت.

بمرحال در تبارشناسیِ واژهٔ مؤلف "author"، و کندوکاو ریشه‌های آن بهاین نتیجه می‌رسیم که author برگرفته از واژهٔ قرون وسطاییِ "auctor" بمعنای مالک و صاحب‌اختیار است. در فرهنگ قرون وسطی، auctor نویسنده‌یی بود که کلامی محترم و محتشم داشت، حرفش برخوردار از معنا و

فایده انگاشته می‌شد و ایمان مردم را برمی‌انگیخت. واژهٔ auctor خود برگرفته از چهار منبع ریشه‌شناختی است: یکی فعل لاتین agere به‌معنای اجراکردن و نقش بازی‌کردن. دوم auieo یعنی گرم‌زدن. سوم augere یعنی رشد کردن و چهارم، واژهٔ یونانی autentim به‌معنای اختیارات.

درقرون وسطی، هر اصل و مبنایی auctor خود را داشت (سیسرو در ریتوریک، ارسطو در دیالکتیک، شاعران در دستور زبان، تورات در دیانت، کنستانتین در پزشکی و بوئتیوس در ریاضیات مالکان و صاحب‌اختیاران اصول و مبانی شمرده می‌شدند)[1] این صاحبان امتیاز، قوانین و مبانی اولیه و اختیارات فرهنگ قرون وسطی را معین می‌کردند. نسل‌های بعد، با تلاش بسیار، معانی و ابعادی تازه به‌این اختیارات افزودند و همین سبب شد که دامنهٔ قدرت و اختیارات مؤلف گسترش یابد. این روند تا اواخر سدهٔ پانزدهم ادامه داشت. در قرن شانزدهم، با کشف «جهانِ تازه»، مردم متوجه شدند که ساکنان این جهان، رسوم و عادات‌شان، قوانین‌شان، زبان‌شان، تاریخ و جغرافی و به‌طور کلی هرچه پیرامونشان در این کرهٔ خاکی یافت می‌شود، با آن‌چه در متون کهن و نوشته‌های auctor ها آمده است تفاوت دارد و مهم‌تر از همه این‌که دیگر با آن واژگان و مفاهیم کهن توصیف‌شدنی نیست. کاشفان می‌دیدند که کشفیات‌شان در جهان تازه انکارناپذیر می‌نماید. روزبه‌روز درمی‌یافتند که واقعیت‌های جهان با آن‌چه در کتاب‌های پیشینیان آمده تفاوت دارد و از آن‌جا که توصیف‌های قدیمی مهمل و مهجور به‌نظر می‌رسید، برای توصیف پدیده‌های تازه، واژگان خود را ابداع کردند. این دخالت‌های علمی و فرهنگی سبب شد که رفته‌رفته از اعتبار و اختیارات فرهنگی auctor کاسته شود. رنسانس به‌انسان مفهومی تازه داده بود. انسان جست‌وجوگر برای کشفیات تازه به‌سراسر جهان گسیل می‌شد و دریافتِ دستاوردهایش به بینش و فرهنگی تازه نیاز داشت. برآوردن این نیاز به‌عهدهٔ نمایندگان فرهنگی در درون هر فرهنگ بود و «مؤلف» یکی از این نمایندگان محسوب می‌شد. مؤلف نویسنده‌یی بود که اختیارات فرهنگی‌اش استوار بر فرهنگ‌های پیشین نبود و بیشتر از توان ابداع و خلاقیت خود سرچشمه می‌گرفت. مؤلف برخلاف صاحب‌امتیازانِ قرون وسطی که لاف کرامات و مقامات می‌زدند و وانمود می‌کردند که اختیاراتشان به‌شکل وحی و الهام از خارج بر آن‌ها طاری شده است، حضور و هویت خود را بر اختیارات کلام و آن‌چه زبان می‌ساخت و روایت می‌کرد استوار کرده بود. یکی از کشفیات ارزندهٔ جهان تازه، پی‌بردن به ناپیوستگی و عدم اتساق در بسیاری از امور بود. مؤلفان هم همراه کاشفان، بازرگانان، استعمارگران، اصلاح‌طلبان، ماجراجویان و دیگرانی که این گسستگی‌ها را دریافته بودند، نه‌تنها به‌عرصه‌های فرهنگی پا گذاشتند، بلکه با اتکاء به کشفیات تازه، روزبه‌روز بر دامنهٔ اختیاراتِ فرهنگی خود افزودند.

از اواخر قرن پانزدهم تا نیمه‌های قرن نوزدهم به‌طور مداوم بر اعتبار و منزلت و اختیارات مؤلف افزوده می‌شد. از قرن شانزدهم تا قرن هفدهم مالک تام‌الاختیار و بلامنازع زبان، مؤلف بود؛ هیچ فرد دیگری حرف نمی‌زد اما همپای این‌همه، حریم و حدودِ مفهومِ «تألیف» و «مؤلف» نیز در دایرهٔ اندیشگی غرب شناخته بود؛ همگان در مورد معنای آن توافق داشتند و پذیرفتهٔ بودند که مراد از مؤلف، فردی است که کتاب، داستان، مقاله، شعر یا متنی را نوشته است یا می‌نویسد. اما از این تاریخ، پای مباحث، استدلال‌ها، احتجاج‌ها، ارجاعات و استناداتی به‌میان آمد که بر ارتباط تألیف و مؤلف با شرایط زمان انگشت می‌گذاشت و بر آن بود که فرایند تولید متن، تابعی از این متغیرهاست در

