مرگ نویسنده

رولان بارت
ترجمه داریوش کریمی

بالزاک در داستانش به‌نام *سارازین*[1] در شرح خواجه‌ای ملبس به لباس زنان می‌نویسد: «و این، فی‌الواقع یک زن بود با اشکهایی که به سهولت سرازیر می‌شد، خیالات غیرعقلانی، دلهره‌های غریزی، شجاعت خودانگیخته، وسواسها و حساسیت شیرین زنانه‌اش». کیست که اینگونه سخن می‌گوید؟ آیا این قهرمان داستان است که تمایل دارد همچنان بر این حقیقت چشم فرو بندد که این خواجه‌ای ست پنهان‌شده در پوشش یک زن؟ آیا این شخص بالزاک است، با تجارب شخصی‌اش در باب زن؟ آیا این بالزاک نویسنده است که عقایدی «ادبی» دربارهٔ زنانگی ابراز می‌دارد؟ آیا این بیانِ حکمتی جهانی است؟ روانشناسی رومانتیک است؟ پاسخ این سؤالات را هرگز نخواهیم دانست، به این دلیل معتبر که نوشتن برابر است با ویرانی هر صدا و خاستگاه نوشتن، آن فضای خنثی، مرکب و دور از صراحتی است که حاملِ[2] مورد نظر ما در آن از دست می‌رود، فضای سالبی که هرگونه هویت در آن گم می‌شود و ظهور آن با هویت خود مجموعهٔ نوشتنی آغاز می‌گردد. بی‌شک همواره چنین بوده است. این جدایی آنگاه حاصل می‌شود که واقعیت به گونهٔ ناتعدّی، یعنی نهایتاً دور از هر کارکرد دیگری بجز کاربست خودِ نماد، به روایت درمی‌آید (یعنی نه با نظرِ اعمالِ عملِ مستقیم بر جهان خارج). صدا خاستگاه خود را از دست می‌دهد، نویسنده به مرگ خود درمی‌آید، نوشتن آغاز می‌شود. با این حال، مفهوم این پدیدار دستخوش دگرگونی شده است. در جوامع قومی، مسئولیت روایت هیچگاه وظیفهٔ یک «فرد» انگاشته نمی‌شود. روایت کار یک منجی، جادوگر یا واسطه است که همواره نه «نبوغ»، بلکه «اجرا»[3]ی وی ــ یعنی احاطه‌اش بر رمزگان روایت ــ است که می‌تواند مورد تمجید قرار گیرد. نویسنده چهره‌ای است امروزی، محصول جامعهٔ ما است، آنجا که در روند برآمدنش از دل قرون وسطی و از رهگذر تجربه‌گرایی[7] انگلیسی، خردگرایی فرانسوی[8] و اعتقاد نهضت اصلاح

دین[9] به ایمان شخصی، این جامعه به کشف اعتبار شخص ــ یا آن گونه که با بزرگ طبعیِ بیشتر بیان می‌شود، به کشف «فرد انسان» ــ نایل آمد. و منطقی است که در ادبیات نیز همین اثبات‌گرایی[10] ــ چکیده و اوج جهان‌بینی سرمایه‌داری ــ بیشترین اهمیت را به «شخص» نویسنده معطوف می‌دارد. نویسنده همچنان بر کتابهای تاریخ ادبیات، زندگینامه‌های نویسندگان، مصاحبه‌ها و مجلات فرمان می‌راند. نویسنده همچنان بر عین آگاهی[11] مردان اهل قلم که راغبند تا شخص خود و کار خود را از طریق شرح حال و خاطرات به‌یکدیگر پیوند دهند، فرمان می‌راند. تصویری که از ادبیات در فرهنگ عامه می‌توان یافت به‌گونه‌ای مستبدانه بر مدار نویسنده، شخصِ وی، زندگی‌اش و سلیقه‌ها و هیجاناتش، می‌گردد، و نقد هم هنوز عمدتاً عبارت است از گفتن اینکه حاصل کار *بودلر* برابر است با ناکامی شخصِ بودلر، کارِ *وان‌گوگ* برابر است با جنون وی، و کار چایکوفسکی برابر با رذیلت وی. توضیح یک اثر همواره در مرد یا زنی که آن را آفریده است، یافت می‌شود. گویی این اثر ــ از رهگذر تمثیل کمابیش شفاف نوشتارِ تخیلی ــ نهایتاً صدای یک شخص منفرد است، صدای نویسنده که «ما را محرمِ راز خود می‌کند».

