Archive of SID

مرگ مؤلّف در نظریه‌های ادبی جدید

حسین پاینده

مقدّمه

یکی از معضلات نقد ادبی در کشور ما جایگاه تعیین‌کننده‌ای است که در بررسی متن برای مؤلّف قایلیم. اکثر مقالات نقد، خواه نقد آثار ادبیِ معاصر و خواه به‌ویژه نقد آثار کلاسیک، با این پیش‌فرض نوشته می‌شوند که برای فهم معنای این متون ناگزیر باید با شرح حال مؤلّف آشنا بود، زیرا متن از ذهن نویسنده تراوش کرده است و بدون داشتن اطّلاعاتی از قبیل اینکه سابقهٔ خانوادگیِ مؤلّف چه بوده، در کجا دورهٔ کودکی و نوجوانی را سپری کرده، چه مرامی داشته نمی‌توان معنای آثار او را دریافت. به سخن دیگر، در روش‌شناسیِ رایج در مطالعات ادبی در کشور ما، متن هنوز حاشیه‌ای بر شخصیت نویسنده محسوب می‌گردد. به عبارتی، سرچشمه یا خاستگاه معنا شخصیت مؤلّف است نه خودِ متن. به تبعِ این دیدگاه، نقد ادبی هم غالباً تحویل می‌شود به بازگوئیِ **واقعیّاتی** ظاهراً قطعی و مناقشه‌ناپذیر دربارهٔ احوال نویسنده و تلاش برای اثبات اینکه دانستن این **واقعیّات** چقدر خواندن و فهم متونِ نوشته‌شده به قلم آن نویسنده را بر خواننده تسهیل می‌کند.

توجه به جایگاه مؤلّف در نظریه و نقد ادبی مسبوق به سابقه‌ای بسیار طولانی است و قدمت آن به بیش از سه قرن پیش از میلاد مسیح می‌رسد. افلاطون نخستین فیلسوفی بود

www.SID.ir

Archive of SID

که این توجه را در قالب نظریه‌ای (محاکات) تدوین کرد و در رسالهٔ جمهوری به بحث دربارهٔ آن پرداخت که شاعر کیست و شعر گفتنش در حکمِ انجام دادنِ چه کاری است. از این رو، می‌توان گفت بیش از دو هزار سال پیش نظریهٔ ادبی با عطف توجه به مؤلّف آغاز شد و، از آن زمان تا به امروز، نظریه‌پردازانِ گوناگون در هر نظریهٔ جدیدی که دربارهٔ ماهیت و کارکرد ادبیات یا نحوهٔ بررسی متون ادبی مطرح کردند، به نحوی از انحاء، به همین مسئلهٔ بنیادین پرداختند و دیدگاهی راجع به آن نشان دادند.

امّا آنچه به‌ویژه بررسی جایگاه مؤلّف را در کشور ما ضروری می‌سازد آن است که قدمت چند هزار سالهٔ این مسئله در نظریه‌های گوناگون ادبی از زمان افلاطون تا به امروز ظاهراً در پیچیده‌کردن نگرش پژوهشگران و منتقدان ادبیِ ما چندان تأثیری نداشته است و به‌خصوص نظریات جدیدتری که از قرن بیستم به این سو در این باره مطرح شده‌اند هنوز آن‌گونه که باید شناخته‌شده نیستند. دیدگاه **مؤلّف‌مدار** نه فقط در نقد متون ادبی در کشور ما غلبه‌ای بلامنازع دارد بلکه اساساً یگانه شیوهٔ رسمیِ تدریس ادبیات فارسی در دانشگاه‌های ما نیز هست. پیامد این منظرِ ساده‌پندارانه که «هر متنی از ذهن و شخصیت مؤلّف نشئت می‌گیرد، پس باید ابتدا زندگینامهٔ مؤلّف را شناخت تا بعد بتوان معنای متن را کشف کرد» سترون شدن پژوهش‌های ادبی بوده است. این باور که معنای متون ادبی را باید **کشف** کرد خود دلالت بر آن دارد که معنا امری از پیش تعیین‌شده و **پنهان‌شده** و ثابت و واحد است و در آن نمی‌توان مناقشه کرد زیرا **واقعیّات زندگینامه‌ای** محلّی برای جدل باقی نمی‌گذارند. این باور، علاوه بر اینکه مخلّ روحیهٔ پژوهشگری و نقد است، منجر به این گرایش انفعال‌گرایانه شده است که متون ادبی را فقط می‌توان فراگرفت.

مقالهٔ حاضر کوششی است برای پرتوافشانی بر پیچیدگی‌های مسئلهٔ جایگاه مؤلّف در برخی از مهم‌ترین نظریه‌های ادبی مدرن. به این منظور، در بخش بعدی، سه نظریهٔ نقّادانه را، که هریک سهم بسزایی در شکل‌گیری دیدگاه‌های جدید دربارهٔ مؤلّف داشته‌اند، به ترتیبِ دوره‌های پیدایش آنها، بررسی می‌کنیم. این سه نظریه **نقد نو**، **فرمالیسم روسی** و **پساساختارگرایی** خوانده شده‌اند. بخش پایانی مقاله به جمع‌بندی بحث‌های مربوط به جایگاه مؤلّف در نظریه‌های ادبی جدید اختصاص دارد.

www.SID.ir

Archive of SID

بحث و بررسی

۱. نقد نو

در نظریه‌های ادبی، هرچه به دورهٔ معاصر نزدیک‌تر می‌شویم، اهمّیت مؤلّف در تعیین معنای متن کاهش می‌یابد. به‌عبارتی، بین بها دادن به منزلت مؤلّف، از یک سو، و برجسته کردن کیفیات ادبیِ متن، از سوی دیگر، نسبتی معکوس وجود دارد. در غالب نظریه‌های رایج تا پیش از پیدایش **نقد نو** در دههٔ ۱۹۳۰، مؤلّف **خداوندگارِ** متن تلقّی می‌شد؛ یعنی فرض بر این بود که مؤلّف متن را **می‌آفریند** و مقدّرات آن را رقم می‌زند. اگر این دیدگاه را بپذیریم که متن از ذهنیّت و نیّات و زندگینامهٔ مؤلّف سرچشمه می‌گیرد و، به‌عبارتی، مؤلّف **صاحبِ** متن است، آنگاه باید نتیجه بگیریم که معنای متن به مؤلّف تعلّق دارد و هرگونه تفسیر دربارهٔ آن نیز به‌طریق اولیٰ تنها زمانی می‌تواند اعتبار داشته باشد که از مؤلّف یا با تأیید مؤلّف باشد. با این حساب، باید پرسید که نقش منتقد ادبی چیست؟ پاسخ طرفدارانِ دیدگاه سنّتی این بود که منتقد، در بهترین حالت، صرفاً بر معنایی صحّه می‌گذارد که حاصلِ نیّت مؤلّف یا منطبق با آن است. اگر مؤلّف **خداوندگارِ** متن است، منتقد ادبی حکم **پیامبری** را دارد که آنچه را در متن **وحی** شده است ابلاغ می‌کند. پیداست که در این دیدگاه سنّتی بررسی کیفیات ادبیِ خودِ متن یا چندان اهمّیتی ندارد یا صرفاً پس از **کشفِ** معنای **پنهان** در متن و برای تأیید آن درخور بررسی است.

