از ساختارگرایی تا پس از ساختارگرایی:
بارت

لوری اشنایدر ادامز

علی معصومی

رولان بارت، نظریه‌پرداز ادبی فرانسه در سال ۱۹۶۹ اعلام کرد که: «نشانه‌شناسی نتوانسته است راه خود را به درون هنر بگشاید. این وضعیت نشان دهندهٔ وجود یک مانع ناخوشایند است، چون مایهٔ تقویت خرافه‌های انسان‌گرایانهٔ قدیمی می‌شود که بر پایهٔ آن‌ها آفرینش هنری نمی‌تواند به یک «نظام» فروکاسته شود، چون نظام به صورتی که ما می‌شناسیم دشمن اعلام شدهٔ انسان و هنر است.»

بارت در مقام منتقد ساختارگرا در جستجوی یک نظام هنری بود که با نظامی که سوسور در مورد زبان و لەوی استراس در مورد اسطوره‌های قومی به کار می‌بردند همانند باشد. او با کشاندن دامنهٔ رابطهٔ میان دال و مدلول زبان‌شناسیک به محدودهٔ نظام‌های فرهنگی متفاوت (و از آن میان، تصویرپردازی) ساختارگرایی سوسوری را گسترش داد، البته «به صورت هم‌ترازی، نه به صورت برابری». نشانهٔ بارتی برخلاف نشانهٔ دلبخواهیِ سوسوری «می‌توانست» در شرایط معین برانگیخته شود. به گفتهٔ خود او: «اگر رابطهٔ میان دال و مدلول یک نشانه قیاسی باشد، می‌گوییم که آن نشانه "برانگیخته شده است" ... پس می‌توان هم نظام‌هایی دلبخواهی و نابرانگیخته و هم نظام‌هایی نادلبخواهی اما برانگیخته داشت.» مفهوم رابطهٔ قیاسی مبتنی بر همانندی دال و مدلول، راه را بر نشانه‌شناسی تصویر که بارت بدان نظر داشت می‌گشاید.

بارت، نظام خوراک و پوشاک فرانسه را به صورت دو نظام نشانه‌شناسی برساخت. در نظام پوشاک، تن‌پوش با زبان (langue از نظر سوسور) و کت و شلوار یا بلوز و دامن با گفتار (parole) هم‌تراز است. کت و شلوار یا بلوز و دامن هم مانند گفتار پیرو چندگونگی مربوط به سلیقهٔ فردی است، در حالی که تن‌پوش مانند زبان یک نظام نحویِ فرهنگیِ تثبیت شده است. بارت در نظام خوراک، صورت غذای رستوران را ساختار پایهٔ زبان‌شناسیک (langue) و غذای موردنظر فرد را هم‌پایهٔ گفتار می‌داند.

به عقیدهٔ بارت هم نظام خوراک و هم نظام پوشاک، نظام‌هایی نشانه‌شناسیک برمی‌سازند، پوشاک نشانهٔ محافظت و خوراک نشانهٔ تغذیه

است. این گونه نشانه‌ها برحسب کاربرد، حامل اشاره‌های ضمنی ویژه‌ای هم هستند. مثلاً بارانی وسیلهٔ محافظت در برابر باران و در نتیجه، نشانهٔ هوای خیس است. لباس سفید نشانهٔ تنیس و لباس شنا نشانهٔ آفتاب و ورزش شنا است، و لباس و عینک اسکی به صورت ضمنی به برف اشاره دارند. بارت به برساختن نظام‌های پیچیده‌تری چون فیلم، تلویزیون و تبلیغات هم دست زد که همگی مستلزم تصویربرداری و کاربرد دوربین هستند.

بارت دربارهٔ نقاشی هم قلم زده است ولی آن چه بیش از همه تغییر مسیر او از ساختارگرایی به پساساختارگرایی را نشان می‌دهد، بحثی است که دربارهٔ عکاسی مطرح می‌کند. او در «بیانگریِ تصویر» (۱۹۶۴)، ساختارگرا و در «اتاق روشن»[1] (۱۹۸۰)، پساساختارگرا است. مری بیتنر وایزمن می‌گوید: «در درون ساختارگرایی، امر واقعی، معلول نظام دلالت است، در حالی که در پساساختارگراییِ «اتاق روشن»، امر واقعی چیزی است که نور را طرح‌ریزی می‌کند و با امر دلالت‌مند و نشانه‌شناسی در تضاد است.» در ساختارگرایی بارت، امور واقعی و جادویی مخالف یکدیگرند اما در پساساختارگرایی او، این دو امر هم‌راستا هستند.

