علی‌اصغر قره‌باغی

اندیشه

واژگان و اصطلاحات فرهنگ جهانی (۴)

متن و اثر در نظریهٔ ادبی معاصر

پیش از پرداختن به‌اصل مطلب اشارهٔ به این نکته ضروری است که بخشی از آن‌چه دربحث‌های واژگان و اصطلاحات فرهنگی امروز به آن اشاره می‌شود در پیوند با تئوری ادبی است. تئوری ادبی در قرن بیستم، به‌ویژه در نیمهٔ دوم قرن، شاخه‌یی از مطالعات ادبی محسوب شده و به‌عنوان یک مضمون مستقل مورد بررسی قرار گرفته است. فیلسوفان، نویسندگان و منتقدان همیشه به‌کاربست‌های نظری فعالیت‌های ادبی اندیشیده‌اند و اکثر نظریه‌پردازان قرن بیستم از این واقعیت آگاهی کامل داشته‌اند که خواه‌ناخواه به سنتی تعلق دارند که ریشه‌های آن به‌روزگار افلاطون و سقراط می‌رسد و نظریات مدرن ادبی نیز به‌مقدار فراوان وامدار همین ریشه‌های سنتی است. اما برای پی‌بردن به معنا و مفهوم نظریهٔ ادبی، نخست باید آن را از دو دایرهٔ اندیشگی که در ظاهر با آن‌ها پیوند تنگاتنگ دارد جدا کرد. یکی از این دو، اندیشیدن فلسفی دربارهٔ شعر و ادبیات است که زیر عنوانِ کلی «زیبایی‌شناسی» گرد می‌آید و دیگری نظریاتی که نویسندگان دربارهٔ طبیعت هنر خود ابراز می‌کنند. اگرچه این نظریات تأثیر چندانی بر نقد ادبی ندارد، اما واقعیت آن است که هر وقت سخن از تئوری ادبی به میان می‌آید، توجه به این دو قلمرو اندیشگی نیز شکلی ناگزیر پیدا می‌کند. گفتن ندارد که تئوری ادبی، لایه‌های دیگر اندیشیدن را نیز در بر می‌گیرد و با آن‌که این اصطلاح به تعلق‌خاطر مشخصی اشاره دارد، در گستره‌یی پردامنه مورد بحث و نظر قرار می‌گیرد.

یکی از لوازم تمایز ویژگی‌های نقد ادبی مدرن، شناختن ربط و پیوند آن با پژوهشگری است. تا چندی پیش، رابطهٔ زیبایی‌شناسی با مطالعهٔ وجوه عملی ادبیات بسیار محدود بود و اگرچه گاه و بی‌گاه به این زمینه‌ها هم اشاره‌یی می‌کرد، در ادبیات از دیدگاه فلسفی می‌نگریست و بیشتر در پیوستگی کامل با مفهوم کلی هنر، یعنی زیبایی و ارزش بود. امروز تئوری ادبی رابطهٔ گسترده‌تری با مطالعات ادبی دارد چراکه در ربط و پیوند نزدیک با آن رشد کرده است و نه‌تنها در ارتباط مستقیم باکیفیت‌های متمایزکنندهٔ ادبیات بوده، بلکه با واقعیت‌های ویژگی‌بخش نقد ادبی هم ارتباط داشته است.

امروز دیدگاه و نحوهٔ اندیشیدن نویسندگان در بارهٔ ادبیات، تأثیر بسیار اندکی بر نگرش و داوری منتقدان دارد، حال آن‌که در مطالعات ادبیِ گذشته، توجه بیشتری به مؤلف و اهداف او چه در کل متن و چه در پرداختن به مورد و شخصیتی خاص نشان داده می‌شد. به‌عنوان نمونه، دیدگاه مالارمه نسبت به ادبیات، اغلب در پیوند با وجوه مختلف شعر خود او مطالعه می‌شد اما امروز کمتر دیده می‌شود که منتقدی نظریات خود را بر پایه و اساس مطالعهٔ شعرهای او استوار کند. تئوری ادبی امروز در تضاد با شیوه‌های پیشین، در ارتباط زنده‌تری با عمل نقد و پژوهشگری است و هدف آن، از یک‌طرف روشنگری و از طرف دیگر، پرداختن به اصول و مبانی خاصی است که این‌گونه روشنگری‌ها را میسر می‌سازد. به‌بیان دیگر تئوری ادبی امروز نوعی اندیشیدن به شیوه و کاربست مطالعهٔ ادبی بوده است.

مراد از چیدن این مقدمه، که کمی هم طولانی شد، این است که اگر در واژگان و اصطلاحات فرهنگی امروز جدا از موضع و منظر تئوری ادبی نگریسته شود ادراک روشنی پدید نخواهد آورد. یکی از واژگانِ کلیدیِ بحث‌های ادبی و فرهنگی امروز، واژهٔ «متن» است که اغلب در تقابل با «اثر» معنای خاص خود را پیدا می‌کند. در چند دههٔ اخیر استفاده از واژگان «متن» و «اثر» شکلی گسترده یافته و بی‌آن که به حوزهٔ ادبیات و زبان‌شناسی محدود باشد، به حوزه‌های دیگر فرهنگی هم نشت و نفوذ کرده است. بهره‌جویی از این دو واژه در گفتمان‌های امروز رها از پیش‌فرض‌های سنتی در بارهٔ خودمختاری، اختیارات و توانمندی‌های هنری یا زیبایی‌شناختی بوده است. پست‌استراکچرالیست‌ها از متن برای اشاره به هر گفتمانی که بتواند از طریق نشانه‌های بی‌پایان، تولید کنندهٔ معنا باشد استفاده کرده‌اند، برخی از منتقدان پست‌مدرن، به‌شکلی افراط‌آمیز، هر مجموعه و دستگاهی را که برآمده از نشانه‌ها باشد متن نامیده‌اند و حتی دربارهٔ جهان را به‌عنوان یک متنِ گسترده و بی‌کران تعبیر کرده‌اند. برخی دیگر، نوشته‌های مارکس، انگلس، فروید، ساسور و سیمون دبوار را «متن‌های نطفه‌یی» و پایه‌گذار گفتمان تئوری ادبی تازه‌یی می‌دانند که از آغاز دههٔ ۱۹۷۰ پدیدار شد. تحلیل‌های مارکسیستی از ایدئولوژی، مفهوم فرویدیِ ناخودآگاه، اندیشه‌های ساسور دربارهٔ دلالتگر و دلالت‌یاب و تحلیل‌های دبوار دربارهٔ ساختاری بودن جنسیت، متونی است که بخشی از تئوری ادبی امروز بر مبنای آن استوار شده است. در همین راستا حتی به «ساختارِ متنیِ» هویت‌های خودکفا برای بیان کیفیت‌های ساختاری ادبیات نیز اشاره‌هایی شده است. این بهره‌جویی‌ها به‌اندازه‌یی است که مرزها و تمایزهای میان متون ادبی و غیر ادبی را سیال کرده و تصور هرگونه تفاوت را نه‌تنها منسوخ، بلکه ناممکن و نامحتمل کرده است. مثلاً میک بال (۱۹۸۵)، متن را «یک ساختار معین و تمامت یافته می‌داند که از نشانه‌های زبانی شکل گرفته است.»[۱] ناگفته پیداست آن‌چه میک بال به آن اشاره دارد، هم می‌تواند در یک نوول دیده شود و هم در یک نطق سیاسی، حال آن‌که