پیدایش **نقد نو** در نخستین دهه‌های قرن بیستم را باید نقطهٔ عطفی در این تلقّیِ سنّتی دربارهٔ مؤلّف دانست. مهم‌ترین برنهادِ منتقدان نو این بود که معنای متن را صرفاً در خود متن و با بررسی ویژگی‌های آن می‌توان بررسی کرد. هرگونه ملاحظهٔ برون‌متنی، از قبیل ملاحظات زندگینامه‌ای یا تاریخی، از قرارگرفتن نقد بر اساس عینیّت می‌کاهد، لذا نباید جایی در فرایند نقد داشته باشد. پیدایش این دیدگاه جدید، که مؤلّف را از مقام خداوندگاریِ متن خلع می‌کرد، البته حاصل تحوّلاتی فکری و نظری بود که از قرن نوزدهم زمینهٔ مناسبی برای ظهور گرایش‌های فرمالیستی در نقد ادبی فراهم کرده بودند. برای مثال، شاعر انگلیسی جان کیتس[1] در دههٔ دوم قرن نوزدهم این نظر را مطرح کرد که

1) John Keats

www.SID.ir

Archive of SID

شاعرِ توانا باید از **قابلیّت سلبی**[۲] برخوردار باشد یعنی باید بتواند هویّت ذهنیِ خود را از راه همدلیِ عاطفی و به طرزی ارتجالی چنان در موضوع شعر مستغرق کند که، موقع سرودن شعر، دیگر هویّتی از آنِ شخصِ خودش نداشته باشد. بدین ترتیب، مؤلّف می‌تواند ابتدا شخصیت خویشتن را نفی کند و سپس واقعیت و پیچیدگی‌های آن را ادراک کند تا به نگارش خود خصلتی مبتنی بر عینیّت ببخشد و نظام ارزشیِ خود را در تألیف دخالت ندهد. از نظری که کیتس مطرح ساخت چنین مستفاد می‌شود که، در بررسی شعر یا هر متن ادبی، استناد به ویژگی‌های شخصیتِ مؤلّف کاری گمراه‌کننده است؛ زیرا، به‌خلاف آنچه منتقدان سنّتی فرض کرده بودند، آن شاعری تواناتر است که عینی‌تر (بدون واسطه قرار دادنِ نَفْسِ خود) شعر بسراید. شکل مشابهی از همین دیدگاه را در نظریه‌پردازی‌های کسان دیگری می‌توان دید که پس از کیتس اصطلاح «فاصلهٔ زیباشناختی» را در نقد ادبی باب کردند ــ اصطلاحی که به طریق اولیٰ حاکی از لزوم غیرشخصی کردنِ فرایند تألیف است. باید افزود که مشابه همین نظرها در مخالفت با تبعیّت متن از منویّات مؤلّف را در آراءِ فیلسوف آلمانی ویلهِلم دیلْتی[۳] و سایر اصحاب نظریهٔ تأویل[۴] می‌توان دید که، تقریباً هم‌زمان با کیتس، به بررسی فرایند قرائت پرداختند و آن را فرایندی توأم با فعالیتِ معناسازانهٔ خواننده دانستند نه فرایندی منفعلانه، و با این فرض مخالفت کردند که مؤلّف بصیرتی برتر از خواننده یا منتقد دربارهٔ معنای متن دارد. از نظر ایشان، هر آنچه مؤلّف دربارهٔ معنای متن بگوید صرفاً حکم تفسیری از مجموعه تفاسیر ممکن را دارد و منتقد، به جای بازیابیِ معنای مورد نظر نویسنده، باید معنای متن را برسازد.

امّا، در قرن بیستم، منتقدی که یکی از محکم‌ترین استدلال‌ها را بر ضدّ نظریه‌های مؤلفْ‌مدار مطرح ساخت و تأثیر بسزایی در شکل‌گیری آراءِ **منتقدان نو** باقی گذاشت شاعر بریتانیائیِ آمریکایی‌تبار تی. اِس. اِلیوت[۵] بود. الیوت، در مخالفت با دیدگاه کسانی که اثر ادبی را آینهٔ تمام‌نمای شخصیت مؤلّف می‌پندارند، در مقالهٔ مشهوری با عنوان «سنّت و قریحهٔ فردی»[۶] (۱۹۱۹) اظهار نظر کرده است که آن هنرمندی در کار خود توفیق می‌یابد که «دائماً از خویشتن درمی‌گذرد و پیوسته شخصیتش را محو می‌کند».

2) negative capability
3) Wilhelm Dilthey
4) hermeneutics
5) T. S. Elior
6) Tradition and the Individual Talent

www.SID.ir

Archive of SID

الیوت، سپس، برای روشن کردن این معنی که مؤلّف چگونه شخصیت خویش را در متنی که می‌نویسد محو می‌کند، آن را با نتیجهٔ حاصل از ترکیب دو گاز در فعل و انفعال شیمیائی قیاس می‌کند و می‌گوید:

> [اکسیژن و دی اکسیدگوگرد]، وقتی در مجاورت رشته سیم پلاتین با یکدیگر ترکیب می‌شوند، اسیدِ گوگرد می‌سازند. این ترکیب صرفاً زمانی صورت می‌گیرد که پلاتین هم [در این فعل و انفعال] وجود داشته باشد. امّا در اسیدِ حاصلْ هیچ نشانه‌ای از پلاتین نیست و خود پلاتین هم ظاهراً از این ترکیب تأثیری نپذیرفته و همچنان متعطّل و خنثیٰ و تغییرنیافته باقی مانده است. ذهن شاعر همانند آن رشتهٔ پلاتین است. شاید بخشی از ذهن شاعر یا تمام ذهنش بر تجربیاتِ خودِ او تأثیر بگذارد لیکن هنرمند هر قدر کمال هنریش بیشتر باشد به همان میزان جدائیِ تمام‌عیارتری بین او که رنج می‌بَرَد و ذهنی که [متن ادبی را] خلق می‌کند وجود خواهد داشت؛ همچنین به همان میزان ذهنش شور و هیجانی را که مواد و مصالح کارِ آن‌اند کامل‌تر هضم و مستحیل خواهد کرد. (Eliot 1919, p. 17)

از بحث الیوت این نتیجه برمی‌آید که برای فهم یک متن ادبی نمی‌توان به مؤلّف متن استناد کرد یا نباید کوشید تا ذهنیّت مؤلّف و شخصیت او را شناخت یا با بررسیِ متن آنها را بازسازی کرد. مؤلّف صرفاً با درگذشتن از خود و تبدیل شدن به میانجی می‌تواند زمینهٔ نگارش متن را فراهم کند. مؤلّف، از نظر الیوت، کسی است که، به دلیل خودآگاهی، در نهان رنج می‌بَرَد. امّا مؤلّف، اگر بخواهد موفّق به خلق اثری ادبی شود، باید ابتدا شور و هیجانی را که ساخت‌مایه‌های نگارش متن‌اند در خود مستحیل کند و بعد دست به نوشتن اثر بزند. به بیان دیگر، تا زمانی که مؤلّف ذهن خلّاق خود را از شخصیتِ رنج‌کشیده‌اش مجزّا نکند، امکان نگارش متن را نخواهد داشت. بنا بر این مفروضات، برای فهم معنای متن یا برای نقد متن هم نمی‌توان به اطّلاعاتی که شخصیت نویسنده یا باورها و خُلق و خوی او را بر ما معلوم می‌کنند استناد کرد؛ زیرا آنچه موجب نوشتن متن شده کنارگذاشتن همان شخصیت و باورها و خُلق و خو ست. الیوت، در ادامهٔ همین مقاله، چنین نتیجه می‌گیرد:

> شاعر در پی ابراز **شخصیتش** نیست بلکه واسطهٔ هنریِ خاصی دارد ــ صرفاً واسطهٔ هنری و نه شخصیت ــ که تأثرات ذهنی و تجربیات به شیوه‌های غریب و غیرمنتظری در آن با یکدیگر ترکیب می‌شوند. آن تأثرات ذهنی و تجربیاتی که برای شخصِ شاعر اهمّیت دارند ممکن

www.SID.ir

Archive of SID

است در شعر او منعکس نشوند و آن تأثرات و تجربیاتی که در شعرش اهمّیت می‌یابند ممکن است در خود او ــ یعنی در شخصیتش ــ نقش بسیار کم اهمّیتی داشته باشند. (*Ibid*, p. 20)

پس، در آثار هر مؤلّفی، به مجموعه‌ای از مضامین می‌توان برخورد که چه‌بسا در شخصیت و ذهنیت خاص نویسنده چندان هم اهمیّتی نداشته‌اند امّا، از آنجاکه ذهن مؤلّف همچون واکنش‌یار (کاتالیزور) عمل کرده است، آن مضامین در آثار او مطرح شده‌اند. از این رو، این پیش‌فرض که هر نویسنده‌ای فقط آن مضامینی را در آثارش می‌پروراند که خود به آنها به‌طور خاص نظر داشته است لذا برای فهم مضمون یک اثر باید ناگزیر به ذهن مؤلّف راه بُرد یا شخصیتش را از طریق بررسیِ زندگینامه یا اطلاعاتِ برون‌متنی شناخت کلّاً مغلوط و در نقد نو گمراه‌کننده محسوب می‌شود. این جملهٔ الیوت که «[سرودن] شعر [در حکم] بیان بی‌محابای احساسات و عواطف نیست بلکه گریز از احساسات و عواطف است؛ شعر بیان شخصیت شاعر نیست بلکه گریز از آن شخصیت است» (*Ibid*, p. 21) دعوتی است برای روی‌گرداندن از آن رهیافت سنّتی که متن را عین بیانیهٔ آراءِ مؤلّف می‌داند و برای روی آوردن به آن نقد فرمالیستی که خودِ متن را یگانه منبع قابل اعتماد برای بحث دربارهٔ معنا می‌شمارد.

دو نظریه‌پرداز فرمالیستِ دیگر، که تأثیر بسزایی در شکل‌گیری دیدگاه‌های جدید دربارهٔ جایگاه مؤلّف در نقد نو داشتند، ویمْسات[۷] و بیِردْزلی[۸] بودند که در اکثر کتاب‌های نظریهٔ ادبی به دو مقالهٔ معروفشان (اولّی با عنوان «سفسطه دربارهٔ قصد مؤلّف»[۹] (۱۹۴۶) و دیگری «سفسطه دربارهٔ تأثیر اثر»[۱۰] (۱۹۴۹)) استناد می‌شود. ویمْسات استاد ادبیات بود و بیِردْزلی فیلسوفی که موضوعِ اصلیِ آثارش زیباشناسی بود. در مقالهٔ نخست، ویمْسات و بیِردْزلی به طرح این دیدگاه می‌پردازند که نیّت مؤلّف تعیین‌کنندهٔ معنا یا ملاکی برای بحث دربارهٔ تأثیر متنی که پدید می‌آورَد نیست. منتقد ادبی نباید بکوشد تا قصد مؤلّف را کشف کند؛ زیرا آن قصد را هرگز نمی‌توان با اطمینان مشخص کرد. درواقع، تلاش برای کشف نیّت نویسندگانی که اغلب آنان درگذشته‌اند بیشتر به تحقیق تاریخی شباهت دارد تا نقد ادبی. در نقد ادبی قصد مؤلّف فقط به آن اندازه که عملاً در

7) W. K. Wimsatt 8) Monroe C. Beardsley 9) Intentional Fallacy
10) Affective Fallacy

www.SID.ir

Archive of SID

متن محقَّق شده اهمّیت دارد و، برای بررسی آن، کافی است که با زبان متن و با فرهنگی که متن در آن نگارش یافته است آشنا باشیم. همان‌گونه که ویمْسات و بِیردْزلی در مقالهٔ خود متذکّر می‌شوند، «اگر شاعر در قصد خود توفیق یافته باشد، در آن صورت خودِ شعر نشان می‌دهد که او در پیِ چه بوده است» (Wimsatt & Beardsley 1970, p. 4). آنان نتیجه می‌گیرند که، برخلاف آنچه تا آن زمان متداول بوده است، برای فهم معنای سروده‌های شاعر بررسی زندگیِ شاعر یا تاریخ زمانه‌ای که مؤلّف در آن می‌زیسته یا آراءِ نویسندگان دربارهٔ ادبیات و به‌طورکلّی تفحّص دربارهٔ هر جنبه‌ای از متن که به عواملی بیرون از آن مربوط گردد کاری است که با نقد ادبی و مطالعات ادبی ربط پیدا نمی‌کند. ایضاً پرداختن به پیشینهٔ پیدایش اثر ادبی به حوزهٔ دیگری از علوم انسانی یعنی به تاریخ مربوط می‌شود نه به مطالعات ادبی. اگر منتقدی، به جای نقد خودِ متن به چنین موضوعاتی بپردازد، مرتکب آن خطای متداولی شده است که آن را **سفسطه دربارهٔ قصد مؤلّف** می‌خوانیم.

ویمْسات و بِیردْزلی، در مقالهٔ دوم، اظهارنظر می‌کنند که یکی دیگر از خطاهای متداول در مطالعات ادبی **سفسطه دربارهٔ تأثیر اثر** است. به زعم آنان، این سفسطه زمانی رخ می‌دهد که منتقد ادبی، به جای بررسی متن، از تأثیر عاطفی متن در شخصِ خود سخن به میان آورَد و مثلاً متن را با تعبیرهایی چون **هیجان‌آور** یا **حزن‌آور** یا **روحیه‌بخش** و از این قبیل توصیف کند. چنین منتقدی متن را با پیامدِ عاطفیِ آن خَلط می‌کند. حتّی اگر متنی از نظر منتقد **هیجان‌آور** و ... تلقّی شود، باید علّت آن **هیجان** و ... را با مطالعهٔ خودِ متن بررسی کرد نه خود **هیجان** و ... را که معلول متن‌اند. درعین حال، به این دو نکته نیز باید توجه کرد که اوّلاً ادبیات برای القای احساس و عاطفه نوشته نمی‌شود بلکه هر اثر ادبی درواقع متنی با ویژگی‌های خود است که باید بررسی شوند؛ ثانیاً تأثیر متن در همهٔ خوانندگان یکسان نیست لذا آن نوع نقد ادبی که اساساً به تأثیر متن در خواننده می‌پردازد هرگز نمی‌تواند به نتیجه‌گیری‌های عام منتهی گردد. به جای پرداختن به تأثیراتی که لزوماً قائم به فردند و، می‌توانند به شمار خوانندگانْ هر یک به گونه‌ای باشند، منتقد ادبی باید در معنای اثر یعنی آن چیزی بحث کند که با خصلت عام‌بودن خود قائم به فرد نباشد.

www.SID.ir

Archive of SID

۲. فرمالیسم روسی

فرمالیسم روسی را باید همزاد نقد نو خواند با این توضیح که نه نظریه‌پردازان فرمالیسم روسی از وجود نظریهٔ همزادی به نام نقد نو آگاه بودند نه منتقدان نو می‌دانستند که کسانی کمابیش هم‌زمان با آنان در روسیه رهیافت جدیدی را بنیان می‌گذارند که دربارهٔ جایگاه مؤلّف دیدگاهی مشابه اتّخاذ کرده است. فرمالیسم روسی در دههٔ دوم قرن بیستم در مخالفت با مکتب‌هایی سنّتی شکل گرفت که متون ادبی را صرفاً در پرتو اطلاعات تاریخی و زمانهٔ تألیف اثر یا در پرتو اطلاعات روان‌شناختی دربارهٔ مؤلّف بررسی می‌کردند. نظریه‌پردازانِ این رهیافت جدید دو هدف اصلی داشتند: یکی آنکه می‌خواستند، با مشخص کردن روش‌شناسیِ خاصّ ادبیات، متمایز از روش‌شناسیِ سایر حوزه‌های علوم انسانی مانند تاریخ و امثال آن، برای نقد متون ادبی، شالوده‌ای علمی بریزند و شیوه‌هایی متفاوت پیشنهاد کنند؛ دیگر آن که می‌خواستند با دیدگاه غالبی که ادبیات را صرفاً بازتاب واقعیّت قلمداد می‌کرد به مخالفت برخیزند.