نیمه‌های قرن نوزدهم، نخست در مؤلفان به‌چشم یک گروه حرفه‌یی با حقوق و امتیازات خاص نگریسته شد و بعد پرسش‌هایی مطرح شد در باب این‌که آیا می‌توان اهداف مؤلف را پایه و اساس معنای یک متن به‌حساب آورد؟ آیا می‌توان هر نویسنده‌یی را مؤلف نامید؟ و آیا هنوز این امکان وجود دارد که با بازگشت به اندیشه‌های افلاطونی، مؤلف ابزار و کانالِ الهام‌های قدسی یا شیطانی تصور شود؟ چندی بعد، در مدرنیسم قرن نوزدهم، بار دیگر در مؤلف و مرکزیت او به‌تردید نگریسته شد و کار به‌جایی کشید که گفتند شعر استفن مالارمه «از طریق یک نوشتار غیرفردی و بی آن‌که به‌بیان روان‌شناختی، یا ذهنیت شاعر و یا بازنمایی چیزی بیرون از خود اتکاء داشته باشد، زبان گویای خودش را دارد.»

شاید یادآوری این نکته هم ضروری باشد که اصولاً اندیشهٔ هویتِ فردیِ ثابت، باوری نسبتاً مدرن است و مؤلف هم، به قول رولان بارت، یک فیگور مدرن و زاییدهٔ جوامع مدرن است. در نقدهای ادبی گذشته، واژه و اصطلاح «مؤلف» به عنوان منبع یکتای اثر به‌کاربرده نشده است و فقط در برخی از سنت‌های نقدِ ادبیِ پیشینیان است که منبع آفرینشگری در فراسوی اختیاراتِ ضمیر خودآگاه مؤلف قرار می‌گیرد. در باور کلاسیک و دیدگاه‌های کهن و مسیحیتِ اغازین دربارهٔ الهام‌های آسمانی، شاعر یا هنرمند منبع و بنیاد اثر هنری شمرده نمی‌شود و فقط ابزار و مجریِ عملِ قدسیِ آفرینش است. رمانتیک‌ها معتقد بودند که زبان شاعرانه، زبان تصورات و احساس است و حساب آن می‌باید از زبان علم و خرد جدا شود. اندیشهٔ خردگرا و علم‌باور هرگز قادر به دریافتِ شاعری نیست که هرگونه نتیجه‌گیری و قاطعیت تام و تمام را رد و انکار می‌کند. حتی نظریه‌های فرویدی هم قایل به این است که آفرینشگری ریشه در ضمیر ناخودآگاه انسان دارد. در همین راستا، الیوت هم معتقد بود که اندیشهٔ شاعر یک میانجی و واسطهٔ غیرفردی است و مراد از شعر، رها کردن عنان احساسات نیست، بلکه گریز از احساسات است؛ احساساتی که در شعر کاوش و کشف می‌شود، به‌هیچ‌رو نباید بیانگر حالت‌های حسی و عاطفی شاعر شمرده شود.

به‌شکلی تاریخی هستی یافته است، بخشی از ظهور و رشد فردگرایی بورژوازی در پایان سدهٔ هفدهم و آغاز قرن هجدهم در مفهوم ایدئولوژیکی مؤلف نمود پیدا کرده و مؤلف مالک یکه و یکتای تفکرات خود شناخته شده است.

به‌هرحال، از اواخر قرن نوزدهم به‌بعد بسیاری از نویسندگان تعریف‌های تازه‌یی از مؤلف به‌دست دادند که مقدمهٔ شکست افتادن در دیوارهٔ دژ مستحکم مؤلف را فراهم آورد و در چیدنِ زمینهٔ لازم برای اعلان مرگ او نقش داشت. از دیدگاهِ باختین، آن‌چه یک اثر دربارهٔ مؤلف یا شکلِ عینیِ جهان بازتاب می‌داد اهمیتی نداشت و مهم، نحوهٔ به‌کاربردن زبان بود؛ اهمیت در آن بود که یک اثر، به‌عنوان کاربست زبان، در چه‌مقام و جایگاهی قرار می‌گیرد.

بوریس توماشفسکی، معتقد بود: از آن‌جا که «شاعرانی همچون پوشکین، تمام عمر خود را صرف اهداف ادبی می‌کردند، خواندن زندگینامهٔ آن‌ها امری ضروری شمرده می‌شد. خواننده فریاد می‌زد مؤلف، مؤلف، اما مرادش از مؤلف، جوانی نحیف و لاغراندام با چهره‌یی معمایی و تردیدآمیز بود که ردایی کهنه به‌تن و چنگی در دست داشت. همین نیاز به یک مؤلف بالقوه، چه‌واقعی و چه غیرواقعی، به‌نوعی ادبیاتِ بی‌نام و نشان هستی داد؛ ادبیاتی با یک مؤلف ساختگی که زندگینامهٔ او جزو لاینفک اثر ادبی شمرده می‌شد.»[۲]