پیک‌نیک استراکچرالیست‌ها: از چپ به راست میشل فوکو/ ژاک لاکان / کلود لوی‌استراس و رولان بارت. طراح: موریس هنری ۱۹۶۷

«اثر» در یک دایرهٔ سنتی بسته‌تر قرار می‌گیرد و حامل و شامل موارد سنتی بیشتری است. ریچارد رورتی (۱۹۸۲)، معتقد است، و اعتقادش کاملاً معقول است، که: «در قرن نوزدهم بسیاری از فلاسفه بر آن بودند که چیزی به‌جز «ایده» وجود ندارد. اما در قرن بیستم گروهی از نویسندگان چنان می‌نویسند که گویی چیزی به‌جز «متن» وجود ندارد.»[۲] بی‌تردید اشارهٔ ریچارد رورتی به «مکتب ادبی ییل» (Yale School) است که پیرامون نوشته‌های هارولد بلوم، جفری هارتمن، هیلیس میلر و پست‌استراکچرالیست‌های فرانسوی مانند ژاک دریدا و میشل فوکو و تاریخ‌نگارانی همچون هایدن وایت شکل گرفته است. ادوارد سعید (۱۹۸۳) هم در رسالهٔ مشهور خود باعنوان «متن، جهان و منتقد»، به اهمیت متن اشاره کرده است. اگر چه در بحث‌های تئوریک، واژهٔ متن نقشی بسیار مهم و گسترده ایفا کرده است، اما این همه به‌معنای آن نیست که ابهام‌ها نیز از میان برداشته شده و ادراکی که پدید می‌آورد صریح و روشن است. مثلاً این گفتهٔ ژاک دریدا که در پاره‌یی از نظریاتِ ادبیِ انگلیسی به‌شکلِ «There is nothing outside the text» آمده است و در متون فارسی هم به «چیزی بیرون از متن وجود ندارد» ترجمه شده، نه‌تنها ممکن است با نوعی فرافرمالیسم اشتباه گرفته شود، بلکه تا حدودی گمراه‌کننده نیز هست و بازگشت به مأخذ اصلی را ایجاب می‌کند. این نکته بر گرفته از رسالهٔ مشهور ژاک دریدا به‌نام «Of Grammatology» و ترجمهٔ جملهٔ «Il n'y a pas de hors-texte» است که اگر در زبان انگلیسی به «There is no outside-text» ترجمه می‌شد، درست‌تر می‌بود. چرا که منظور دریدا آن نیست که پدیده‌یی به‌نام جهان واقعی وجود ندارد، بلکه مرادش آن است که دریافت و تصور و تجربه‌یی وجود ندارد که در سیطرهٔ تأثیرات متن یا زبان نباشد. در دایرهٔ اندیشگی پست مدرن، از متن نه‌تنها در موارد نوشتاری، بلکه در نقاشی، معماری و دیگر فعالیت‌های بازنمایی، به‌هر شکل که باشد، استفاده می‌شود.

تئوری ادبی پست‌مدرن منکر آن نیست که نویسنده و مؤلف وجود دارد. هرگز منکر آن نبوده است که برخی از متون، چه از نظر محتوا و چه از دیدگاه صناعات ادبی بر متون دیگر برتری دارند، اما گه‌گاه این واقعیت را لاپوشانی می‌کند که به «متن»، بیش از «اثر»، تعلق خاطر دارد.

دو اصطلاح «متن» و «اثر» را نخستین بار رولان بارت (۱۹۷۱) عنوان کرد و سر زبان منتقدان و نظریه‌پردازان ادبی انداخت. متن، پیش از بارت، معانی گوناگون داشت، برآمده از ریشهٔ لاتین texere و textum به‌مفهوم به‌هم‌بافتن بود و به‌گستره‌یی از معانی، از جمله مجموعه واژگان یک کتاب در شکل اصلی، کتابی که شامل واژگان و معانی باشد، بدنه و شاکلهٔ یک کتاب جدا از یادداشت‌ها و پانوشت‌ها و فهرست‌ها و پیوست‌ها اطلاق می‌شد. در کنار این مفاهیم، پدیده‌یی به‌نام «نقد متنی» هم سربرآورده بود که به شاخه‌یی از پژوهشگری برای تعیین اصالت متونی اشاره داشت که دو یا چند نسخه از آن در دست بود.