فرمالیست‌های روس، برای نیل به این دو مقصود، کوشیدند تا بحث در خصوص ادبیّتِ زبانِ متونِ ادبی را موضوع اصلیِ نقد سازند. از نظر آنان، آثار نویسنده محصول زندگینامهٔ او نیست و کانون توجه منتقد نیز نباید شخصیت مؤلّف یا رویدادهای زندگیِ او باشد. البته فرمالیست‌های روس مخالف زندگینامه‌پژوهی نبودند؛ امّا ــ همان گونه که بوریس توماشِفسکی[11]، یکی از فرمالیست‌های برجستهٔ روس، در مقاله‌ای با عنوان «ادبیات و زندگینامه»[12] متذکّر شده است ــ زندگینامهٔ شاعر یا داستان‌نویس «اهمیّتی بیشتر [یا دلالتی خاص‌تر] از زندگینامهٔ مخترع یا سردار بزرگ ارتش ندارد» (→ Jefferson & Robey 1993, p. 33) نکتهٔ مهم‌تر اینکه، از نظر فرمالیست‌های روس و برخلاف پنداشت غالب در دیدگاه‌های سنّتی راجع به نسبت زندگینامهٔ مؤلّف و آثار او، گاه فعالیت‌های ادبیِ شاعر یا نویسنده است که مسیر یا اهداف زندگیِ او را تعیین می‌کند. توماشِفسکی برای نمونه به پوشکین اشاره می‌کند و می‌گوید که این شاعر علاقه داشت که در مضمونِ «عشق نهانی و ناکام» در فرهنگ جامعهٔ روس کاوش کند و این مضمون را بپروراند. درواقع، این مضمون نه فقط در اشعار پوشکین بلکه همچنین در زندگیِ

11) Boris Tomashevsky 12) Literature and Biography

www.SID.ir

Archive of SID

شخصی او شکل گرفت و بسط یافت. از این رو، پوشکین، در نامه‌هایی که به دوستانش می‌نوشت، با لحنی مبهم، از عشق ناکام سخن به میان می‌آورد و به هنگام صحبت کردن با دیگران نیز گاه احساساتش غلیان می‌کرد و سخنان نامنسجم و مبهمی می‌گفت که همگی حکایت از آن داشتند که او به کسی عشق می‌ورزد امّا معشوق به عشق او پاسخ مساعد نداده است. توماشِفسکی نتیجه می‌گیرد که زندگیِ پوشکین، همچون اشعارش، با مایه‌گرفتن از تخیّل شکل گرفته و در حکم نوعی آفرینش ثانوی است که برای فهم آن باید آثار شاعر را خواند. به گفتهٔ توماشِفسکی، شاعرانی از قبیل پوشکین «زندگیِ خویش را ابزاری برای تحقّق آمالِ ادبی خود ساختند [لذا آشنایی با] زندگینامهٔ آنان برای خواننده ضرورت یافت» (*Ibid* →). فرمالیست‌های روس، در بررسی آثار این قبیل شاعران و نویسندگان، به زندگینامهٔ آنان نیز ــ هر جا که بتوان زندگینامه را به آثارشان مربوط ساخت ــ توجه می‌کنند امّا تأکید می‌ورزند که این زندگینامه‌ها را باید صرفاً پیامد جانبیِ آثاری دانست که نویسندگان خلق کرده‌اند نه بالعکس. بدین سان، فرمالیست‌های روس رابطهٔ دیرینه بین زندگینامه و اثر را معکوس کردند و مدّعی شدند که نویسنده خود محصولِ آثار خویش است نه منشأ آن آثار.

۳. پسا ساختار گرایی

مناقشهٔ منتقدان نو و نیز فرمالیست‌های روس در اعتبارِ معنای مورد نظر مؤلّف و مردود شمردن جایگاهِ برترِ نویسنده در تعیین معنای متن زمینهٔ مناسبی فراهم آورد تا، در تحوّلات بعدیِ نظریهٔ ادبی در نیمهٔ دوم قرن بیستم، ویژگی‌های متن به کانون نقد تبدیل شود. امّا به‌ویژه از سال‌های ۱۹۶۰ به این سو، یعنی از زمان پیدایش پسا ساختارگرایی، ثمربخش بودن تلاش برای دستیابی به معنایی واحد و قطعی اساساً به مسئله‌ای بحث‌انگیز در نظریه و نقد ادبی تبدیل شده است. ساختارگرایان نشانه‌های زبانی را همچون نشانه‌های سایر نظام‌های نشانه‌ای (مانند علائم نظامی یا تابلوهای راهنمایی و رانندگی) متشکّل از دو جزء ــ دالّ و مدلول ــ دانستند و استدلال کردند که دالّ در زبان (مثلاً گربه) الگویی آوایی است که مدلول خاص («جانوری پستاندار از تیرهٔ گربه‌سانان») را به ذهن شنونده یا خواننده متبادر می‌کند و این مدلول برای کسانی که با دلالت الگوی

www.SID.ir

Archive of SID

آوائیِ به‌کار رفته در دالّ آشنا باشند معلوم است. این تشخیص حاصل تفاوت و تمایز دالّ است: الگوی آوائیِ گربه با الگوی آوائیِ سگ تفاوت دارد. از این رو هر یک از این دو دالّ، در ذهن شنونده یا خواننده، مدلول متمایزی را تداعی می‌کند و دلالت خاصی را می‌سازد. امّا پسا ساختارگرایان دقیقاً در همین قطعیّت و ثباتِ مدلول تردید روا می‌دارند. از نظر ایشان، هر دالّی نه به یک مدلول خاص بلکه به دالّی دیگری ارجاع می‌دهد که آن نیز به زنجیره‌ای از دالّ‌های دیگر مربوط می‌شود. از این رو، نشانه‌های زبانی، به جای ایجاد دلالتی با ثبات، آن را به **تعویق** می‌اندازند.