در دهه‌های پایانی قرن بیستم مفهوم مؤلف دستخوش دگرگونی‌های ریشه‌یی شد. ژولیا کریسته‌وا، با بهره‌جویی از متون مدرن، بر این اعتقاد بود که انقلاب در زبان می‌تواند بدون آن‌که به‌مؤلفی خاص منتسب شود، در واکنش و همسویی با انقلاب اجتماعی باشد. این نگرش با الگوهای آدورنو و برزخی که لوکاچ، مؤلف را در آن در میان اجتماع و ادبیات قرار داده بود تفاوت داشت. لوکاچ (۱۹۳۴)، با اشاره به نظریات انگلس، بر این نکته تأکید داشت که آن‌چه بالزاک در مقام مؤلف می‌خواست بنویسد، همان چیزی نبود که می‌نوشت.[۳] اگرچه از موضع و منظر لوکاچ، تئوری ادبی نقشی ثابت و شفاف را به مؤلف واگذار نمی‌کرد و در اکثر موارد، به‌منظور بازتاب‌دادن جهان در اثر ادبی، از مؤلف دوری می‌گرفت، با این‌همه، هرگز ناظر بر کم اهمیت شمردنِ حضورِ آفرینشگرِ مؤلف نبود و حتی در بسیاری موارد، بازنماییِ دقیق را نشانهٔ عظمت هنری مؤلف می‌دانست. لوسین گلدمن، که هم در زمینهٔ فلسفه قلم می‌زد و هم در بارهٔ ادبیات می‌نوشت، اعتقاد داشت که در بسیاری موارد، «معانیِ عینی» یک اثر ادبی یا فلسفی، برای خود مؤلف هم روشن نیست. گلدمن برای اثبات نظریات خود می‌گفت: «هیوم و دکارت هر دو به خداوند اعتقاد داشتند، اما نوشته‌های فلسفی هیوم بسیار شک‌اندیشانه است و نوشته‌های دکارت، بسیار خردورزانه». گلدمن دل‌نگران ربط دادن اثر ادبی به مؤلف و شخصیت او در کانون متن نبود و بیشتر به فکر ربط معنایی و پیوستگیِ ساختار اثر با آن چیزی بود که آن را «ساختار ذهنی» مؤلف و گروه‌های اجتماعی می‌دانست؛ همان گروه‌هایی که مؤلف به آن تعلق داشت و بخشی از آن شمرده می‌شد.

نظریه‌پردازان مکتب ژنو، به‌ویژه مارسل ریموند و ژان استاروبینسکی، که بیشتر تاریخ‌نگار بودند تا منتقد ادبی، نویسندگی را فرایندی توصیف می‌کردند که در آن، تجربه بی‌صدا می‌شود و شکل ظاهر و ساختار واژگان را به‌خود می‌گیرد. این واژگان، بیان کنندهٔ ضمیر ناخودآگاه یا یک سلسله معانی عینی نیستند، بلکه آگاهی را به‌عنوان یک حالت ذهنی مطرح می‌کنند. همین حالت است که معمولاً به‌عنوان ذهنیتِ یک مؤلف و در نهایت، ذهنیتِ یک دوران به آن استناد می‌شود.

روان‌شناسی و روان‌کاوی کلاسیک که در همه حال از نظریه‌های روان‌شناختی در ارزیابی آثار هنری بهره می‌گرفت، آثار ادبی را معادل و همسان خیال‌پردازی توصیف می‌کرد و آن را در پیوند با حالات روحی و روانیِ مؤلف می‌دانست. این نظریات، مؤلف را عاری از هویتِ مشخص، و ساکنِ همیشگیِ قلمرو خیالات می‌انگاشت. مثلاً ماری بوناپارت، دوست و مرید فروید، شخصیت ادگار الن پو و داستان‌های او را تجربیات درونی‌شدهٔ گذشته می‌دانست که از طریق ضمیر ناخودآگاه نویسنده به قلمرو داستان‌های او راه یافته‌اند.

در نیمهٔ قرن بیستم، ویمسات و بردزلی (۱۹۵۴)، دو منتقد جدید امریکایی، مفهوم مؤلف را به‌کارکرد متن و از آن‌جا به بخش معینی از کار و پیشهٔ انتقادی کاهش دادند.[۴] آن‌چه این دو منتقد آن را «سفسطهٔ عمدی» می‌نامیدند برای توصیف نوعی روش انتقادی بود که می‌خواست اثر هنری را با ارجاع به اهداف مؤلف تعبیر و تفسیر کند. ویمسات و بردزلی بر آن بودند که چنین تلاشی یکسره بیهوده است، چراکه نه اهداف مؤلف می‌تواند به‌شکل اقناع کننده شناخته و در دسترس باشد، نه مقاصد او برای کسی حجت می‌شود و نه به‌صلاح خواهد بود که به‌عنوان ملاک و معیار، در داوری و نقد هنری به آن استناد شود. یک اثر فقط می‌تواند بر اساس ذات و محتوای خودش، بدون ارجاع و استناد به آگاهی‌های فرامتنی خوانده و داوری شود. ویمسات و بردزلی بر آن بودند که آن‌چه به‌عنوان ابزار و ارکانِ داوری در دست داریم، مجموعهٔ واژگانی است که به‌نظم و ترتیبی خاص بر صفحهٔ کاغذ پشتهم ردیف شده‌اند. این واژگان ممکن است ایده و منظوری را بیان کنند اما هرگز در تأیید آن انگاشته نمی‌شوند. حتی اگر مؤلف زنده باشد و با مراجعه به او منظورش را از نوشتن متن یا جمله‌یی خاص جویا شویم، بی‌تردید پاسخ او متن تازه‌یی را پیش‌روی ما قرار خواهد داد که خودش نیازمند تعبیر و تفسیری تازه است.[۵]

منتقدان دیگر به‌پیروی از ویمسات و بردزلی و راه و رسمی که نام «نقدِ هنریِ جدید» برآن گذاشته شده بود، با متمایزکردن «متن منتقد» از «اثر مؤلف»، جایگاه مؤلف را تغییر دادند و او را به‌عنوان یک حکمرانِ معزول به‌درون فضای

رولان بارت مرگ مؤلف را اعلان کرد، اما متنی که خود او و آن‌ها که با او رابطهٔ مرید و مرادی داشتند تولید می‌کردند بدون مؤلف نبود. در نقد ادبیِ بارت، همیشه مؤلف باز می‌گردد، اما شکلی تحریف‌شده و جابه‌جاشده دارد و درون چارچوبی که بارت آن را شکل «فرامتنی» فعالیت نویسندگی می‌نامد قرار می‌گیرد