رولان بارت از ۱۹۵۳ و همان زمانی که به‌بررسی ادبیات قرن نوزدهم فرانسه و نوشته‌های فلوبر و مالارمه پرداخت، در اندیشهٔ جداکردن متن از اثر بود و سرانجام با نوشتن مقالاتی متن را از اثر متمایز کرد. به‌اعتقاد رولان بارت، مالارمه نخستین شاعری بود که به‌طور تمام و کمال، ضرورت استقرار خود زبان به‌جای مالک زبان را پیش‌بینی کرده و دریافته بود که این زبان است که سخن می‌گوید نه مؤلف. اما پیش از پرداختن به نظریات او باید پیشینه و مفهومی را که «متن» در مطالعات گذشته داشته است مورد بررسی قرار داد:

بر اساس دیرینه‌ترین و بنیادین‌ترین باوری که در حوزهٔ ادبیات وجود داشته، ادبیات ابزار ارتباط و پیام‌رسانی میان مؤلف و خواننده تصور شده است. درست به‌همان شکل که در یک ارتباط شفاهی و عادی، گوینده پیامی را برای شنونده می‌فرستد، مؤلف هم یک متن ادبی را در اختیار خواننده می‌گذارد. از فحوای این تعریف سنتی، تلویحاً یا تصریحاً چنین برمی‌آید که متن باید لزوماً دربارهٔ چیزی باشد، از درونه و محتوایی برخوردار باشد که با بهره‌جویی از زبان نوشته شده و شکل برانگیزنده‌یی از گفتمان را به‌خود گرفته است. این ویژه‌گی همان است که ادبیات را از شکل‌های دیگر هنر که زبان مواد و رسانهٔ اولیهٔ آن نیست متمایز می‌کند. پس یکی از تعریف‌های ادبیات را می‌توان چنین فرمول‌بندی کرد که مؤلف با بهره‌جویی درست و سنجیده از زبان، یک متن ادبی در پیوند با واقعیت را در اختیار خواننده قرار می‌دهد. اما امروز در کنار این تعریف ساده مسایل دیگری هم مطرح شده است از جمله این‌که، کیفیت وارزش متن ادبی چگونه تعریف و تبیین می‌شود؟ به‌چه رابطه‌یی میان متن و مؤلف اشاره دارد؟ متن و مؤلف چه‌نقشی را به‌خواننده محول می‌کنند؟ رابطهٔ میان متن و واقعیت چگونه تعریف می‌شود؟ و سرانجام این که چه ارزش و پایگاهی برای رسانهٔ متن، یعنی زبان، قایل است؟ بررسی این نکات امری ضروری است و شاید توضیح مختصری در بارهٔ هریک مسأله را روشن کند.

متن و ادبیات

مفهوم ادبیات، حتی در گذشته‌های نه‌چندان دور، بسیار ساده و تعریف‌پذیر

به‌نظر می‌آمد، اما امروز، برخلاف ظاهر سادهٔ خود، ماهیتی مسأله‌ساز پیدا کرده و ادبیات را در گستره‌یی پردامنه و چندوجهی قرار داده است. حتی تعریف مدرن ادبیات هم بسیار محدود بود. به‌عنوان نمونه در قرن هفدهم در فرانسه، متنی که امروز ادبی نامیده می‌شود، بخشی از گسترهٔ پردامنه‌تری بود که در کل نوشتارنامیده می‌شد و شامل تمایزاتی که امروز میان نوشته‌های ادبی و غیرادبی فرق و فاصله انداخته است نبود. تفاوت چندانی میان تعریف رسمی و نهادین ادبیات و دیگر پدیده‌های فرهنگی وجود نداشت و کارکرد هریک تابعی از دگرگونی‌هایی بود که در جوامع پدیدار می‌شد. با این‌همه، آن‌قدر بود که بیشتر نظریات ادبی شامل ارزیابی کیفیت‌های فرمال متن ادبی بود و اندیشهٔ فرم، حتی در مختصرترین و سردستی‌ترین تعریفی که از ادبیات به‌دست داده می‌شد نیز راه می‌یافت. ادبیات، شکلی سازمان‌یافته‌تر، منظم‌تر و طرح‌ریزی‌شده‌تر از ارتباطات عادی داشت، اما کارکردی که به‌عناصر فرمال ادبی نسبت داده می‌شد، از یک نظریه به نظریهٔ دیگر فرق می‌کرد. مثلاً آن که بر محتوا تأکید می‌ورزید، فرم را چیزی فراتر از یک عامل فرعی یا تزیینی نمی‌دانست و نظریه‌یی دیگر، در تضاد با تعصب‌های محتوایی، برای ویژگی‌های فرمال اهمیت‌قایل بود و محتوا را امری تصادفی می‌شمرد.

متن و مؤلف

در سنت‌های ادبی، زندگی‌نامه‌نویسی و زندگی‌نامه‌خوانی نقشی بزرگ در مطالعات ادبی ایفا کرده است. اما از زمانی که نقد ادبی جدید پا به‌عرصه گذاشت و مقولهٔ «سفسطهٔ عمدی» را مطرح کرد، در زندگینامه به‌چشم یک مانع دست‌وپاگیر و دیرگذر در مطالعات ادبی نگریسته شد. نقد ادبی جدید، برای حراست از استقلال و قایم‌به‌ذات‌بودن مطالعات ادبی تا آن‌جا که در توان داشت از ارزش و اهمیت و اعتبار مؤلف کاست و نگذاشت که در زندگی‌نامه‌نویسی به‌چشم تاریخ‌نگاری درجه دو یا نوعی روان‌شناسی ساده‌اندیشانه نگریسته شود. حتی در آن دسته از نظریاتی که در آن‌ها مؤلف نقشی مرکزی داشت و درکانون ارجاعات قرار می‌گرفت، این پرسش مطرح بود که تا چه‌اندازه می‌توان برای اهداف مؤلف ارزش و اعتبار قایل شد و چه‌میزان از آن را برآمده از خودآگاه و چه‌مقدار را برآمده از ناخودآگاه تصور کرد. برای آگاهی از گستردگی دامنهٔ این تمایزات فقط کافی است به این نکته اشاره شود که اختلاف نظر میان مارکسیسم سنتی و فرویدگرایی کلاسیک زمین تا آسمان است.