منتقدان پسا ساختارگرا، به تأسّی از دِریدا[۱۳]، بر این باورند که ادبیات و فلسفهٔ غرب بر پایهٔ این فرضِ نادرست شکل گرفت که زبان ابزاری قابل اعتماد برای انعکاس واقعیّت است. دِریدا این تصوّر نادرست را «سخن‌مداری» می‌خواند و آن را نوعی توهّم می‌داند ــ توهّمی که، بر اساس آن، گویا معنا در زبان از واقعیّت سرچشمه می‌گیرد و می‌تواند مبیّنِ ساختار واقعیّت باشد. از نظر دِریدا، این فرض که زبان می‌تواند آینه‌ای شفاف برای بازتاباندن واقعیّت باشد (**متافیزیک حضور**) خطاست. به بیان دیگر، نویسنده، به هنگام نگارشِ متن، اندیشه‌هایی از قبل شکل‌گرفته را ثبت نمی‌کند که با خواندن متن بتوان آن اندیشه‌ها را دریافت. خواندن متن و مدلول‌های ذکرشده در آن خواننده را لزوماً به دالّ‌های خاص راهبر نمی‌گردد بلکه نویسنده صرفاً دالّ‌هایی را ذکر می‌کند که خود مستقلاً مدلول‌هایی را به ذهن خواننده متبادر می‌کنند. از این حیث، می‌توان گفت که هر متنی صرفاً نوعی بازی آزادانه بین نشانه‌های استفاده شده در آن متن است. پسا ساختارگرایان اعتقاد دارند که نباید مؤلّف را خاستگاه معنای متن دانست چون با این کار، درواقع، سخن‌مدارانه مجموعهٔ خاصی از معانی را بر سایر معانیِ ممکن ارجحیّت می‌دهیم. آنان می‌پرسند چرا منشأ معنا را در خواننده ندانیم. از این رو، در نظر ایشان، متن چیزی نیست مگر بازیِ آزادانه‌ای که خواننده در نشانه‌های به‌کار رفته در چارچوب زبان تشخیص می‌دهد یا در آن مشارکت می‌کند.

دو متفکّری که، با همین دیدگاه پسا ساختارگرایانه، دربارهٔ کارکرد زبان در متن نظریه‌پردازی کردند رولان بارْت و میشِل فوکو بودند. مقالهٔ تفکّربرانگیز بارت با عنوان

13) Derrida

www.SID.ir

Archive of SID

«مرگ مؤلّف» در سال ۱۹۶۷ منتشر شد[۱۴] (→Barthes 1988) و مقالهٔ ایضاً روشن‌بینانهٔ فوکو با عنوان «مؤلّف چیست؟» در سال ۱۹۶۹ انتشار یافت (→Foucault 1989). این دو مقاله تقریباً در همهٔ کتاب‌ها و مجموعهٔ مقالات برگزیده دربارهٔ جایگاه مؤلّف در نظریهٔ ادبی تجدید چاپ شده‌اند یا دربارهٔ آنها بحث شده است. به بیان دیگر، انتشار این دو مقاله مقارن بود با زمانی که اعتبار تثبیت‌شده در بسیاری از حیطه‌های سیاسی و فرهنگی (در حوزه‌هایی مانند فلسفه و نقد ادبی و مردم‌شناسی و امثال آن) از جهات گوناگون به چالش گرفته شده بود. در حال و هوای فرهنگی آن مقطع زمانی، تلاش برای دست یافتن به قطعیّت در تفسیر متن یا کوشش برای تعیین معنایی «راستین» و ثابت برای آن، همان قدر مرتجعانه محسوب می‌گردید که صحّه‌گذاشتن بر نظم سیاسی یا اجتماعیِ موجود و تلاش برای یافتن توجیهی عقلانی یا الوهی برای آن. به طریق اولیٰ، تن در دادن به مرجعیّت مؤلّف و باور به اینکه معنای متن را ویژگی‌های شخصیتیِ او رقم می‌زند روی دیگر سکهٔ ارتجاع محسوب شد. بارت می‌گوید که، در فرهنگ غرب، نویسنده «خدا» شمرده شده و آفرینش و معنای اثر، هر دو، را به این وجود متعالی مربوط ساخته‌اند. بارْت اقتدارستیزانه جایگاه خواننده را در قرائت نقّادانهٔ متن ارتقا می‌دهد و می‌گوید که معنای متن حاصل تفسیر خواننده است نه بازتاب اندیشه‌های مؤلّف. متن نه یک **پیام** واحد و منسجم بلکه مجموعه‌ای از نشانه‌ها را ارائه می‌دهد که هر خواننده به روش خاصّ خود یعنی با اولویّت‌های معیّن یا با درنظرگرفتن معانیِ فراقاموسیِ خاص برای نشانه‌های زبانی، می‌تواند در آنها کاوش کند لذا تفسیر لزوماً کاری است غیرقطعی و پایان‌ناپذیر. فوکو نیز اقتدار خداگونهٔ نویسنده در تعیین معنا را محلّ تردید می‌داند و اظهارنظر می‌کند که استناد به نام نویسنده به این منظور صورت می‌گیرد که شیوه‌های گوناگون قرائتِ متن و طیفی از معانی را که می‌توانند از متن برآیند محدود سازد. از نظر او، استناد به **منظورِ** نویسنده مخلِّ آزادیِ خواننده برای تحلیل متن است. آراءِ این دو متفکّر بزرگِ پسا ساختارگرا دربارهٔ جایگاه مؤلّف، در نظریه و نقد ادبی معاصر، چنان

۱۴) تاریخ انتشار مقالهٔ بارت را، تقریباً در همهٔ منابع موجود، سال ۱۹۶۸ ذکر کرده‌اند لذا آن را به شورش‌های دانشجوئیِ همان سال در فرانسه ربط داده‌اند. امّا آندریو بِنِت (Andrew Bennett) با ادلّهٔ متقن ثابت می‌کند که این مقاله نخستین‌بار در امریکا و در سال ۱۹۶۷ منتشر شد. (→Bennett 2005, pp. 9-10 fn.; pp. 13-14)

www.SID.ir

Archive of SID

تأثیری داشته است که شایسته است برنهادهای اصلیِ دو مقالهٔ «مرگ مؤلّف» و «مؤلّف چیست؟» با تأمّل بیشتر بررسی شوند.

اگر ویمسات و بیردْزلی واضعِ اصطلاح **سفسطه دربارهٔ قصد مؤلّف** بودند، بارت را می‌توان به عبارتی مطرح‌کنندهٔ **سفسطه دربارهٔ زندگینامهٔ مؤلّف** شمرد. بارت در مقالهٔ خویش در انتقاد از این سفسطه می‌نویسد:

> در همهٔ کتاب‌های تاریخ ادبیات و زندگینامه‌های نویسندگان و مصاحبه‌ها و مجلّات هنوز هم **مؤلّف** حکم‌فرمایی می‌کند کما اینکه در ضمیرِ آگاهِ اُدبایی که مشتاق پیوند دادنِ شخص خودشان با آثارشان از طریق نوشتن خاطرات و تذکره هستند نیز ایضاً همین‌طور است. تصویر ادبیات در فرهنگ عامّه مستبدّانه بر مؤلّف و شخصیت و زندگی و پسندها و علایقِ پُرشورش متمرکز شده است و هنوز هم نقد عمدتاً در این قول خلاصه می‌شود که آثار بودْلِر[۱۵] مبیّنِ شکستِ شخص بودلر است، [نقاشی‌های] وَن گوگ[۱۶] نشانهٔ دیوانگیِ وی و [موسیقیِ] چایکوفسکی[۱۷] تبلور فساد اخلاقیِ او. **تبیین** اثر همیشه در مرد یا زنی که آن اثر را پدید آورده جستجو می‌شود، گویی هماره، در تمثیلِ کم و بیش شفافِ داستان، سرانجام صدای یک فرد یعنی مؤلّف برای ما «راز را بازگو می‌کند». (→ Barthes 1988 p. 168)