بارت به‌جای حق مؤلف، بر حق خواننده تأکید می‌ورزید و اعتقاد داشت که نقد ادبیِ کلاسیک هرگز به خواننده توجه نداشته و نویسنده را تنها فرد عرصهٔ ادبیات انگاشته است. بارت به‌شکلی تعصب‌آمیز بر این نکته تأکید داشت که لازمهٔ تأمین آیندهٔ نویسندگی، کنار نهادنِ حماسهٔ مؤلف و باورهای کهنه‌یی است که پیرامون این واژه وجود دارد. او «مرگ مؤلف» را بهایی می‌دانست که می‌باید برای تولد خواننده پرداخت شود

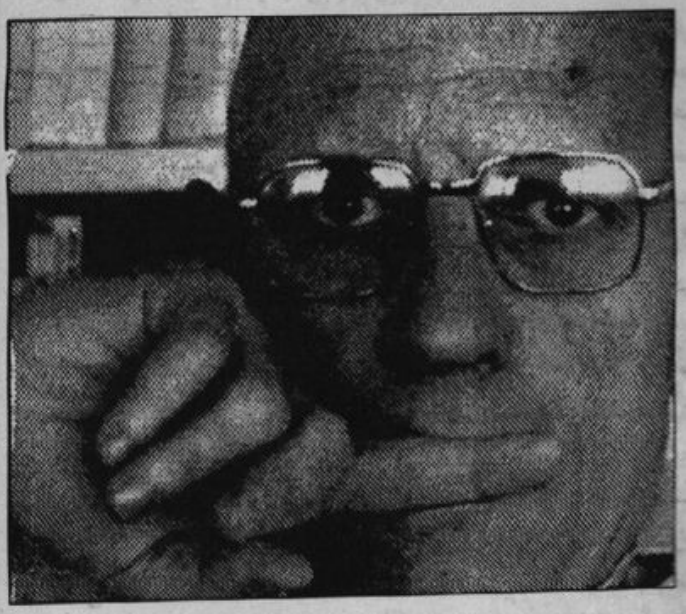
فرهنگی تبعید کردند و مقدمات مرگ او را فراهم آوردند. منتقدان جدید، در فرایند این کار، نوعی تصنع فرهنگی پدیدآوردند و آن را متنِ ادبیِ خودانجام یا خودگردان و خودمختار نامیدند. این متن، کاملا جدا و مستقل از محیطی که پیرامون آن را احاطه کرده بود قرار می‌گرفت و بدین‌سان عنان متن ادبی از دست مؤلف بیرون آمد. از آن به‌بعد بود که نظریه پشت نظریه صادر شد؛ یکی به‌موارد اجتماعی اشاره کرد و دیگری به‌ربط و پیوندِ روان‌شناختیِ میان مؤلف و فرهنگ پیرامون او پرداخت. یکی با نگاه معطوف به‌دیدگاه‌های سیاسی قلم زد و دیگری هویت‌های فردی در درون هویت‌های جمعی را در نظر گرفت. این جدل‌ها و شکاندیشی‌ها همچنان ادامه داشت تا این که سرانجام انتشار دو مقالهٔ رولان بارت و میشل فوکو تکلیف همه را معین کرد و به این حدیث کهنه رنگ و بویی تازه بخشید. عنوان مقالهٔ بارت «مرگ مؤلف» (۱۹۷۷)[۶] بود و مقالهٔ فوکو، «مؤلف چیست؟» (۱۹۸۰) نام داشت[۷]. برداشت آن دو از «مؤلف» و آن‌چه در این دو مقاله مطرح کرده بودند دور از دیدگاه‌های سنتی بود و از همین رو، هم طرفداران فراوان یافت و هم با واکنش‌ها و نقدنظرهایی که برانگیخت. یکی از بحث‌انگیزترین نحله‌های فکری و فلسفی دهه‌های پایانی قرن بیستم را پدید آورد. بارت معتقد بود که برای نجات متن از خطر آلوده شدن به دست مؤلف، مرگ مؤلف را اعلان کرده است و مرادش از «مؤلف»، تمام آن مفاهیمی است که به‌هر شکل و هر عنوان، به ثبات روان‌شناختی، ثبات معنا و انسجام متن اشاره داشته است. وقتی که ناقوس مرگ مؤلف به‌صدا درآمد، بارت تعریف تازه‌یی برای ادبیات پیشنهاد کرد و آن را یک «سازه‌ی گفتمانی» نامید که همیشه با محدودیت‌های قوانین خود مواجه بوده است. میشل فوکو با این نظریه موافق نبود و با نوشتنِ مقالهٔ «مؤلف چیست؟»، این گفتمان را به حوزهٔ نقد ادبی کشاند. پس از انتشار این دو مقاله بود که «مؤلف» محور بسیاری از بحث‌های پیچیده فرهنگی شد.