نظام ساختاری بارت به بهترین نحو در بررسی او از آگهی پیتزا و ماکارونی «پانت زانی» آشکار می‌شود. تصویر این آگهی: «ماکارونی و پیتزا را در بسته و قوطی و کیسه همراه با گوجه فرنگی و فلفل و پیاز و قارچ به رنگ‌های زرد و سبز بر زمینهٔ زرشکی رنگ نشان می‌دهدکه از دهانهٔ نیمه باز کیف توری خرید بیرون می‌ریزند.» «نخستین پیام» این آگهی یک پیام زبان‌شناسیک است که با نوشته‌ای در یک قاب ابلاغ می‌شود. دومین پیام آن از نشانه‌های اشارهٔ آشکار تشکیل می‌شود و سومین پیام از نشانه‌های دارای اشارهٔ ضمنی یا «بلاغی» یا «بیانگرانه» تشکیل می‌شود. به عنوان مثال، «کیسهٔ توری نیمه باز» به طور ضمنی به واقعیت مادی خود آن اشاره می‌کند، اما به طور آشکار به مواد خوراکی تازه‌ای اشاره دارد که به تازگی از فروشگاه تره‌بار خریداری شده‌اند. این نشانه هم‌چنین به طور ضمنی به ارزش مثبت خرید روزانه در برابر «ذخیره کردن شتاب‌زدهٔ تمدن «مکانیکی‌تر» اشاره می‌کند. سرخی گوجه‌فرنگی و سبزی فلفل و رنگ‌های زرد تصویر نشانهٔ «ایتالیایی بودن» و اشاره‌ای ضمنی به پرچم ایتالیا است و آهنگ ایتالیایی نام «پانت زانی» هم این اشاره‌ها را تقویت می‌کند.

بارت در این آگهی سومین و چهارمین نشانه را هم بازشناخت. «ماهیت بسته‌بندی به هم چسبیدهٔ اشیای گوناگون، انتقال‌دهندهٔ مفهوم امور کاملاً آشپزخانه‌ای است، گویی «پانت‌زانی» از یک سو هر چیزی را که برای یک غذای مفصل و پیچیده لازم است عرضه می‌کند و از سوی دیگر محتوی فشردهٔ قوطی می‌تواند به تنهایی با محصولات طبیعی پیرامون آن هم‌ارز باشد. این صحنه «پلی» است میان منشاء محصولات و شرایط نهایی آن‌ها ...»

دال چهارمین نشانه، یک دال زیبایی‌شناسیک است. این دال عبارت است از طبیعت بی‌جان که یک قرارداد فرهنگی در میان گونه‌های هنر غربی به شمار می‌آید. مؤثر بودن این دال به منزلهٔ نشانه، نیازمند آن است که بینندگان با متن ویژهٔ آن آشنا باشند.

بارت پیام زبان‌شناسیک را حلقهٔ اتصال با تصویر می‌داند که به دو عملکرد یاری می‌دهد: «منزل دادن و راه انداختن». این پیام با اشارهٔ آشکار به منزل دادن می‌پردازد، قوطی سس گوجه فرنگی با عنوان «منزل گرفته» بدان گونه که هست مشخص و با نام خود بازشناخته می‌شود. واژگان در مقام به راه اندازنده «در تصویرهای ثابت، کمیاب هستند» ولی در کارتون‌ها و گفتگوی سینمایی اهمیت دارند.

به نظر بارت در این مورد آخری «گفتگو از عملکرد سادهٔ توضیحی برخوردار نیست ولی عملاً کنش را با جا دادن معناهای مشخص در پی‌آیند پیام‌ها به پیش می‌برد، معناهایی که در تصویر یافته نمی‌شوند.» عملکرد راه‌اندازی با اشارهٔ ضمنی در ارتباط است که به مفهوم بارتیِ «بیانگریِ تصویر» شکل می‌دهد و یک پیام ایده‌ئولوژیک را ابلاغ می‌کند. به نوشتهٔ او: «بلاغت و بیانگری به صورت جنبهٔ دلالت‌گریِ ایده‌ئولوژی آشکار می‌شود.»