حضور مؤلّف در مطالعات ادبی قرینِ استبداد است؛ زیرا این حضور صداهای متباین را برنمی‌تابد و، درواقع، خود را به حیثِ منشأ معنا به خواننده تحمیل می‌کند. امّا وقتی داستانی را می‌خوانیم (بارت داستان کوتاه «سارازین»[۱۸] نوشتهٔ بالزاک[۱۹] را مثال می‌آورَد)، آیا به ضرسِ قاطع می‌توانیم معیّن کنیم که، در داستان، صدای چه کسی ما را مخاطب می‌سازد. بنابه استدلال بارت، پاسخ این پرسش منفی است. این صدا ممکن است متعلّق به شخصیت اصلیِ داستان باشد یا به نویسنده در مقام فرد یا به نویسنده در مقام مؤلّفی که اندیشه‌هایی ادبی را بر زبان می‌آورَد. این عدم تعیّن، به زعم بارت، از آنجا ناشی می‌شود که نگارش، بنابه ماهیّتش، چیزی نیست مگر استفاده از نظام زبان و رمزگان آن برای القای معنا. از این رو، آنچه در نقد متن باید در کانون توجه منتقد باشد نه مؤلّف بلکه زبانی است که در متن به کار رفته است. اگر منتقد، برعکس، توجه خود را به مؤلّف معطوف سازد و او را مرجع و خاستگاه معنا یا صاحب معنای متن بداند، این در

15) Baudelaire 16) Van Gogh 17) Tchaikovsky
18) Sarrasine 19) Balzac

www.SID.ir

Archive of SID

حکم «اِعمال نوعی محدودیت بر متن و نیز به معنای درنظرگرفتن مدلولی غایی و مسدود ساختن نگارش است». (*Ibid*, p. 171)

بارت نه فقط مفهوم متداولِ **مؤلّف** را دگرگون می‌سازد بلکه همچنین برداشت رایج دربارهٔ **متن** را مردود می‌شمارد. توصیف بارت از متن، بیش از آنکه به پیوند واژه‌ها و ایجاد انسجام زبانی مربوط باشد، دلالت بر این دارد که او هر نوشتار را چهل‌تکّه‌ای بِینا متنی می‌داند:

> اکنون می‌دانیم که متن زنجیره‌ای از واژه‌ها نیست که معنایی «لاهوتی» («پیام مؤلّف ـ خدا») را ساطع کند بلکه فضایی چندبُعدی است که انواع نوشتار، در آن، با یکدیگر درمی‌آمیزند و برخورد می‌کنند ــ نوشتارهایی که هیچ‌یک نومایه نیستند. متن تار و پودی از نقل قول‌های گوناگون است که از مراکز بسیار متعدّدِ فرهنگ اخذ شده‌اند. (*Ibid*, p. 170)
>
> هر متنی حاصل نوشتارهای متکثّر است که از چندین فرهنگ سرچشمه گرفته‌اند و با یکدیگر روابط متقابلی مبتی بر گفت وگو و تقلید تمسخرآمیز و منازعه برقرار می‌کنند؛ لیکن این تکثّر در یک جا متمرکز می‌شود و آنجا خواننده است، نه ــ آن‌گونه که تا پیش از این گفته می‌شد ــ مؤلّف. (*Ibid*, p. 171)

از منظر پسا ساختارگرایانهٔ بارت، متن همچون تقاطعی است که مجموعه‌ای بی حدّ و حصر از نقل قول‌ها و پژواک‌ها و ارجاعات گوناگون در آن با یکدیگر جمع می‌شوند و خواننده مختار است از هر مسیری که خود می‌خواهد از این تقاطع عبور کند. به سخن دیگر، هیچ قرائت **درستی** برای تعیین معنای متن نمی‌توان در نظر گرفت. درواقع، خواننده برای خواندن متن و برساختن معنای آن (مرتبط کردن متن با نظام‌هایی معنایی که خود می‌شناسد) نیازی به کشف کردن نیّت مؤلّف یا تبعیّت از آن ندارد. بر پایهٔ این استنباط از متن، باید نتیجه گرفت که نقد یعنی بحث دربارهٔ ماهیّت لزوماً متکثّر یک نوشتار و واسازی[۲۰] صداها یا رمزگانی که نمی‌توان آنها را به یک منشأ واحد (مؤلّف) وابسته دانست. نتیجتاً قرائت متن مترادف با تلاش برای کشف ــ کشف پیامی استتارشده ــ نیست بلکه برابر با تولید یا برساختن معناست.

درخصوص نظریهٔ **مرگ مؤلّف** این نکته را نیز باید افزود که این نظریه ماهیّتی بسیار

20) deconstruction

www.SID.ir

Archive of SID

غایت‌ستیزانه و همچنین دموکراتیک دارد. بارت می‌نویسد که ادبیات «از تعیین‌کردن یک معنای 'پنهانی' یا 'غایی' برای متن (و نیز برای جهان هستی به منزلهٔ متن) امتناع می‌ورزد و بدین‌سان امکان کنشی را فراهم می‌آورَد که می‌توان آن را غایت‌ستیز خواند ــ کنشی که به معنای واقعیِ کلمه صبغه‌ای انقلابی دارد، زیرا سرباز زدن از تثبیت معنا نهایتاً در حکم استنکاف از خدا و اقنومِ [سه‌گانهٔ] او (یعنی خِرَد و دانش و شریعت) است» (*Ibid*). این غایت‌ستیزی عین دموکراسی است؛ زیرا، اگر مؤلّف آن‌گونه که بارت در مقاله‌اش استدلال می‌کند، صرفاً **کاتب** باشد، آن‌گاه صدای او دیگر یگانه صدای مقتدر و خداگونه‌ای نیست که خواننده باید در نظر بگیرد، منتقدان ادبی نیز از استبداد مؤلّف به حیث **تعیین‌کنندهٔ معنای متن** رهایی می‌یابند و می‌توانند خود به کاوش معنا در متن ــ و نه در ذهن مؤلّف یا در زندگینامهٔ او ــ بپردازند. پس مفهوم **مرگ مؤلّف** مجال بسیار بیشتری برای مطرح شدنِ صداهای متباین و متکثّر در مواجهه با متن را فراهم می‌آورَد که پیش از این در نظریه‌های سنّتی، همگی، مقهور اقتدار بی‌چون و چرای واقعیّات زندگینامه‌ای بودند. به مجرّد اینکه متنی چاپ شود و در دسترس همگان قرار گیرد، بند نافی که آن متن را به نویسنده وصل می‌کرد قطع می‌شود و متنْ واجدِ حیات قائم به‌ذات (مستقل از نَفْسِ مؤلّف) می‌گردد. به قول بارت در آخرین جملهٔ مقاله‌اش، «تولّد خواننده می‌بایست به بهای مرگ مؤلّف تمام شود» (*Ibid*, p. 172). تولّد این صداهای گوناگون ــ صدای خوانندگانی که آزادانه به کاوش معنای متن می‌پردازند ــ باید به بهای مرگ استعاریِ مؤلّف تمام شود. بارت در این مقاله مدّعیِ مرگ مؤلّف نیست بلکه می‌گوید که، در نظریه و نقد ادبی جدید، باید مؤلّف را از میان برداشت و، فارغ از ملاحظات مؤلّف‌مدارانهٔ معمول دربارهٔ متون ادبی، نقد نوشت. این طرزِ حذفِ مؤلّف حکم مرگ استعاریِ او را دارد.