مقالهٔ بارت، به‌ویژه آن‌جا که با اختیارات منسوب به مؤلف از در مخالفت در می‌آمد، بسیار چشمگیر و برانگیزنده بود. چالشی برضد مفهوم و کارهٔ سنتی تألیف و اختیارات متن شمرده می‌شد و شکل یکی از جنبه‌های مهم حساسیت و زیبایی‌شناسیِ استراکچرالیستی را به خود گرفت. بارت معتقد بود که مفهوم سنتی مؤلف ثمرهٔ اندیشه‌های خردورزانه و تجربه‌باور است که همیشه می‌خواهد نوعی اهمیت مرکزی را به انسان نسبت دهد و او را اکنون همه‌چیز بینگارد. بارت بر این اعتقاد بود که ایدهٔ مؤلف در اصل و بنیان، بسیار یک‌سونگرانه و دیکتاتورمآبانه بوده و همیشه متن را به چارچوب یک معنای واحد محدود کرده است. بارت متن را چیزی نمی‌دانست که مؤلف آن را تولید کرده و صاحب‌اختیار آن باشد. او متن را ثمرهٔ روابط بینامتنیِ متون دیگر توصیف می‌کرد و مرگ مؤلف را نشانهٔ رهایی خواننده‌یی می‌دانست که دیگر حاضر نیست یا نمی‌خواهد یک معنای واحد را بپذیرد. مواردی که بارت مطرح می‌کرد در ربط و پیوند با مسایلی بود که پیشتر خوانندگانِ آثار ادبی مشهور جهان مطرح کرده و دست‌کم از خود پرسیده بودند که آیا واقعاً منظور شکسپیر یا دیکنز و برونته همین است که من دریافته‌ام؟ خودِ رولان بارت بارها این پرسش را مطرح کرده بود که گویندهٔ جملات یک متن کیست؟ آیا قهرمان داستان است؟ آیا فرد معینی است که با اتکاء به تجربیات فردی خود حرف می‌زند؟ آیا مؤلفی است که اندیشه‌های خود را به‌زبان می‌آورد و به‌دیگران تحمیل می‌کند؟ آیا می‌توان او را نمایندهٔ خرد جمعی تصور کرد؟

رولان بارت در بخشی از نظریات خود بر اعتقادی معقول تأکید می‌ورزید و نقل به‌مفهوم نظریاتش در باب «مرگ مؤلف» از این قرار است که او «مؤلف» را یک مفهوم و اصطلاح مدرن و محصولِ جوامع غربی می‌دانست؛ اجتماعی برآمده از قرون وسطی، تجربه‌باوریِ انگلیسی، خردگرایی فرانسوی، و ایمان به اصلاحگریِ اروپایی که سرانجام به کشف شأن و منزلت فرد نایل شد. از این‌رو، بسیار منطقی و طبیعی به‌نظر می‌رسید که همین یافته‌باوری و جانِ کلام و اوجِ ایدئولوژیِ کاپیتالیستی در عرصهٔ ادبیات هم بزرگترین اهمیت را برای «شخص»، مؤلف قایل شده باشد. مؤلف، هنوز که هنوز است، بر تاریخ ادبیات، زندگینامه‌نویسی، مصاحبه‌ها و نشریات حکومت می‌کند؛ ایماژ ادبیات در فرهنگ‌های عادی به‌شکلی مستبدانه بر مؤلف، شخصیت، زندگی، سلیقه و پسند و شور و شوق او تمرکز دارد. مؤلف، اگر به او اندک ایمانی داشته باشیم، به عنوان گذشتهٔ کتاب خود تصور می‌شود؛ مؤلف و کتاب، به‌شکلی خودمختار و خودرفتار، روی خط واحدی قرار می‌گیرند که به «ماقبل» و «مابعد» تقسیم شده است. در این حالت، مؤلف به عنوان تغذیه‌کنندهٔ کتاب تصور می‌شود؛ یعنی قبل از کتاب وجود دارد، فکر می‌کند، سختی می‌کشد، برای هستی دادن به اثر خود زندگی می‌کند و نسبتی که با کتاب خود دارد همسانِ نسبتِ پدر و فرزند است.

بارت قدرت مؤلف را قدرتی می‌دانست که در پیوند با یک سلسله اعمال معین و باورهای ایدئولوژیک شکل گرفته است. از موضع و منظر او، شرح و بیان یک اثر با ارجاع و استناد به‌کسی که آن را نوشته، درست برابر با این است که اثر را بسته زرخرید نویسنده بدانیم و آن را به‌اسارت زندانِ خویشتنِ تصوریِ یک تولید کنندهٔ فردی درآوریم. می‌گفت؛ در مورد نویسندگانی همچون مالارمه، این زبان است که حرف می‌زند نه مؤلف. بارت بر این اعتقاد بود که تعیین حدود و اهداف مؤلف، یا شرایط گوناگونِ تاریخی که پیرامون پدیدارشدن یک متن وجود داشته، یا بر نحوهٔ دریافت آن تأثیر می‌گذارد، ناممکن است. او مفهوم مؤلف را یک ساختار ایدئولوژیک می‌دانست و کارآیی آن را فقط تا حدودی و آن هم در ربط و پیوند با تعیینِ منبع و مأخذ متن می‌پذیرفت. بارت به‌جای این مرجعیت واحد به‌عنوان منبع و منشاء غایی معنا، به چندگانگی و چندپهلویی متن و نامتعین بودن و عدم قطعیت آن اعتقاد داشت. معتقد بود که متن بر محور چندین صدای جالش‌گر یا گفتمان تدوین می‌یابد و هرگز نمی‌تواند پا در قید و بند یک معنای اصلی یا منبع و منشاء واحد داشته باشد. همین‌جا و پیش از آن‌که سوءتفاهمی دست دهد اشاره به این نکته هم ضروری است که می‌باید میان نویسنده و مؤلف فرق نهاد و تفاوت‌ها را بازشناخت. یکی از تفاوت‌ها آن است که نویسنده سبک و سیاق دارد و از همین رو مردنی نیست. بارت نیازی به این نداشت که در مقالهٔ خود به‌تفاوت‌های میان نویسنده و مؤلف اشاره کند چراکه پیشتر، در ۱۹۶۰، این دوگانگی را شرح داده و گفته بود که مؤلف یک کارکرد را به‌نمایش می‌گذارد و نویسنده یک فعالیت را؛ مؤلف نقش یک کشیش و واعظ را ایفا می‌کند حال آن‌که نویسنده یک منشی است.[۸]