متن و خواننده

تا همین اواخر، کتاب و متن برای خواننده نوشته می‌شد اما آن‌که بیش از هر کس دیگر در چارچوب مطالعات و ارتباطات ادبی پایگاه و اهمیتی نداشت و اغلب نادیده انگاشته می‌شد خواننده بود. در خواننده به‌چشم عاملی نگریسته می‌شد که گویی حضور او در تعارض با لازمه‌های سیستماتیک هر تئوری است. به‌عنوان نمونه فرمالیست‌های روسی آن‌قدر در این راه افراط کردند که به‌حذف واکنش‌های ذهنی از نظریات آن‌ها منجر شد. آن‌ها واکنش‌های ذهنی و عاطفی را غیر علمی می‌دانستند و بر آن بودند که تنها کاری که از خواننده بر می‌آید، نظاره‌کردن ویژگی‌های یک متن به‌شکلی کاملاً گذراست؛ به‌ویژه متنی‌که اغلب شخصیت‌های آن را تحلیل‌های علمی و عینی معین کرده است.

متن و واقعیت

در تئوری ادبی، مراد از واقعیت، فقط جهان قطعی و تغییرناپذیر اشیا و امور مادی نیست، بلکه حامل و شامل واقعیت‌های اجتماعی، روان‌شناختی و فلسفی نیز می‌شود که در پیوند یا مستقل از ادبیات وجود دارند. دل‌نگرانی نظریهٔ ادبی سنتی آن بود که با چه راهکاری رابطهٔ میان متن و واقعیت را فرمول‌بندی کند و در این میان آن‌چه را نادیده می‌انگاشت پاسخ این پرسش بود که آیا رابطه‌یی میان این دو وجود دارد یا نه؟ و اگر دارد، رابطهٔ مستقیم است یا غیر مستقیم، بازنمایی‌کننده است یا ژنریک و برچه وجهی از واقعیت تأکید می‌ورزد؟ نظریات مارکسیستی فرض را بر این می‌گذاشت که ادبیات در پیوند با واقعیت‌های سیاسی و اجتماعی است، حال آن‌که نظریات روان‌شناختی ادبیات را در ربط و پیوند با بازنمایی واقعیت‌های روان‌شناختی می‌دانست.

متن و زبان

اهمیتی که نظریه‌های ادبی برای زبان به‌عنوان یکی از اجزا و عناصر ادبیات قایلند، یکسان نیست، اما به‌طور کلی می‌توان گفت که مدیوم زبان مهم‌ترین عاملی است که میان ادبیات و شکل‌های دیگر هنر فرق و فاصله می‌گذارد. مثلاً اهمیت افراط‌آمیزی که فرمالیست‌های روسی برای زبان قایل شدند، شکل نوعی منحرف شدن از مسیر زبان عادی را به‌خود گرفت. در نقد هنری جدید هم نوعی روی برگرفتن از شکل‌های منطقی میثاق‌شده و گرایش به‌سوی بهره‌جویی تقلیدگرانه و شمایل‌وار از زبان دیده می‌شود. افزون بر این همه، نظریهٔ ادبی به‌گونه‌یی که در تاریخ سابقه نداشته، از گسترش شگفت‌آوری که در قرن بیستم در قلمرو علم زبان پدیدآمده بهره برده است. برخی از نظریه‌پردازان، از جمله رومن یاکوبسون و همکاران او در مکتب پراگ، نظریه‌های خود را مبتنی و در پیوند با فعالیت‌های خود در حوزهٔ زبان‌شناسی شکل داده‌اند. برخی دیگر، به‌ویژه آن‌ها که در پیوند با استراکچرالیست‌های پاریس شمرده شده‌اند، تئوری زبان، به‌ویژه نوع ساسوری آن را به‌عنوان عامل اصلی نظریه‌های ادبی خود به‌کار گرفته‌اند.

رولان بارت در مقالهٔ خود که عنوان «از اثر به متن» را بر آن گذاشته بود، اثر را یک شیء قابل ارائه، قابل اعتماد، تمامت‌یافته و بسته توصیف می‌کرد و در تقابل با اثر، متن را ناظر بر یک فرایند باز و بی‌نهایت می‌دانست که هم می‌توانست تولیدکنندهٔ معنا شمرده شود و هم واژگون‌کنندهٔ معنا. از دیدگاه بارت، «متن» و «اثر» دو ابژهٔ متفاوت نیستند، بلکه دو روش متفاوت نگرش به‌واژگان مکتوب را نمایندگی می‌کنند. آن‌چه برای بارت جاذبه داشت تنش میان مفهوم ادبیات و «متنیت» بود؛ در ادبیات به‌چشم یک سلسله آثار بزرگ و بامعنا و مجزا نگاه می‌کرد و متنیت، ظهور و تجلی نیرویی با بستار باز بود که در درون آثار بزرگ وجود داشت. تعریف و توصیفی که بارت از متن و اثر به‌دست داد با آن‌چه در نقد ادبی معاصر او مورد استناد و استفاده قرار می‌گرفت تفاوت داشت. ژاروم مک‌گان، تعریف رایج در آن زمان را چنین بیان می‌کند:«اثر در ربط و پیوند با تولیدات فرهنگی است که از سوی شبکهٔ بزرگ و گسترده‌یی از افراد در زمان معین و در مکان‌ها و دوران‌های گوناگون پدید می‌آید. اما متن، به گروهی از تولیدات فرهنگی اطلاق می‌شود که وقتی در آن‌ها از دیدگاهی محدودتر نگریسته شود، مجموعه‌یی از ساختارهای زبانی را تداعی کنند؛ ساختارهایی که به‌هرحال در شبکه‌یی همانند آن‌چه در مورد اثر بیان شد، تولید شده‌اند.»[۳] رولان بارت، در مقاله‌یی که در همین زمینه نوشت و «تئوری متن» نام‌داشت نیز معتقد بود که اثر یک شیء تمامت یافته و چیزی شمارش‌پذیر است که می‌تواند یک فضای فیزیکی را اشغال کند، اما متن عرصه‌یی روشمندانه است؛ اثر در دست نگه‌داشته می‌شود و متن در زبان. متن می‌تواند در اثر یا هر تولید حائزاهمیت

دیگر احساس شود.» بارت معتقد بود که «خاستگاه متن نه‌یک آگاهی منسجم مؤلفانه، بلکه مجموعه‌یی از آواها، واژه‌ها، دیگر گفته‌ها و دیگر متن‌هاست و به‌طور کلی شامل «از پیش گفته‌ها» و «از پیش نوشته‌هایی» می‌شود که در فضایی چندبعدی به نظم و آرایش درمی‌آیند. در این فضا، نوشته‌های گوناگون که ممکن است هیچ‌یک اصالتی هم نداشته‌باشند با هم درمی‌آمیزند و یا رودررو می‌شوند.»[۴] به‌بیان دیگر بارت متن را بافته‌یی از نقل‌قول‌های برگرفته از کانون‌های بی‌شمارِ فرهنگ می‌دانست.