فوکو همچون بارت بر آن است که نگارش متن در حکم بیان ذهنیّت مؤلّف نیست. او، در مقالهٔ «مؤلّف چیست؟»، اظهار نظر می‌کند که مؤلّف صرفاً آن کسی نیست که اثر معیّنی را می‌نویسد. برای روشن کردن منظور فوکو می‌توان این مثال را آورد که، وقتی می‌گوییم «صادق هدایت نویسندهٔ بوف کور است»، بین این نوع نگارش (داستان‌نویسی) و نگارش معمولی فرق می‌گذاریم؛ یعنی نمی‌توان به همان طریق گفت که «این بخشنامه را مدیر این مؤسسه نوشته است». نام یک انسان معمولی (غیرنویسنده) مبیّن هیچ ویژگیِ

www.SID.ir

Archive of SID

منحصر به فردی نیست؛ امّا وقتی نام یک نویسنده ذکر می‌شود، بلافاصله مجموعه‌ای از ویژگی‌های منحصربه‌فردِ آن نویسنده به ذهن می‌آید. مثلاً ذکر نام صادق هدایت بلافاصله این را در ذهن شنونده القا می‌کند که از مؤلّفِ بوف کور و «سه قطره خون» و سایر آثاری که می‌دانیم هدایت نوشته است صحبت می‌کنیم.

به نظر فوکو، دلالت خاصی که نام مؤلّف برای ما دارد حاصل فرایندی تاریخی است که منجر به پیدایش جامعهٔ بورژوایی شد. تا پیش از قرن‌های هفدهم و هجدهم، شخص نویسنده چندان جایگاه ممتازی نداشت، زیرا صحّه‌گذاشتنِ نویسنده بر **حقیقتِ** متن برای اعتباریافتنِ آن ضروری تلّقی نمی‌شد و ناشران، ازهمین رو، آثار پیشنهادی برای چاپ را بدون نام نویسنده دریافت می‌کردند. امّا، با شکل‌گیریِ جامعهٔ بورژوایی و محترم شدنِ مالکیّت خصوصی و جاری شدنِ حقوق مالکیّت، متون ادبی نیز محصولات و نشانه‌هایی از فردیّتِ نویسنده محسوب شدند و منزلت آنها تغییر کرد.

پس، نام مؤلّف با نام‌های معمولی فرق دارد و به **مؤلّف‌ـ کارکرد** دلالت می‌کند. ما خودبه‌خود بین آن نوع نوشتنی که پدیدآورندهٔ متونی مانند رُمان بوف کور است و نگارش بخشنامه‌های اداری تمایز قایل می‌شویم. به قول فوکو، «نامه‌ای خصوصی هم ممکن است امضاکننده داشته باشد، امّا مؤلّف ندارد؛ یک قرارداد هم ممکن است نام ضامنی را در خود داشته باشد، امّا مؤلّف ندارد؛ متنی بی‌امضا که بر روی دیوار نصب شده احتمالاً نویسنده‌ای دارد، امّا مؤلّف ندارد» (Foucault 1989, p. 267). فوکو، به منظور برجسته کردن این تمایز، از اصطلاح **مؤلّف‌ـ کارکرد** استفاده می‌کند و می‌گوید: «مؤلّف ـ کارکرد مشخصهٔ شیوهٔ هستی و اشاعه و کارکردِ گفتمان‌هایی خاص در جامعه است» (*Ibid*). وقتی از نویسنده سخن به میان می‌آوریم، منظور، درواقع، دانش همگانی دربارهٔ این گفتمان‌ها و نیز عرف‌های حاکم بر انتقال و اشاعهٔ آنهاست.

فوکو همچنین اظهارنظر می‌کند که، به جای یافتن ردّ پای مؤلّف در متن، باید آنچه را او **مؤلّف‌ـ کارکرد** می‌خواند بررسی کرد بنابه تعریف فوکو، **مؤلّف‌ـ کارکرد** واجد چهار ویژگی است: ۱) مبیّن تملّک نویسنده بر متن است و لذا بُعدی حقوقی دارد؛ ۲) نقش آن تابعی است از اوضاع خاصّ تاریخی و فرهنگی و در تمدّن‌های گوناگون به صوَر متفاوتی در گفتمان‌ها تأثیر می‌گذارد؛ ۳) مترادف انتساب سادهٔ یک گفتمان خاص به تولیدکنندهٔ

www.SID.ir

Archive of SID

آن گفتمان (مؤلّف) نیست بلکه خواننده، با خواندن متن، مؤلّف را بر اساس جایگاه متن در فرهنگ برمی‌سازد؛ ۴) منظور از آن صرفاً فرد واقعی نیست بلکه ممکن است هم‌زمان منجر به چندین **موقعیت موضوعی** شود و اشخاص گوناگون، نه صرفاً شخص نویسندهٔ متن، می‌توانند در هریک از این موقعیت‌ها قرار گیرند. فوکو بر آن است که نه فقط نویسندهٔ واقعی را با راویِ اوّل‌شخص در داستان نباید یکی گرفت بلکه نویسندهٔ واقعی را با مؤلّف هم نباید یکسان پنداشت. همین جدایی و افتراق بین نویسندهٔ واقعی و مؤلّف ــ به قول فوکو **تکثّر نَفْس** ــ است که امکان تحقّق **مؤلّف‌ـ کارکرد** را فراهم می‌کند. تمایز ظریف و تأمل‌برانگیز فوکو بین «موقعیّت موضوعی» و شخص نویسنده به معنای ابطال آن رویکردی است که، با هم‌هویّت و یکسان انگاشتن مؤلّف و بیانگر معانیِ مطرح‌شده در متن، نوشتار ادبی را به درجهٔ بیانیهٔ آراءِ نویسنده تنزّل می‌دهد و غایت نقد را در برقراری تناظری ساده و یک‌به‌یک بین ذهنیّت و شخصیت مؤلّف، از یک سو، و متن، از سوی دیگر، می‌داند. از منظر پیچیده و جالب‌تری که فوکو در مقاله‌اش نظریه‌پردازی می‌کند، مؤلّف، با قرارگرفتن در موقعیت‌های موضوعی گوناگون و حتّی متباینی که از فرهنگ برمی‌آیند، چه‌بسا اندیشه‌هایی متفاوت با باورهای شخصی خود یا اندیشه‌هایی متضاد را در آثار خود بپروراند که هرگز نتوان به شخصِ خودِ او انتساب داد.

نتیجه‌گیری

در مطالعات ادبیِ سنّتی (تا اوایل قرن نوزدهم)، چندان تمایزی بین نقد ادبی و زندگینامه‌پژوهی گذاشته نمی‌شد. به عبارتی، کاوش در معنای متن با تلاش برای فهم زندگیِ نویسنده مترادف تلقّی می‌گردید. در این رهیافت، چنین فرض می‌شد که منتقد هر اندازه بیشتر با رویدادهای زندگیِ مؤلّف آشنا باشد به همان میزان بیشتر می‌تواند ابهامات متن را برطرف کند و معنای متن را بیابد. مطرح شدن دیدگاه‌هایی که معطوف به خلع ید از مؤلّف در مقام خداوندگارِ متن بود، از قبیل دیدگاه جان کیتس دربارهٔ **قابلیت سلبی** و دیدگاه ویلهلم دیلتی و سایر اصحاب نظریهٔ تأویل دربارهٔ نقش فعّالانهٔ خواننده در فرایند تفسیر، برای پیدایش نقد نو در چند دههٔ نخستِ قرن بیستم زمینهٔ نظریِ مناسبی فراهم آورد. نظریهٔ غیرشخصی بودنِ شعر، که اِلیوت در مقالات نقّادانه‌اش آن را

www.SID.ir

Archive of SID

پروراند، همچنین نظریهٔ ویمسات و بیِردْزلی در خصوص **سفسطه دربارهٔ قصد مؤلّف** و **سفسطه دربارهٔ تأثیر اثر** ضربات مهلکی به آن رهیافت دیرینه‌ای بودند که معنای اثر را صرفاً در پرتو اطّلاعات زندگینامه‌ای و تاریخ قابل بررسی می‌دانست.