میشل فوکو هم با آن‌که در بسیاری موارد با رولان بارت اختلاف نظر داشت، با زبانی محکم و رسا این واقعیت را مطرح کرد که هرگز نمی‌توان یک فرد را به‌صِرف نوشتن یک مطلب، مؤلف نامید؛ یک نامهٔ خصوصی ممکن است نام و امضای نویسنده را داشته باشد، اما مؤلف ندارد درست به همان صورت که اغلب دربارهٔ مؤلفِ یک نظریهٔ علمی سخنی به‌میان نمی‌آید. گفتن ندارد که هر نوشته‌یی در ربط و پیوند با کسی است که آن را نوشته است ولی تفاوتِ این پیوند



غیرفردی را بپذیرد، بلکه آن را غنیمت هم بشمارد. جیمسون بر این اعتقاد است که مؤلف یک گیرندهٔ همدل یا یک کاتالیست یا صاحب صناعت نیست، بلکه یک «سوژهٔ تهی» است و انتظار لحظهٔ اظهار و بیانی را می‌کشد که در آن «من» معنای دقیق خود را پیدا کند و مؤلف موضوع بلامنازع اظهار و بیان شمرده شود. گفتن ندارد که پذیرش این نظریات به‌مراتب آشوبنده‌تر و رادیکال‌تر از مواردی است که در آثار رمانتیک‌ها و مدرنیست‌ها دیده می‌شود، چراکه این‌جا، «شخص» مؤلف به‌یک «سوژه» در ساختار کلی زبان مبدل می‌شود و وقتی که مؤلف کنار نهاده شد، انتهای رمزخوانی یک متن هم امری کاملاً بیهوده خواهد بود. پستمدرنیسم می‌داند که تعیین مؤلف برای متن، سرانجام شکل تحمیل محدودیت بر متن را به‌خود خواهد گرفت و ناگزیر به‌معنای تعیین یک دلالت‌یاب نهایی برای اعلان پایان نویسندگی نیز تعبیر خواهد شد.

همین جا اشارهٔ به این نکته هم ضروری است که در دوران سیطرهٔ پساستراکچرالیسم، مفهوم مؤلف و تألیف، یا به‌شکلی ریشه‌یی مورد بررسی و بازخوانی قرار گرفت و یا یکسره نابود شد. برخی از نظریه‌پردازان مفهوم تألیف را محصول نیروهای چندگانهٔ فرهنگی تاریخی، اجتماعی و سیاسی دانستند که بر فرایند تولید متون ادبی تأثیر می‌گذارد. به‌طور کلی می‌توان گفت که در سال‌های اخیر دربارهٔ مرگ مؤلف زیاد گفته و نوشته‌اند. اما اغلب حرف و نظرها بسیار پیچیده و سردرگم کننده بوده است. پیچیدگی این نظریات بیشتر بدان جهت است که اولاً از درون متناقض‌اند و ثانیاً از دیدگاه تاریخی از هیچ‌گونه تمامی برخوردار نیستند. میشل فوکو، مؤلف را یک ساختار تاریخی می‌دانست و بنابراین به مقولهٔ بی‌زمانی مؤلف را نمی‌پذیرفت. بر آن بود که اهمیت مؤلف با گذشت زمان و از یک فرهنگ به‌فرهنگ دیگر و از یک گفتمان به گفتمان دیگر دستخوش تغییر و تحول بنیادین می‌شود. اما در عین‌حال، گفتمان مرگ مؤلف در مفهوم «بارت»ی آن را نیز بسیار کنایی و استعاری تعبیر می‌کرد. مسأله این نیست که نه‌تنها در نظریات بارت و فوکو، بلکه در آراء و اقوال بسیاری از صاحب‌نظران دهه‌های پایانی قرن بیستم هم مؤلف حضوری شبح‌گونه دارد، نه هیچ‌وقت کاملاً حاضر است و نه کاملاً غایب و همیشه شکل و نمایش خیال‌انگیز و توهمی دارد. برخی از نویسندگان امروز، از جمله کریستوفر نیو، گرچه با تحولی نظریات بارت و فوکو در بارهٔ «مرگ مؤلف» همنگری دارند، اما همین مسأله را بشکل و لحنی دیگر بیان می‌کنند. بیشتر بر «غیبت مؤلف» تأکید می‌ورزند تا «مرگ مؤلف» و اغلب برآنند که مؤلف به‌علت غایب بودن نمی‌تواند خوانندهٔ در مورد اهداف و معنای متن خود ارتباط داشته باشد.[۴] مراد از این اندیشه‌های متناقض که گاه اعتبار صوری دارند و گاه اعتبار محتوایی، مرگ تحریف‌آمیز یا مرگ ادبی یک مؤلف معین و مشخص نیست، بلکه ناظر بر این است که مؤلف در متن غایب است. همین تناقض نظریات، از یک‌طرف وارد شدن به بحث محتوایی را دشوار می‌کند و از طرف دیگر، با تأثیر محرزی که بر ذهن می‌گذارد، سبب می‌شود که فعالیت و کارکرد مؤلف هم معانی گوناگون به‌خود بگیرد. به‌عنوان مثال سبب می‌شود که صادق هدایت «بوف کور» به صادق هدایت‌های گوناگون تقسیم شود؛ صادق هدایت نقاش قلمدان یکی از وجوه صادق هدایت مؤلف را نمایندگی می‌کند و کار او با عمل مؤلف لکانه تفاوت دارد. بنا براین وقتی که از هدایت نام می‌بریم به ویژگی‌های معینی نظر داریم که هم شامل هدایت تاریخی به‌عنوان یک فرد است و هم «هدایت»ی که در پیوند با متنی خاص تصور می‌شود. در این صورت، و از دیدگاه بارت، مؤلف یک شخصیت واقعی نیست، بلکه فرافکنی تصوراتی است که خواننده از مؤلف دارد، محصول خیال‌اندیشی‌های اوست، یک حضور غایب است؛ هم هست و هم نیست. به اعتبار همین تصورات است که گاهی اوقات خواننده می‌پندارد که یک مؤلف خاص بهتر از هرکس، و حتی بهتر از خود او، می‌تواند اندیشه‌ها احساسات و دیدگاه‌های او را برای دیگران بیان کند.