هرچند سلطهٔ نویسنده همچنان با قدرت اعمال می‌شود (نقد نو جز تثبیت بیشتر این سلطه، غالباً به نتیجهٔ دیگری راه‌نبرده است)، اما پیداست که برخی نویسندگان از مدتها پیش تلاش برای تضعیف آن را آغاز کرده‌اند. در فرانسه بی‌شک مالارمه بود که برای اولین‌بار به‌طور کامل متوجه ضرورت جایگزین کردن خودِ زبان بجای شخصی که تا آن زمان صاحب زبان پنداشته می‌شد، گردید و این نیاز را از پیش دید. برای مالارمه، و همچنین برای ما، این زبان است که سخن می‌گوید و نه نویسنده. نوشتن، از طریق نوعی امحاء شخصیت[12] ملازم با آن (که البته نباید با عینیت‌گرایی فلج‌کنندهٔ رمان‌نویس واقعگرا اشتباه گرفته شود)، رسیده به آن نقطه‌ای است که تنها زبان عمل و «اجرا» می‌کند و نه «من». تمامی نظریهٔ ادبی[13] مالارمه عبارت است از فرونشاندن نویسنده به سود نوشتن (و این، همان‌طور که خواهیم دید، به‌معنای اعادهٔ جایگاه خواننده است). *والری*، که توسط روانشناسیِ «خویشتن»[14] محدود و مقید شده بود، به‌نحو قابل توجهی از قدرت و کارایی نظریهٔ مالارمه کاست؛ امّا تمایل والری به کلاسیسم[15] وی را به درسهای فن بیان[16] رهنمون کرد، او هیچگاه از زیر سؤال بردن و به سخره گرفتن نویسنده دست برنداشت. والری بر طبیعت زبانشناختی ــ یا باصطلاح، طبیعت «مخاطره‌آمیز» ــ کارش تأکید ورزید و در آثار منثور خود همواره به دفاع از حالت اساساً کلامی ادبیات، که در مقایسه با آن هرگونه توسل به درونبودِ[17] نویسنده خرافهٔ محض به‌نظر می‌رسد، پرداخت. پروست خود، علی‌رغم کیفیت به‌ظاهر روانشناختی آنچه تحلیلهای وی نامیده می‌شود، به مخدوش کردنِ دایمی رابطهٔ نویسنده با شخصیتهایش به‌طور آشکار و با نهایت ظرافت و زیرکی بذل توجه می‌کرد. به همین دلیل، راوی در اثر پروست، نه کسی که دیده و احساس کرده، و نه حتی کسی که در حال نوشتن است، بلکه کسی است که قصد دارد بنویسد. (راوی مرد جوان در داستان است، اما واقعاً این مرد جوان کیست و چندساله است؟ او می‌خواهد بنویسد، اما نمی‌تواند. رمان آنجا آغاز می‌شود که سرانجام نوشتن امکان‌پذیر می‌شود.) پروست حماسهٔ نوشتنِ نو را آفرید. او به‌جای ارائهٔ زندگی خود در رمان (آنگونه که غالباً تصور می‌شود) در جهتی اساساً معکوس گام برداشت و عین‌زندگی خود[18] را به اثری که کتابش الگوی آن بود، تبدیل کرد. به این ترتیب، برای ما روشن است که شارلوس از منتسکیو تقلید نمی‌کند و منتسیکو ــ در واقعیتِ حکایتی و تاریخی‌اش ــ چیزی نیست مگر پاره وجودی ثانوی که از شارلوس منبعث شده است.[19] و سرانجام، بی‌آنکه از همین پیش تاریخِ نوگرایی فراتر رفته