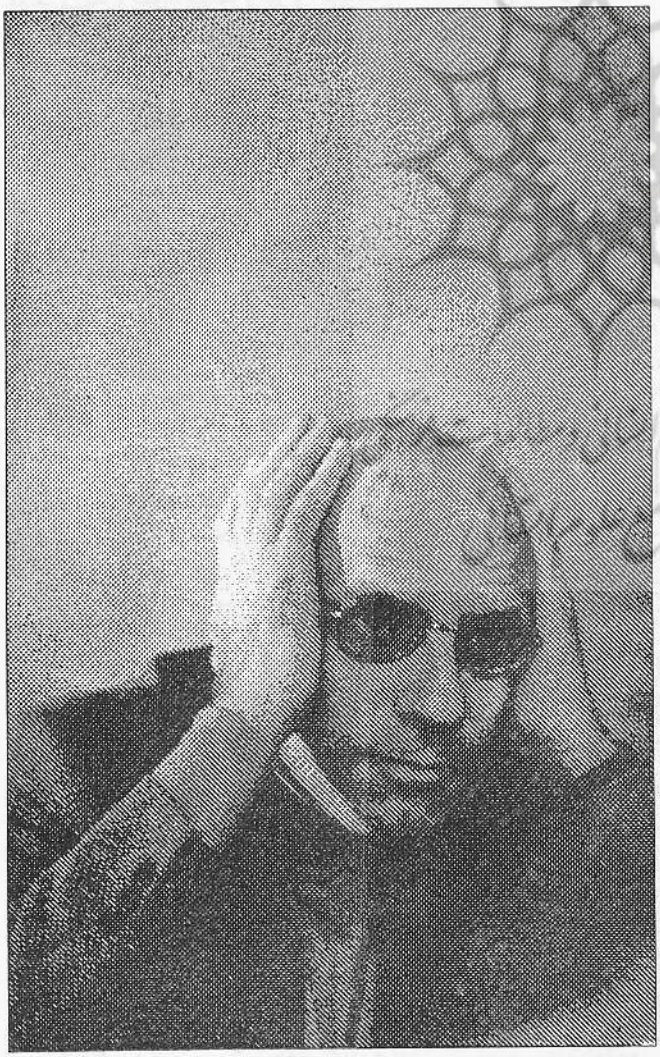
نظریات رولان بارت را می‌توان این‌طور خلاصه کرد که متن، یک ساختار زبانی و مستقل از اندیشه‌های عادی و متعارفِ پایان، معنا، و اهداف مؤلفانه است.[۵] از دیدگاه بارت، متن به‌طور مداوم و مستقل از هر گونه ربط و پیوند با مؤلف، به تولید معنا می‌پردازد، با خواننده تقابل دارد، از سوی خواننده تولید می‌شود و منبع لایزال لذت‌بردن و وجد و سرور شمرده می‌شود. «اثر»، در تضاد با «متن»، نقشی قابل شناخت ایفا می‌کند. معانی آن تعبیرپذیر و متعین‌اند، صورت‌بندی و تدوین و تنسیق شده‌است و هرگز از آن برنمی‌آید که مستقل از مؤلف خود باشد. خواننده نه آن را تولید می‌کند و نه در تولید آن مشارکت دارد؛ خواننده فقط مصرف‌کنندهٔ آن است. نظریات رولان بارت اساساً محمل این معانی است که:

۱. در متن نباید به‌عنوان یک شیء، یک شیءِ متحیّزِ شمارش‌پذیر نگاه کرد. جدا کردن متن از اثر، به اشکالِ مادی کاری بیهوده است و مخصوصاً باید از این گرایش که اثر، «کلاسیک» و متن، «آوانگارد» نامیده شود پرهیز کرد. منظور به‌هیچ وجه کشیدن یک فارق میان «متن» و «اثر» نیست؛ چه‌بسا که در یک اثر بسیار قدیمی با متن روبه‌رو شویم و بسیاری از آثار به‌اصطلاح مدرن را نتوانیم متن به‌حساب آوریم. تفاوت اساسی در این است که اثر، بخشی از فضای اختصاص یافته به کتاب‌ها را (مثلاً در یک کتاب‌خانه)، پر می‌کند، اما متن یک عرصه و زمینهٔ روشمندانه است. بی‌آن که قصد توصیف و تعبیرِ لفظ به لفظ در میان باشد، تفاوت میان اثر و متن چیزی است مانند تمایزی که ژاک لاکان میان «واقعیت» و «واقعی» قایل بود؛ واقعیت به‌نمایش گذاشته می‌شود، حال آن‌که واقعی اثبات‌کردنی و نشان دادنی است. اثر می‌تواند در ویترین یک کتاب‌فروشی یا کاتالوگ به‌نمایش گذاشته شود، اما متن فرایند استدلال و احتجاج و استنتاج و بازنمودن و نشان‌دادن است. متن از جنس و همگون زبان است، چیزی به‌جز زبان نیست و فقط از طریق زبان می‌تواند هستی و حضورِ حاضر و ناظر داشته باشد. متن در سیلان یک گفتمان حضور دارد و فقط «متنیت» است که خود را به‌عنوان یک متن مطرح می‌کند و می‌شناساند. متن واگسستن و فروپاشیِ اثر نیست، بلکه اثر است که دنباله و پی‌آیندِ تصوریِ متن محسوب می‌شود. اثر پایان می‌یابد و متوقف می‌شود، اما متن توقف‌پذیر نیست؛ جنبش و تنش پایه‌یی و بنیادگذار متن از میانهٔ چندین اثر می‌گذرد.