در نقد ادبی امروز با استناد به نظریه‌های رولان بارت و میشل فوکو، در شخصیت مؤلف با توجه به ربط و پیوندی که با متن دارد نگریسته می‌شود. از این موضع و منظر، بسیار عادی و طبیعی خواهد بود که هنگام بحث از صادق هدایت، گفته یا نوشته شود «هدایتِ بوف کور» یا «هدایتِ علویه‌خانم» یا «هدایتِ پیرمرد خنزرپنزری» و... از دیدگاه نقد ادبی امروز مؤلف کسی نیست که قلم برکاغذ گذاشته و روایت یا متنی را نوشته است؛ از نام او فقط به‌عنوان ابزاری برای ارجاع و اشاره به صداها و دیدگاه‌های گوناگونی که درون یک متن وجود دارند و نمی‌توانند به‌یک هدف واحد کاهش داده شوند استفاده می‌شود. نقد ادبی امروز دیگر مؤلف را آفرینشگر و نابغهٔ شخیص و شاخص معانی متن نمی‌داند. مؤلف دیگر تافتهٔ جدا بافته‌یی نیست که جایگاهی معتبر را در یک فرهنگ خاص اشغال کند. امروز در مؤلف به‌عنوان یکی از تولیدات و آفریده‌های متن و عمل قرائت نگاه می‌کنند. از دیدگاه مارکسیستی و تاریخ‌نگاری جدید هم کارکرد مؤلف در یک متن خاص، برآمده از شرایط فرهنگی است که تولید متن را در یک نقطهٔ خاص تاریخی ناگزیر کرده است.

یکی دیگر از تأثیراتِ ژرف و انکارناپذیرِ نظریاتِ بارت و فوکو آن بود که تعریف فرایند «قرائت» را یکسره دگرگون کرد و به اتخاذ این نظر منتهی شد که عملِ «خواندن» در واقع نوعی مقابله، یا همکاری و همدلی با رمزگان متفاوتی است که یک متن را پدید می‌آورد. یکی دیگر از تأثیرات این نظریه‌ها آن بود که عنان کنترل معنای متن را از دست مؤلف گرفت و در اختیار خواننده قرار داد. از دیدگاه بارت «خواننده» فضایی بود که در آن، تمام فرازهایی که یک متن را شکل می‌دهند، بدون آن‌که هیچ‌یک نادیده‌انگاشته شده و یا ازدست رفته باشند، نوشته می‌شوند. وحدت و انسجام متن مبتنی بر اصل و مبدأ آن نیست، بلکه در پیوند با مقصد آن است. آن‌هم مقصدی که هرگز نمی‌تواند «فردی» انگاشته شود.

از این دیدگاه، خواننده جدا از تاریخ، بدون زندگینامه و رها از روان‌شناسی تصور می‌شود؛ خواننده کسی است که تمام قرائنی را که یک متن مکتوب از طریق آن‌ها شکل‌گرفته در یک عرصهٔ واحد، گرد می‌آورد و تمام ردپاها و نشانه‌های پدیدآورندهٔ متن را به‌هم پیوند می‌دهد. به‌عنوان نمونه، بارت به‌رغم تمام موشکافی‌های متصور بر تحلیل‌های روان‌شناختی، مارسل پروست را نویسندهٔ حماسهٔ مدرن می‌دانست و بر آن بود که راوی «درجست‌وجوی زمان از دست رفته» بیشتر ثمرهٔ ناگزیر متن است تا نقطهٔ اصلی تألیف. فوکو هم با تمام مخالفتی که با نظریات بارت داشت به‌همین گونه مضمون‌ها پرداخت و بر آن بود که مرگ مؤلف در پیوند با مضمونی گسترده‌تر، یعنی همان «مرگ انسان» مطرح شدنی است. فوکو معتقد بود که نوشتن عملی نیست که بتواند کامل شود و همیشه باید در آن به‌چشم یک فعالیت بی‌پایان نگاه کرد. فوکو با اشاره به نوشته‌های بکت می‌گفت «چه اهمیتی دارد که چه کسی صحبت می‌کند؟» حال آن‌که در همان زمان، هنوز برخی معتقد بودند که «مهم این است که چه‌کسی صحبت می‌کند.»

حاصلی که این نظریات به‌بار آورد آن بود که معنا، شکلی بی‌ثبات و فرار پیدا کرد، هرگونه فحوای احتمالی، به نحوهٔ قرائت متن موکول شد و دیگر مؤلف مرجعی نبود که تعیین‌کنندهٔ معانی شمرده شود. بارت به‌جای حق مؤلف، بر حق خواننده تأکید می‌ورزید و اعتقاد داشت که نقد ادبی کلاسیک هرگز به خواننده توجه نداشته و نویسنده را تنها فرد عرصهٔ ادبیات انگاشته است. بارت به‌شکلی تعصب‌آمیز بر این نکته تأکید داشت که لازمهٔ تأمین آیندهٔ نویسندگی، کنار نهادن حماسهٔ مؤلف و باورهای کهنه‌یی است که پیرامون این واژه وجود دارد. او «مرگ مؤلف» را بهایی می‌دانست که می‌باید برای تولد خواننده پرداخت شود. یکی از ایرادهایی که از بارت گرفته‌اند و درست هم هست، همین تصورکردن خواننده به‌عنوان گردآورندهٔ تمام قراین شکل‌دهندهٔ متن است. چهره‌یی که بارت از خواننده تصویر می‌کرد، جای چهرهٔ مقتدر و اسطوره‌یی مؤلف را می‌گرفت.