باشیم، باید از سوررئالیسم نام ببریم. هرچند سوررئالیسم قادر نبود جایگاهی متعالی برای زبان قایل شود (زبان نظامی حاصل از رمزهاست و هدف این جنبش، به‌گونه‌ای رومانتیک، تخریب بلاواسطهٔ رمزها بود، امری که خود توهمی بیش نیست، چرا که رمز نمی‌تواند ویران شود، رمز تنها می‌تواند «از نو به بازی گرفته شود».)، اما توانست در تقدس‌زدایی از تصویر نویسنده مؤثر واقع گردد. سوررئالیسم این امر را با پیشنهاد بی‌وقفه‌اش برای تخریب ناگهانی انتظارات معنایی (همان مفهوم مشهور «تکان» در سوررئالیسم)، با اعطای وظیفهٔ نوشتنِ تا سرحد امکان تند ــ آنچه که ذهن خود از آن بی‌خبر است، یعنی نوشتنِ خودبه‌خودی ــ با دست، و با پذیرش اصل و تجربهٔ مبنی بر نگارش همزمان توسط چند نفر، به انجام رساند. زبانشناسی با کنار گذاشتن خودِ مفهوم ادبیات (چنین تمایزاتی بواقع از اعتبار عاری می‌شوند)، آنگاه که نشان می‌دهد کل این آگهی[20] از فرآیندی تهی حکایت می‌کند، در جهت ویرانی نویسنده به ابراز تحلیلی ارزشمندی مهجز می‌شود، از نظر زباشناسی این فرآیند، بدون نیاز به پر کردنِ آن با شخصیت مخاطبان نیز کارکرد خود را حفظ می‌کند. زبانشناسی می‌گوید نویسنده هیچ‌گاه چیزی بیش از یک مصداق برای نوشتن نیست، درست همانگونه که من نیست. زبان «موضوع» را می‌شناسد و نه «شخص» را، و این موضوع ــ در حالی‌که بیرون از همان آگهی که به آن تعریف و تعین می‌بخشد، چیزی تهی است ــ برای اینکه به زبان «انسجام» دهد، کافی است. موضوع می‌تواند و کفایت آن را دارد تا تمامی توان زبان را به‌کار گیرد.