۲. متن به ادبیاتِ به‌اصطلاح «خوب» محدود شدنی نیست. خود را به انقیاد سلسله مراتب در نمی‌آورد و حتی در تقسیم‌بندیِ سادهٔ ژانرهای گونه‌گون نمی‌گنجد. به‌عنوان نمونه چه‌گونه می‌توان نویسنده‌یی همچون ژرژ باتای را در یک طبقه‌بندی خاص قرار داد؟ آیا می‌توان گفت که او داستان‌نویس بود؟ شاعر بود؟ رساله‌نویس، فیلسوف، عارف، یا اقتصاددان بود؟ پاسخ آن‌قدر دشوار و بلکه محال است که بسیاری از دائرةالمعارف‌ها و فرهنگ‌های ادبی به‌روی خود نمی‌آورند که باتای فقط و فقط نویسندهٔ «متن» بود و به‌جرأت می‌توان گفت که فقط یک متن واحد و مداوم نوشت. ممکن است متن از سر عادت طبقه‌بندی شود، اما واقعیت آن است که از هر چارچوب و محدودیتی بر می‌گذرد و برای همین هم هست که اغلب متناقض به‌نظر می‌آید.

۳. متن می‌تواند به‌عنوان عکس‌العمل نسبت به‌نشانه تصور و یا تجربه شود، حال آن‌که اثر معمولاً در یک دلالت‌یاب پایان می‌یابد، به‌عنوان یک نشانه اهمیت و اعتبار می‌یابد و برای بازنماییِ طبقه‌بندی‌های نهادینِ معطوف به تمدن، کارآیی دارد. این اعتباریابی دو حالت دارد: یا واضح و آشکار است و اثر را به‌تصریح در پیوند با زبان‌شناسی و علم زبان جلوه می‌دهد و یا رازگونه است و یکی از وجوه هرمنوتیک و تعبیر و تأویل شمرده می‌شود. در مقابل، حرمت‌شناسی و به‌جاآوردن متن نامحدود و بی‌نهایت است، عرصه‌یی به گستردگیِ دلالتگر دارد ولی هرگز نباید دلالتگری آن‌را مرحلهٔ نخست معنا تصور کرد. بی‌تردید همین بحث نشانه‌شناسی و دلالتگر و دلالت‌یاب هم از آن مواردی است که می‌باید شناخته و بررسی شود، اما این‌جا همین‌قدر بگویم که چارلز ساندرز پیرس که در نشانه‌شناسی به‌عنوان شاخه‌یی از منطق نگاه می‌کرد، به‌سه گونه نشانه در پیوند با آن‌چه اعتبار دهنده و دلالتگر نامیده می‌شود و آن‌چه دلالت‌یاب و اهمیت‌یافته

میشل فوکو



نام گرفته است قایل بود: اول، ربط و پیوند شمایل‌گونه و گرایش به سوی پاره‌یی مشترکات و ویژگی‌ها؛ مثل رابطهٔ عکس و مضمونِ عکاسی. دوم، رابطهٔ نمایه‌وار که شامل پیوستگیِ سببی و علت‌دار به دلالت‌یاب است، مانند رابطهٔ میان فشارسنج و فشار هوا. سوم، رابطهٔ نمادین که اصل و اساس آن بر مبنای میثاق‌ها استوار شده است و به‌شکلی بی‌دلیل و خودسرانه عمل می‌کند، مثل بهره‌جویی از پرچم به‌عنوان نماد و نشانهٔ یک کشور و حکومت که نوعی اعتباربخشی و اهمیت‌دادن نمادین است.

۴. متن متکثر و چندگانه است. این فقط بدان معنا نیست که از معانی گوناگون برخوردار است، بلکه زمینه‌های دست‌یافتن به معانی چندگانه را نیز فراهم می‌آورد و چندین معنا را به‌سامان می‌رساند. متن پاسخ به‌یک پرسش یا تعبیر نیست، بلکه نوعی انفجار است؛ نوعی توزیع و اشاعه و تسری است. چندگانگی متن در پیوند با ابهام و ایهام محتوای آن نیست، بلکه در پیوند با کیفیتی است‌که می‌توان پدیدآورندهٔ آن را تکثرِ قالب‌وارِ بافتِ دلالتگرهای آن دانست؛ چیزی مانند یک منسوج با بافتار درشت و آشکار.

۵. اثر همیشه در قید و بند وابستگیِ ریشه‌یی و نسبت‌مندی فرزندوار است. مؤلف، پدر و صاحب اثر شناخته می‌شود. علوم ادبی، ارج‌گذاری و حرمت‌گذاشتن به دست‌نوشته‌ها و اهداف مؤلف را می‌آموزد. جامعه هم درگیر حق و حقوق مؤلف و ربط و پیوند مؤلف و اثر و «droit d'auteur» (کُپی‌رایت)ی است که دست‌کم از انقلاب فرانسه به‌این‌سو به رسمیت شناخته شده است. حال آن‌که متن، بدون نگرانی از بابت مراودهٔ پدر و فرزندی قرائت می‌شود. نیازی به‌حمایت پدر و قیم و پدرخواندهٔ قلدر ندارد و می‌تواند به‌شکلی استعاری از اثر متمایز شود: بدین صورت که اثر را ایماژ یک اندام یا ارگانیسمی به‌شمار آوریم که با گسترش و انبساط ضروری و حیاتی در قالبی معین رشد می‌کند، اما متن یک شبکه است و گسترش آن، سیستماتیک و ماحصل آمیزش و ترکیب است؛ چیزی نزدیک به مفهوم زیست‌شناختی که از موجودات زنده داریم. بنابراین، متن می‌تواند تقسیم و شکسته شود بی‌آن‌که نیازی به حمایت از سوی والدین خود داشته باشد. اگر اثر را با یک بندِ نافِ تصوری، متصل به مؤلف فرض کنیم، متن در تضاد با این پیوند، ثمرهٔ نوعی بکرزایی و مستقل از کنترل‌های پدر - مادرانه است. متن حضوری همانند هنرهای تجسمی دارد که کم‌وبیش نحوهٔ دریافت خود از سوی مخاطب را کنترل می‌کند. افزون بر این، تضادها و تعارض‌های درون‌متنی، تصور هر گونه ارث و میراث‌بری و برخورداری از فضل پدر را منسوخ و کهنه می‌نمایاند. همین‌جا روشن کردن این نکته هم ضروری است‌که این حرف‌ها به‌معنای آن نیست که مؤلف به متن خود باز نمی‌گردد؛ باز می‌گردد، اما نه به‌عنوان صاحب‌خانه، بلکه به‌عنوان یک مهمان. ممکن است اگر داستان‌نویس باشد، در داستان به‌عنوان یکی از شخصیت‌ها ظاهر شود اما حضورش به‌هیچ‌رو پدرسالارانه و برخوردار از امتیازهای ویژهٔ پدری و شرعی نیست؛ شکل یک مؤلف کاغذی را به‌خود می‌گیرد، زندگی او سرمنشاء داستان شمرده نمی‌شود، بلکه در نهایت به رویدادی در خدمت روایت و اثری که آفریدهٔ خود اوست تعبیر می‌شود. برای همین هم هست‌که نوشتهٔ پروست به‌عنوان یک متن قرائت می‌شود. کاهش فرایندِ قرائت به مصرف، دلیل عمدهٔ خستگی و ملالی است‌که برخی از خوانندگان در رویارویی با متون جدید احساس می‌کنند. به‌همین سبب هم هست که از سر تا ته خواندن این متون را ناممکن می‌دانند و آن را «غیرقابل خواندن» می‌انگارند. همین خوانندگان احساسی از این گونه را هنگام تماشای فیلم یا تئاتر یا نقاشی امروز هم تجربه می‌کنند. معنای خسته‌شدن آن است که خواننده از تولید متن، بازکردن و به‌جریان انداختنِ آن عاجز است و به‌قول جوان‌های امروزی حالش گرفته می‌شود.