تأکید منتقدان نو بر اینکه نقد ادبی باید فارغ از هرگونه ملاحظات برون‌متنی صورت گیرد ایضاً در فرمالیسم روسی به این صورت متبلور گردید که، به جای جستجوی معنای متن در زندگینامهٔ مؤلّف، با اتّخاذ روالی معکوس، زندگیِ مؤلّف تابعی از علایق ادبی و مضامین مکرّر در آثار او دانسته شد. در فرمالیسم روسی، با برجسته شدن ادبیّت زبان و صناعاتی که متن ادبی را از متون غیرادبی متمایز می‌سازند، نظریه و نقد ادبی جدید هرچه بیشتر از مرکز ثقلی به نام **مؤلّف** دور و به خودِ متن نزدیک شد.

از نیمهٔ دوم قرن بیستم به این سو، پیدایش پسا ساختارگرایی و اشاعهٔ آراءِ نسبی‌گرایانه و اقتدارستیزانهٔ نظریه‌پردازان پسا ساختارگرا باعث شد که سلطهٔ مؤلّف بر متن با چالش‌هایی جدّی و بی‌سابقه روبه‌رو شود چندان‌که، در نظریه‌های ادبیِ معاصر، معنای متن اساساً برساختهٔ خواننده شمرده می‌شود و منتقد ادبی دیگر در پی کشف **پیام** پنهان‌شدهٔ مؤلّف نیست. نظریه‌های رولان بارْت و میشِل فوکو دربارهٔ **مرگ مؤلّف** و **مؤلّف‌ـکارکرد** در زمرهٔ تأثیرگذارترین و مجاب‌کننده‌ترین دیدگاه‌های نظریِ متأخّر دربارهٔ جایگاه مؤلّف‌اند. از جملهٔ بزرگ‌ترین خدمت‌های بارْت و فوکو به نقد ادبی معاصر این بود که مفهوم **مؤلّف** را بار دیگر به موضوعی درخور مناقشه تبدیل کردند به‌گونه‌ای که، از زمان انتشار مقالات آنان، در مطالعات ادبی، برای تبیین معنای یک متن، دیگر نمی‌توان به سهولت به زندگینامه یا نام نویسندهٔ آن استناد کرد و به طور طبیعی نتیجه گرفت که متن معنای واحدی دارد که نویسنده مراد کرده بوده است. همان‌گونه که اندریو بِنِت متذکّر می‌شود، «مقالات بارْت و فوکو موجب شکل‌گیریِ گزاره‌های بنیادینِ بسیاری از تحقیقات نقّادانه و نظریِ بعدی در خصوص مؤلّف شدند به‌گونه‌ای که اکنون، باگذشت حدود چهل سال از انتشار آن مقالات، ما هنوز همان مباحثاتی را دربارهٔ مسئلهٔ نویسندگی ادامه می‌دهیم که نخستین‌بار بارْت و فوکو در اواخر سال‌های ۱۹۶۰ مطرح کردند» (Bennett 2005, p. 11). ثمرهٔ نظریه‌پردازی پسا ساختارگرایان این شد که، در نقد ادبیِ زمانهٔ ما، اوّلاً هر متن واجد طیفی از معنا تلقّی می‌شود نه یک معنای واحدِ لایتغیّر؛ ثانیاً

www.SID.ir

Archive of SID

معانیِ گوناگون متن ملکِ طِلقِ مؤلّف محسوب نمی‌شوند بلکه به خواننده یا منتقد تعلّق دارند. بدین‌سان، عمل نقد در نظریه‌های ادبیِ جدید هرچه بیشتر ماهیّتی دموکراتیک پیدا کرده است. البته لغو تملّک انحصاری معنا از جانب نویسنده معادل صحّه‌گذاشتن بر برداشت‌های بی‌پایه نیست بلکه قرائت منتقد از هر متنی باید با استدلال و استناد به خودِ آن متن همراه باشد.

از این شرح دربارهٔ سیرِ تحوّلات نظری در خصوص جایگاه مؤلّف در نقد ادبی پیداست که مطالعات و پژوهش‌های ادبی و حتّی تدریس ادبیات در مراکز دانشگاهی و عملی کشور ما تا چه حد بر پایهٔ روش‌شناسی‌ها و مفروضات کهنه و از رواج افتاده صورت می‌گیرد. کمترین زیانِ ناآشنایی با این نظریات یا اجتناب از مواجهه با پیچیدگی‌های آنها سترون ماندن اندیشه در حوزهٔ ادبیات است. این پیش‌فرض که کارِ دست‌اندرکارانِ مطالعات ادبی حداکثر **کشف** معانیِ مورد نظر مؤلّف است، نه بیشتر، راه را بر هرگونه خلّاقیت نقّادانه می‌بندد و اساساً تأمّل دربارهٔ متون ادبی را به عملی بیهوده تبدیل می‌کند. به این نکته نیز باید توجه داشت که یافتن معانی گوناگون یا جدید در متون ادبی اسائهٔ ادب به ساحت مؤلّف نیست. به قول جاناتانْ کالِر در پیش‌درآمدی موجز بر نظریه‌ای ادبی (Culler 1997, p. 67)، راه مناسب‌تری برای ارج نهادن بر نویسنده این است که، به جای تلاش برای کشف معنایی که او در نظر داشته، بکوشیم تا توانائیِ خلّاقانهٔ او برای القاکردن معانیِ گوناگون را بستاییم ــ آن معانی که اندیشه‌هایی گوناگون به ذهن خوانندگانِ هریک از برهه‌های زمانی متبادر می‌کنند. همچنین اظهارات خود نویسنده دربارهٔ متنی که نوشته است البته می‌تواند جایگاه خاصّ خود را داشته باشد. برای مثال، می‌توانیم این اظهارات را با متن مقابله کنیم تا ببینیم قصد مؤلّف تا چه حد یا با کدام تمهیدات ادبی محقّق شده یا ناکام مانده است. این اظهارات همچنین منابع مهمی برای تفحّص دربارهٔ اندیشه‌های خود نویسنده‌اند امّا تعیین‌کننده یا محدودکنندهٔ معنای متن نمی‌توانند باشند.

منابع

Barthes, Roland (1988), "The Death of the Author", *Modern Criticism and Theory*, David Lodge (ed.), Longman, London, pp. 167-172.

www.SID.ir

Archive of SID

Bennett, Andrew (2005), *The Author*, Routledge, London.

Culler, Jonathan (1997), *Literary Theory: A Very Short Introduction*, Oxford Univercity Press, Oxford.

Eliot, T.S. (1919), *Selected Essays*, Faber & Faber, London.

Foucault, Michel (1989), ''What is an Author?'', *Contemporary Literary Criticism*, 2nd ed., Robert Con Davis and Roland Schleifer (eds.), Longman, New York, pp. 263-275.

Jefferson, Ann and David Robey (eds.) (1993), *Modern Literary Theory: An Introduction*, 2nd ed., Batsford, London.

Wimasit, W.K. and Monroe C. Beardsley (1970), *The Verbal Icon*, Methuen, London.

❑

www.SID.ir