حذف نویسنده (در اینجا می‌توان با برشت همصدا شد، آنجا که وی از «فاصله‌گذاری» واقعی سخن می‌گوید؛ به‌بیان وی، نویسنده همچون پیکره‌ای در دورترین نقطهٔ صحنهٔ ادبی، از نظر محو می‌شود) فقط یک حقیقت تاریخی و یا فعلی صرفاً مربوط به نوشتن نیست. حذف نویسنده متن جدید را تغییر می‌دهد (به بیان دیگر، متن از این پس آنگونه خلق می‌شود و خوانده می‌شود که در تمامی سطوح آن نویسنده غایب است). در اینجا با تفاوت در زمانمندی سروکار داریم. نویسنده، اگر به او باور بیاوریم، همواره به‌منزلهٔ گذشتهٔ کتابش درک می‌شود: کتاب و نویسنده به‌طور خودکار روی یک خط منفرد قرار می‌گیرند، خطی که به قبل و بعد تقسیم شده است. تصور بر این است که نویسنده کتاب را تغذیه می‌کند، به این معنی که نویسنده قبل از کتاب موجود است، فکر می‌کند، رنج می‌برد، برای آن زندگی می‌کند و تقدّمش نسبت به اثر همچون رابطهٔ پدر با فرزندش است. در تقابل کامل با این نگرش، نویسا[21]ی امروزی همزمان با متن زاده می‌شود، به هیچ‌وجه به موجودیتی متقدم و متأخر به متن، مجهز نیست و نسبت به کتاب ــ به منزلهٔ محمول[22] ــ نقش حامل[23] را بازی نمی‌کند. زمانی جز زمان آگهی وجود ندارد و هر متن به‌گونه‌ای بی‌پایان اینجا و اکنون نوشته می‌شود. حقیقت این است (یا این گونه منتج می‌شود) که نوشتن دیگر به عملیات نگاشتن، یادداشت‌برداری، بازنمایی و «تصویر کردن» (آن گونه که کلاسیکها می‌گویند) دلالت نمی‌کند. نوشتن دقیقاً بر همان چیزی که زبانشناسان ــ با مراجعه به فلسفهٔ آکسفورد[24] ــ آن را یک کنش[25]، نوعی شکل کلامیِ کم‌نظیر و نادر، می‌نامند، دلالت می‌کند (شکلی که منحصراً در شخص اول و در زمان حال ادا می‌شود). در این شکل کلامی، آگهی جز عملی که توسط آن ادا می‌شود مضمون دیگری ندارد (رأی و پیشنهادِ دیگری در بر ندارد)؛ چیزی مثلِ «من اعلام می‌کنم» توسط پادشاهان و یا «من می‌خوانم» توسط شاعران باستان. نویسای امروزی با دفن نویسنده دیگر نمی‌تواند، آنگونه که در دیدگاه احساساتی متقدمانش دیده می‌شود، باور داشته باشد که این دست برای این فکر یا این احساس، بسیار کند است. وی نمی‌تواند حکمی صادر کند مبنی بر اینکه به این

ترتیب و بنا به ضرورت، باید بر تأخیر فوق اصرار ورزد و شکل موردنظر خود را به‌گونه‌ای نامحدود «صیقل دهد». برعکس، برای وی دستِ جداشده از هر صدا و متولدشده بر اثر حالت محضِ نگاشتن (و نه بیان کردن)، در حیطه‌ای فاقد خاستگاه به جستجو می‌پردازد (یا لااقل در حیطه‌ای که خاستگاه دیگری جز خودِ زبان ندارد، زبانی که بی‌وقفه همهٔ خاستگاهها را زیر سؤال می‌برد).

می‌دانیم که متن، خطی از کلمات نیست که یک معنیِ «لاهوتی» («پیام» نویسنده ـ خدا) از آن صادر شود، بلکه فضایی چندسویه است که مجموعهٔ متنوعی از نوشتنها که هیچ‌یک اصیل نیستند، در آن درهم می‌آمیزند و برخورد می‌کنند. متن نوعی بافتِ حاصل از حکایتهاست که از کانونهای فرهنگی بی‌شمار اخذ شده‌اند. همچون *بووار و پکوشه*[۲۶]، این نسخه‌برداران جاودانی که همزمان هم متعالی و هم خنده‌آور هستند و مسخرگیِ ژرفشان دقیقاً حاکی از حقیقت نوشتن است؛ نویسنده نیز تنها می‌تواند از حالتی که همواره خارجی است و نه درونی، تقلید کند. یگانه قدرت وی در این است که نوشتنها را در هم آمیزد و یکی را با دیگری مقابله کند، طوری‌که هیچ‌گاه بر یکی از آنها اتکا نکند. اگر او می‌خواست خود را بیان کند، بایستی حداقل می‌دانست که آن «چیز» درونی که او می‌خواهد «ترجمه» کند، خود صرفاً یک فرهنگِ لغات است که کلمات آن تنها از طریق لغات دیگر توضیح داده می‌شوند و این جریان بی‌پایان است. برای توماس دوکوینسی[۲۷] جوان چنین تجربه‌ای پیشامد کرد. وی چنان در زبان یونانی استاد بود که توانست به‌منظور ترجمهٔ عقاید و تصویرهای کاملاً جدید به آن زبان مرده، «برای خود یک فرهنگ قابل اتکا درست کند، فرهنگ لغات فوق از فرهنگهایی که حاصل صبر معمول مضامین کاملاً ادبی هستند، گسترده‌تر و پیچیده‌تر بود.» (این مطلب را بودلر در Paradis Artificiels به ما می‌گوید). نویسا، که پس از نویسنده ظهور می‌کند، دیگر در درون خود نه هیجانات، خلق و خویها، احساسات و تأثرات، بلکه این فرهنگ لغات عظیم را حمل می‌کند و نوعی نوشتن را که توقف نمی‌شناسد، از این فرهنگ بیرون می‌کشد: از زندگی کار دیگری جز آنکه از این کتاب تقلید کند، ساخته نیست و کتاب خود صرفاً بافتی از نشانه‌هاست، تقلیدی که ناکام می‌ماند و تا ابد به تعویق می‌افتد.