متونِ فرهنگِ به‌اصطلاح متعالی به سبب توانایی در تعالیِ شرایط اجتماعی پیرامون خود ارزش‌گذاری شده‌اند، اما ارزش آن‌ها بیشتر در پیوند با «انسانیت» تصور شده‌است تا «انسان»ی که در شرایط تاریخی و اجتماعی خاص قرار گرفته است.

برای پی‌بردن به معنا و مفهوم نظریهٔ ادبی، نخست باید آن را از دو دایرهٔ اندیشگی که در ظاهر با آن‌ها پیوند تنگاتنگ دارد جدا کرد. یکی از این دو، اندیشیدن فلسفی دربارهٔ شعر و ادبیات است که زیرِ عنوانِ کلیِ «زیبایی‌شناسی» گرد می‌آید و دیگری نظریاتی که نویسندگان دربارهٔ طبیعتِ هنر خود ابراز می‌کنند.

۶. اثر معمولاً ابژه‌یی است که مصرف می‌شود. آن‌چه امروز اصطلاحاً فرهنگ مصرفِ ادبی نامیده می‌شود، به کیفیت اثر اشاره دارد و در ربط و پیوند با سلیقه و ارج‌گذاری است نه عملِ خواندن و قرائتِ اثر. از نظر کلی و ساختاری، تفاوتی میان «قرائت فرهنگی» و «قرائت تفننی» وجود ندارد؛ تفاوت در کیفیت‌هاست.

۷. بی‌تردید خواندن برخی از آثار بسیاری از نویسندگان از جمله پروست، فلوبر، بالزاک، و حتی الکساندر دوما، لذت‌بخش است، اما بخشی از این لذت، رها از هرگونه تعصب، در مقولهٔ لذتِ مصرف کردن می‌گنجد و دوباره‌خوانی آن‌ها اگر به منظور نقد و بررسی نباشد، ملال‌آور خواهد بود. نه بازخوانیِ این آثار جاذبه‌یی دارد و نه می‌تواند الگوی سبک و سیاق نویسندگی شمرده شود، اما متن در پیوند با وجد و شادمانیِ حاصل از عمل خواندن است و نوعی لذت‌بردن مداوم و بی‌گسست را به‌ذهن متبادر می‌کند.[۶] هر متن به طریق خاص خود در یک آرمان‌شهر اجتماعی نشت و نفوذ می‌کند و اگر هم رابطهٔ اجتماعی شفافی پدید نیاورد آن‌قدر هست که اسباب نوعی پیوند زبانی را فراهم آورد.

ناگفته پیداست‌که رولان بارت از موضع و منظرِ اعتقاد خود نسبت به مرگ مؤلف این نظریات را ابراز می‌دارد و هدفش دادنِ اختیارات، آزادی و توانمندی بیشتر به «خواننده» است. ژروم مک‌گان، یکی از منتقدان ادبی معاصر نیز ضمن حفظ حریم و حرمت و معتبر شمردنِ نظریات بارت، متن را یک پدیدهٔ بی‌پایان فرهنگی در پیوند با ساختار زبان می‌داند.[۷] به‌هرحال، بحث دربارهٔ مشخص‌کردن این که «متن» کجا پایان می‌یابد و «اثر» کجا آغاز می‌شود (یا بالعکس) هنوز به‌جایی نرسیده است ولی در عمل، حتی آن‌هایی که مرگ مؤلف را پذیرفته‌اند، گاه به تلویح و گاه به تصریح، به مؤلف اجازه می‌دهند که دربارهٔ این آغاز و پایان تصمیم بگیرد.