بارت در مقالهٔ سال ۱۹۶۴ به نکته‌ای اشاره کرد که در مقالهٔ پساساختارگرایانهٔ «اتاق روشن» در ۱۹۸۰ به صورت محور در آمد. این نکته عبارت است از عکاسی به منزلهٔ تولیدکنندهٔ «مقولهٔ جدیدی از زمان - مکان». به نظر بارت، اسطورهٔ «طبیعی بودن» عکس با فقدان آشکار «رمز» در عکس تقویت می‌شود؛ یعنی بیننده باور دارد که عکس ثبت یک صحنهٔ واقعی و پارهٔ مستندی از واقعیت است. تصویرپردازیِ عکس به خود عکس اشارهٔ آشکار دارد در حالی که «دخالت‌های انسان ... (کادربندی، تعیین دامنه، نور، وضوح، سرعت و مانند اینها) عوامل اشاره‌گر ضمنی هستند که بر "بیانگری تصویر" اثر می‌گذارند.»

بارت از لحاظ زمان، عکاسی را از دیگر تصویرهای دیداری متمایز می‌سازد و این تمایز را با زمان به معنای زبان‌شناسیک بیان می‌کند. او می‌گوید در حالی که نقاشی و طراحی باعث می‌شوند که بیننده بر این امر آگاه شود که تصویرهای ثبت شده نشان‌دهندهٔ چیزی هستند که در زمان حال «وجود دارند»، عکس احضارکنندهٔ «چیزهایی است که در زمان گذشته "وجود می‌داشته‌اند". در نتیجه، عکس بر خلاف پاره‌ای نقاشی‌های معین «هرگز به منزلهٔ توهم آزموده نمی‌شود، عکس به هیچ روی "حضور" نیست و ما باید ویژگی‌های جادویی تصویر عکاسی را کم‌تر به حساب بیاوریم.» از این رو عکس بیش از تصویر نقاشی شده «واقعاً» غیرواقعی است. پیداست که اگر کسی به «پیپ» مگریت بیندیشد، این پیپ تأثیر حضور و بودن در نقاشی دارد. اما عکس ثبت‌کنندهٔ این واقعیت است که پیپ «روزی» بوده است و چشم دوربین آن را «دیده» بوده است. به گفتهٔ وایزمن: «دوربین نمی‌تواند دچار وهم و خیال شود.»

سینما هم مانند نقاشی مگریت، قلمرو جادویی را دربرمی‌گیرد و در تاریخ داستان مشارکت می‌کند. بارت در ۱۹۶۴ می‌گفت: «سینما عکاسی متحرک و جاندار نیست، در این هنر آن‌چه "وجود می‌داشته است" از میان می‌رود و جای خود را به آن‌چه "وجود دارد" می‌دهد» به سخن دیگر، بینندگان، عکس بی‌حرکت را به صورت «پیام بی‌رمز» یا گزارش می‌آزمایند، ولی در سینما خود فرافکنی می‌کنند و به تعلیق واقعیت می‌پردازند و (به صیغهٔ زمان حال)، خود را با روایت داستانی یکی می‌سازند.

بارت با وجود این نظرها، کیفیت‌های اشاره‌ای ضمنی عکس بی‌حرکت را نادیده نمی‌گیرد و در واقع قدرت بیانگری عکس را به مؤثر بودن ظاهر اشارهٔ آشکار آن پیوند می‌دهد. بارت در ۱۹۶۴ سازنمای غایی عکس را در این نکته می‌دید که فن‌آوری، دامنهٔ (اشاره‌های آشکار) یا اطلاعاتی را که به وسیلهٔ پیام منتقل می‌شود گسترش می‌دهد و در عین حال «معنایی را که در زیر ظاهر معنای داده شده (یعنی اشارهٔ ضمنی) بنا

شده است»، آشکار می‌کند.