چهره‌یی که بارت از خواننده تصویر می‌کرد، جای چهرهٔ مقتدر و اسطوره‌یی مؤلف را می‌گرفت. بارت هرگز به این پرسش پاسخ نداد که اگر مؤلف به‌عنوان مرجعیت معنا و به‌جرم عدم‌توانایی در مهارکردن معانی در فرایند نوشتن محکوم به‌مرگ است، همین حکم را درمورد خواننده هم می‌توان کرد؛ چگونه می‌توان خواننده را از این خطاها مبرا دانست و تمام حقوق و اختیارات را در کف او گذاشت. در غیاب مؤلفی که به‌مرحال پاره‌یی از تناقض‌ها و نقش‌ها را به انسجام مبدل می‌کند، واسازی متن به دست منتقد می‌افتد و می‌تواند متن را به‌هر شکلی که خواست درآورد. افزون بر این همه، این پرسش هم مطرح است که چگونه می‌توان مضمون بدون مؤلف را به‌عنوان یک واقعیت هستی مدرن قلمداد کرد؟ آیا باید مضمون بدون مؤلف را به‌عنوان یکی از تأثیرات فعالیت‌های پایه‌یی ذهنیت پذیرفت؟ بی‌تردید مضمون بی‌مؤلف هم باید مانند تأثیرات گفتمانی دیگر، در ربط و پیوند با «فرامتن منتقد» و برای توضیح قوانین اجرایی این فعالیت‌ها تصور شود. رولان بارت مرگ مؤلف را اعلان کرد، اما متنی که خود او، یا آن‌ها که با او رابطهٔ مرید و مرادی داشتند تولید می‌کردند، بدون مؤلف نبود. در نقد ادبی بارت، همیشه مؤلف باز می‌گردد، اما شکلی تحریف‌شده و جابه‌جاشده دارد و درون چارچوبی که بارت آن را شکل «فرامتنی» فعالیت نویسندگی می‌نامد قرار می‌گیرد. از این موضع و منظر، منتقد مسئولیت جداسازی مؤلف از متن را به‌عهده دارد و این خواننده است که به‌ساختار یک اثر اختیارات مشخص می‌بخشد و روابط درونی میان سطوح و رشته‌های یک متن را پدید می‌آورد.□

بارت به‌جای مرجعیت واحد به‌عنوان منبع و منشاء فایق معنا، به چندگانگی و چندپهلویی متن و ناممکن بودن و عدم قطعیت آن اعتقاد داشت. معتقد بود که متن بر محور چندین صدای چالش‌گر با گفتمان مدرن می‌بالد و هرگز نمی‌تواند با در قید و بند یک معنای اصلی یا منبع و منشاء واحد داشته باشد

پی‌نوشت‌ها:

۱. Minnis, A.J. "Medieval Theory of Authorship", Scholar p ress, London, 1984.

۲. Tomashevsky, Boris. "Literature and Biography", 1978.

۳. Lukacs, Georg. "Studies in European Realism, 1934.

۴. Wimsatt, W.K. and Monroe C. Beardsley." The Intentional Fallacy", in Twentieth Century Literary Criticism ^ A Reader, ed David Lodge, Longman, London, 1972

۵. Wimsatt, W.K. and Monroe C. Beardsley. "The Intentional Fallacy". این دو نویسنده رسالهٔ خود را در ۱۹۴۶ نوشتند اما در ۱۹۵۴ منتشر شد.

۶. رولان بارت این مقاله را در ۱۹۶۸ نوشت اما انتشار ترجمهٔ انگلیسی آن در ۱۹۷۷ اصطلاح مرگ مؤلف را بر سر زبان‌ها انداخت.

۷. مقالهٔ میشل فوکو با عنوان «مؤلف چیست؟» در کتاب زیر آمده است.

۸. Foucault, Michel. "Language, Counter Memory, Practice", trans. Donald F. Bouchard and Sherry Simon, Cornell University Press, New York, 1987

۹. Critical Essays, 1960

۱۰. New, Christopher. "Philosophy of Literature", Rutledge, London, 1999.

منابع:

- "A Roland Barthes Reader", ed. Susan Sontag, Vintage, London, 1993
- Barthes, Roland. "The Death of the Author" in "Image-Music-Text",ed. Heath Stephen, Fontana, London, 1977
- Bennett Andrew and Nicholas Royle, "Introduction to Literature, Criticism and Theory", Prentice Hall, Harlow, England, 1999
- "Critical Terms for Literary Study", Lentricchia and Thomas McLaughlin eds. University of Chicago Press, 1975
- Foucault, Michel. "Language, Counter Memory, Practice", trans. Donald F. Bouchard and Sherry Simon, Cornell University Press, New York, 1987
- "Modern Literary Theory", ed. Philip Rice and Patricia Waugh, Arnold, London, 2001
- "Modern Literary and cultural Criticism", ed. Joseph Chilers and Gary Hentzi, Columbia University press, New York, 1995
- Wimsatt, W. K and Cleanth Brooks. "Literary Criticism: A Short History", Knopf, New York, 1957
- Wolf, Janet. "The Social Production of Art", Macmillan, London, 1981