با حذف نویسنده، ادعای رمززدایی از متن کاملاً بی‌پایه می‌شود. اگر به متن، نویسنده‌ای عطا کنیم، قیدی بر آن تحمیل کرده‌ایم، نوعی مدلولِ نهایی[۲۸] برای آن جسته‌ایم و اقدام به بستن نوشته کرده‌ایم. چنین مفهومی از متن با نقد بخوبی سازگار است؛ در این‌صورت نقد خود را وقف وظیفهٔ خطیر کشف نویسنده (یا تجسمهای آن: جامعه، تاریخ، ذهن، آزادی) در ورای متن می‌کند: آنگاه که نویسنده یافته شود، متن «به توضیح درآمده است» و این پیروزی منتقد است. بنابراین تعجب‌آور نیست که از نظر تاریخی فرمانروایی نویسنده در عین‌حال فرمانروایی منتقد نیز بوده است و نیز تعجب‌آور نیست اگر می‌بینیم امروزه نقد (خواه نقدِ جدید و امروزی و خواه غیرِ آن) همراه با نویسنده تحلیل می‌رود. در چندگانگی نوشتن، همه چیز باید رها[۲۹] شود و نه رمززدایی[۳۰]، ساختار می‌تواند در هر نقطه و در هر سطح ادامه یابد و «در برود» (مثل نخی از جوراب)، اما ورای آن چیزی نمی‌توان یافت. فضای نوشتن نه برای نفوذ و موشکافی در آن، بلکه فضایی برای درنوردیدن است. نوشتن، با جامهٔ عمل پوشیدن به نوعی مصونیت از معنی بطور سازمان‌یافته، بی‌وقفه معنی را وضع می‌کند برای آنکه آنرا محو نماید. دقیقاً به همین شیوه، ادبیات (و بهتر است از هم‌اکنون بگوییم نوشتن) با امتناع از مقرر داشتن یک «راز»، یک معنای نهایی برای متن (و برای جهان به‌مثابهٔ متن) آنچه را که می‌تواند فعالیت ضدلاهوتی نامیده شود، از بند رها

می‌کند، فعالیتی که به‌درستی انقلابی است، چرا که امتناع از تثبیت معنی در تحلیل نهایی امتناع از خدا و تجسمهای آن ــ برهان، علم، قانون ــ است.