به نظر وایزمن، از گفته‌های بارت در ۱۹۸۰ چنین برمی‌آید که او از ساختارگرایی بریده است و به نوعی انسان‌گرایی متمرکز بر نفس بازگشته است. هم‌چنین از او به خاطر تبیین «نوعی واقع‌گرایی که هر چه بیش‌تر نیستی‌گرا و ذهنی می‌شود انتقاد شده است» اما وایزمن، رویکرد ترکیبی‌تری برمی‌گزیند و می‌گوید که در کارهای بعدی بارت، انسان‌گرایی و ساختارگرایی درهم می‌آمیزند تا نوعی بینش شخصی پساساختارگرایانه به دست بیاید. بارت در «اتاق روشن» به تفصیل دلالت عکاسی می‌پردازد. ولی ساختارگرایی به خود انسان تسلیم می‌شود. با توجه به پافشاری‌های پیشین بارت در «مرگ مؤلف»، سلطهٔ او در مقام مؤلف در «اتاق روشن» مایهٔ طعن و شگفتی است. این کتاب فراتر از هر چیز، زندگی‌نامه‌های خودنوشت پاسخ او به عکاسی است.

بارت از همان آغاز مبهوت عکسی از جوان‌ترین برادر ناپلئون شد و نوشت: «آن وقت با حیرتی که از آن هنگام تاکنون نتوانسته‌ام آن را کاهش دهم، فهمیدم که با چشم‌هایی نگاه می‌کنم که روزی به امپراتور نگاه می‌کرده‌اند.»

این تجربه برای بارت ارائه‌کنندهٔ «گزینشی بود میان در نظر گرفتن عکس به منزلهٔ نشانه یا واقعیت، یا به منزلهٔ نظامی از توهم‌های رمزگذاری شده یا رد پرتوهای نوری که در لحظهٔ عکسبرداری از جسم گسیل شده‌اند». در واقع واقعیت واقعی عکس در نکتهٔ دوم نهفته است و بارت آن را noeme نامیده است که از واژهٔ یونانی noema به معنای «اندیشه»، «منظور» یا «طرح» گرفته شده است و بارت آن را به مفهوم «گوهر» به کار می‌برد. عکس برخلاف تابلو نقاشی با نور به ثبت هستی گذشتهٔ آن‌چه که اکنون تصویربرداری شده است می‌پردازد و فاصلهٔ زمانی میان گذشته و اکنون را درمی‌نوردد. به گفتهٔ وایزمن: «زمان، قهرمان کتاب "اتاق روشن" است زمان تأکید می‌ورزد و در آن‌چه که بارت آن را "جذبهٔ عکاسی" می‌خواند، نابود می‌شود.»

بارت در جستجوی ویژگی‌های عمومی و جهانی عکاسی، خود را به صورت «معیار "دانش" عکاسی» درمی‌آورد و با این کار تمرکز بر روی فرد را که در ساختارگرایی غایب یا در کم‌ترین اندازه بود، از نو زنده می‌کند. بارت با ارجاع به این حکمت یونانی که می‌گوید: «انسان معیار همه چیز است» انسان‌گرایی سنت کلاسیک را بازمی‌یابد.

بارت، عکاسی را در سه باب ساختار می‌دهد. «عملگر»ی که پاره‌ای از واقعیت را در چارچوب می‌گذارد و ثبت می‌کند، «بیننده»ای که به تصویر نگاه می‌کند و «بیناب» یا موضوع تصویر. موضوع تصویر در وجود بارت به احضار «چیزی وحشتناک» دست می‌زند «که در هر عکس وجود دارد: بازگشت مرده» که باز هم اشاره‌ای است به فروپاشی زمان. او در آغاز، «مرگ» را در عکس‌های خود و از آن پس در همهٔ عکس‌ها می‌بیند. «همهٔ عکس‌ها همواره نشانهٔ شوم مرگ آیندهٔ مرا در خود دارند.»