بگذارید به جملهٔ بالزاک بازگردیم. آنرا کسی، «شخصی»، نمی‌گوید: جایگاه واقعی نوشتن را نه در خاستگاه و آواء بلکه در خواندن آن باید جستجو کرد. مثال بسیار دقیق دیگر که می‌تواند راهگشا باشد، از این قرار است. در تحقیقی جدید (توسط جی. پی. ورنان[۳۱]) که به نمایاندن گوهر اساساً مبهم و دوگانهٔ تراژدی یونانی اختصاص یافته، ثابت شده که بافت متنهای تراژدی یونانی از کلماتی با معانی دوگانه تشکیل شده است، کلماتی که هر شخصیت آنها را به گونه‌ای یک سویه می‌فهمد (و دقیقاً همین سوءتفاهمِ مداوم است که «تراژیک» را شکل می‌دهد). اما کسی هست که هر کلمه را در عین دوگانگیِ آن می‌فهمد و بعلاوه، بر ناشنوایی شخصیتهایی که در مقابل وی در حال حرف زدن هستند، آگاهی دارد. و این همان خواننده (شنونده) است. مجموع هستیِ نوشتن به این ترتیب به منصهٔ ظهور می‌رسد: متن از نوشتنهایی چندگانه که هر یک از فرهنگهای متعدد اخذ شده‌اند و در مناسبات متقابلِ گفت و شنود، نقیضه[۳۲] و منازعه قرار گرفته‌اند، ساخته شده است. اما یک موضوع وجود دارد که این چندگانگی در آن متمرکز می‌شود و این موضع، خواننده است و نه، آنگونه که تابحال گفته شده، نویسنده. خواننده فضایی است که همهٔ حکایتهایی که نوشتن را می‌سازند ــ بدون اینکه چیزی از دست برود ــ بر آن حک می‌شود. وحدت متن نه در خاستگاه آن، بلکه در مقصد آن نهفته است. و اما، این مقصد دیگر نمی‌تواند شخصی باشد. خواننده فاقد تاریخ، زندگینامه و روانشناسی است. خواننده همان کسی است که در یک حیطه به کلیهٔ نشانهایی که متنِ نوشته شده از آنها تشکیل می‌شود، انسجام می‌بخشد. از این رو، مضحک است اگر می‌بینیم نوشتار امروزی به نام انسانگرایی، که با ریاکاری به قهرمان مدافع حقوق خواننده تبدیل می‌شود، محکوم می‌گردد. نقد کلاسیک هیچ گاه به خواننده توجه نکرده است. برای این نقد، تنها شخص موجود در ادبیات نویسنده است. ما دیگر از این پس نمی‌خواهیم توسط اتهامات تهکمیه[۳۳] و پرنخوت جامعهٔ نیکان در دفاع از همان چیزی که کنار می‌گذارد، نادیده می‌گیرد و محو و نابود می‌کند، مورد مضحکه قرار گیریم. ما می‌دانیم برای آنکه آینده را از آن نوشتن کنیم باید اسطوره را واژگون سازیم: تولد خواننده باید به بهای مرگ نویسنده به انجام برسد.

پی‌نویسها:

1. Sarasine 2. subject 3. the negative 4. intransitively
5. practice 6. performance 7. English empiricism
8. French rationalism 9. Reformation 10. Positivism
11. the very consciousness 12. impersonality
13. poetics 14. Ego 15. Classicism 16. rhethoric
17. interiority 18. his very life

۱۹. بارون دوشارلوس یکی از شخصیتهای دو جستجوی زمان از دست‌رفته (۲۷-۱۹۱۳) اثر مارسل پروست است. گفته می‌شود شارلوس تصویری از کنت رابرت دومنتسکیو، دوستِ پروست، است. ــ م.

20. enunciation 21. scriptor 22. predicate 23. subject
24. Oxford philosophy 25. a performative

۲۶. Bouvard and Pécuchet شخصیتهای اصلی در رمانِ گوستاو فلوبر به‌همین نام. ــ م.

27. Thomas de Quincy 28. a final signified 29. dis entangled 30. deciphered 31. J. P. Vernant 32. parody

۳۳. antiphrastical نوعی صفت بیانی که یک لغت را در خلاف معنای رایجِ آن بکار می‌گیرد. ــ م.

. تصحیح و پوزش

عنوان مقالهٔ «تی. اس. الیوت، خواندن و ...» در شمارهٔ پیشین بدین‌گونه تصحیح می‌شود: «تی. اس. الیوت، خواندن، بازی، لذت و خرد».