بارت در «اتاق روشن»، «بیننده» است. بینندگیِ او از studium و punctum تشکیل شده است. studium خود از تأثیر کلی عکس و از آن میان اشاره‌های ضمنی فرهنگی عکس و خواست‌های عکاس تشکیل می‌شود. «مؤلف» بار دیگر پذیرفته می‌شود حتا در مواردی که studium هم یک نظام رمزگذاری شده و تقریباً هم‌تراز استعارهٔ یاکوبسنی باشد. اما punctum «آن چیزی است که studium را چندپاره (یا سجاوندی) می‌کند» - punctum جزء یا جنبه‌ای از عکس است که بارت را به صورت «بیننده» درمی‌آورد و بارت آن را با مجاز مرسل هم‌سنخ می‌داند. بارت می‌گوید: «punctum چیزی است که من آن را به عکس می‌افزایم و با همهٔ این‌ها چیزی است که از پیش در عکس وجود دارد.»

ناگزیرترین تجربهٔ عکاسی بارت پس از مرگ مادرش پیش آمد. بارت می‌گوید در مرور عکس‌های قدیمی مادر «به تدریج با او در زمان به عقب بازمی‌گشتم و به دنبال واقعیت چهره‌ای می‌گردیدم که آن را دوست می‌داشتم. سرانجام آن را یافتم.» عکس مادر را در ۱۸۹۸ در سن پنج سالگی ایستاده در کنار برادر هفت‌ساله‌اش نشان می‌داد: «در آخر پل چوبی کوچکی در یک گلخانهٔ شیشه‌ای که آن روزها "باغ زمستانی" خوانده می‌شد.»

بارت به تکثیر این عکس دست نزد چون برای او شیئی یگانه بود: «punctum که دیگران بدان بی‌اعتنا بودند، همان‌گونه که به studium اعتنایی نداشتند.» دیدن این عکس بارت را عازم سفر عکاسی کرد که موضوع «اتاق روشن» شد. بارت با نقل گفتهٔ نیچه که گفته بود: «آدم در هزارتو هرگز در جستجوی حقیقت نیست و تنها در پی آریادنهٔ خویش است»، عکس مادر را آریادنه‌ای می‌دانست که با رشتهٔ توجه او به عکاسی همانی می‌کرد.

بارت از طریق عکس پنج سالگی مادر به تأیید noeme عکس (یعنی این موضع که مادرش در آن‌جا بوده است) پرداخت و درستی رابطهٔ بند نافیِ بدن و نگاه او را نشان داد. مادر در عین حال مرده و زندگی از سر گرفته بود. تصویر او که با نور شکل گرفته و با محلول شیمیایی ثبوت یافته بود، از بارت پیامبری ساخت: «برعکس: مانند کاساندرا، اما با چشمی خیره به گذشته ...»

سرانجام بارت، آریادنهٔ خود را می‌یابد و punctum تازه‌ای قدرتمندتر از «جزئیات» را کشف می‌کند. این punctum «دیگر مربوط به شکل نیست بلکه مربوط به شدت است ...» و زمان به صورت «تأکید زخمی‌کنندهٔ noeme (یا آن‌چه که بوده است) و به صورت نمایندهٔ ناب آن درمی‌آید». کاساندرا بر سر «آن‌چه که روی خواهد داد» می‌لرزید، در حالی که بارت «بر سر "مصیبتی که پیش‌تر روی داده است" می‌لرزد.»

این رویدادها با «سوراخ شدن» و حتا خرد شدن ساختارگرایی بارت همخوانی دارند. انسانیت و اخلاق‌گرایی او، جستار انتزاعی برای نظام‌های جهانی را پایمال می‌کند. بارت می‌نویسد: «وقتی مادر مرد، من دیگر دلیلی برای همساز کردن خود با پیشرفت "نیروی حیات برتر" (نژاد و نوع) نمی‌دیدم. "ویژه بودن" من نمی‌توانست بار دیگر خود را "جهانی" کند ... از آن پس نمی‌توانستم جز منتظر ماندن برای مرگ کلی و "غیرجدلی" کاری صورت دهم.»

بدین ترتیب ساختارگرایی بارت به صورت نوعی پساساختارگرایی درآمد که مقداری انسان‌گرایی در آن بر جا ماند و او به گونه‌ای انکارناپذیر در مقام مؤلف با آن زندگی می‌کند.

۱- Camera Lucid اصطلاحی است که بارت در برابر Camera Obscura به معنای اتاق تاریک که نخستین دوربین عکاسی بدون عدسی است برساخته است.