متن در مفهوم مدرنیستی، گاه به‌تلویح و گاه به‌تصریح، در پیوند با فرهنگ متعالی بوده است و این فرهنگ بیشتر از طریق متون ادبی دریافت شده است تا از طریق فرایند آثار هنری. اما امروز فرایند فرهنگی که با بهره‌گیری از متن به‌نمایش گذاشته می‌شود در کانون مطالعات فرهنگی قرار می‌گیرد. امروز متن یک منبع فرهنگی شمرده می‌شود و نحوهٔ استفاده از آن را گرایش‌های اجتماعی خواننده معین می‌کند نه ساختار متن یا اهداف مؤلف آن. یکی از ادعاهای پست‌مدرنیسم آن است که تفاوت میان فرهنگ متعالی و فرهنگ عامه را از میان برداشته است. این ادعا را فقط تا حد لغزان کردن و سیال کردن مرزها می‌توان پذیرفت و این که تفاوت‌ها به‌کلی از میان برداشته شده پذیرفتنی نیست. هنوز پاره‌یی از اختلافات وجود دارد و دیده‌شده است که برخی از متون آزادتر و سریع‌تر جغرافیای فرهنگی را پیموده‌اند. حتی خود پست‌مدرنیسم هم وقتی که پای اشاره و ارجاع به‌میان می‌آید بیشتر بر فرهنگ به‌اصطلاح متعالی نظر دارد. امروز جست‌وجوگری در تناقضات و لبه‌هایی که مؤلف فرصت نیافته و یا نتوانسته آن‌ها را صاف و صیقل‌خورده کند، به‌شکل یک انسجام ارگانیک در تحلیل و تفسیر متونی که از طرف مردم مقبولیت یافته‌اند خودنمایی می‌کند. مؤلفی که متن را دراختیار مردم می‌گذارد، هرگز خواستار آن نیست که درآن به‌چشم یک انسجام و تمامت‌یافتگی نگاه کنند و می‌باید آن را ابزاری به‌شمار آورند که بتوان به یاری آن به جست‌وجوی معنا پرداخت. در فرهنگ عامه، متن یک ابژهٔ احترام‌برانگیز نیست که قداستِ ذاتی داشته باشد و در تمامیت و انسجام کلی دریافت شود، بلکه در نهایت در آن به‌چشم یکی از منابعِ فرهنگیِ مورد استفاده نگریسته می‌شود. واقع امر آن است که متنی که در اختیار عامه مردم گذاشته می‌شود تا زمانی که مورد استفاده قرار نگیرد ناکامل است و زمانی کامل می‌شود که به‌شکلی گزینشی در گردش معانی اجتماعی تزریق شود، در غیر این‌صورت، در سطح اجتماع به‌عنوان یک عامل بالقوه فرهنگی باقی می‌ماند. در فرهنگ مردم پسند، فیلم رامبو متنی است که تا وقتی که از سوی تماشاگری که موقعیت او را شرایط اجتماعی معین کرده مورد استفاده قرار نگیرد کامل نخواهد بود. بومی استرالیایی یک جور از آن استفاده می‌کند و رونالد ریگان جور دیگر و مگر همین ریگان نبود که رامبو را یکی از مطلوب‌ترین فیلم‌های مورد علاقهٔ خود می‌دانست و دلیل‌اش هم آن بود که تأثیرگذاری‌های یک فرد خودانگیخته را در دیگران به‌نمایش می‌گذارد.

یکی از مواردی که در نظریات ادبی امروز بر آن تأکید می‌شود و حتی درپاره‌یی موارد همسنگ نویسندگی به‌حساب می‌آید، خوانش متن است. از موضع و منظر نظریات ادبی امروز، خواننده کسی است که به‌طریقی روشنفکرانه و عقلانی یک متن یا ایماژ را بخواند، ارزیابی کند، و برای درک و دریافت کامل، فرم یا محتوای آن را مورد بررسی و تحلیل و تفسیر قرار دهد. این کار طیفی گسترده دارد، می‌تواند ناظر بر اهداف آموزشی، روشنگری، لذت‌بردن، سرگرمی و یا مجموعه‌یی از این مقاصد باشد. به هرحال، عمل خوانش نوعی مداخله و مشارکت فعال در یک متن یا یک ایماژ است؛ منظور تولید معنا، یا بهتر بگوییم ترجمان نوشتار یا ایماژ از یک سلسله نشانه‌ها به متنی قابل دریافت و تعبیرپذیر است. شاید گاهی تصور شود که عمل خواندن یک تجربهٔ زودگذر است و به‌زمانی که کتاب یا متن پیش روی خواننده باز بوده محدود می‌ماند، اما واقعیت آن است که خوانش دقیق نیازمند وقت و زمان است، چراکه تعبیر و تفسیر نشانه‌ها به‌خودی خود انجام نمی‌شود حتی اگر آن‌چه خوانده می‌شود یک پوستر تبلیغاتی یا آگهی روزنامه باشد. این را هم باید درنظر داشت که خوانش هیچ‌گاه خنثی نبوده است، حتی هنگامی که فقط پای سرگرمی و لذت‌بردن در میان باشد، شرایط خواننده را فرهنگ، تاریخ، میزان تحصیلات، ایدئولوژی و باورهایی که او را ازهر سو احاطه کرده‌اند تعیین می‌کند. این شرایط پیش از آن‌که عمل خواندن صورت بگیرد حضور دارند و بر فراگرد خوانش تأثیر می‌گذارند. افزون بر این، هر متن دارای ویژگی‌هایی است که از یک‌طرف واکنش خواننده را برمی‌انگیزد و از طرف دیگر، مسئولیت دریافت و نشان‌دادن واکنش را به‌عهدهٔ خوانش می‌گذارد. بنابراین، مفهوم خوانش از یک‌سو با خواندن گذرا و ساده‌انگارانه سازگاری ندارد و از سوی دیگر، با تعابیر من‌درآوردی که خواننده بخواهد به متن تحمیل کند سازگار نیست. مثلاً خوانش فرمال که فقط به جنبه‌های زیبایی‌شناختی نظر دارد و نقش عناصر دیگر از جمله تاریخ و ایدئولوژی را نادیده می‌گیرد، شکلی از خوانش تحمیلی است. به‌همین منوال، خوانش ایدئولوژیک و سیاسی که به‌فرم و زیبایی توجه نداشته باشد نیز خوانش تحمیلی است. در چنین شرایطی درهای متن به‌روی پیش‌فرض‌ها و آن‌چه خواننده می‌خواهد به متن ربط دهد باز می‌ماند. البته باید این نکته را هم درنظر داشت که روش خواندن هرگز نمی‌تواند به چارچوب یک قاعده و فرمول خاص محدود شود و معنای نهایی تمام این نظریات آن است که خواننده نمی‌تواند درتمام موارد آن‌گونه که دلخواه او، یا دلخواه نویسنده است بخواند؛ گاه عمل خوانش ناگزیر است که در سازگاری کامل با نحوهٔ شکل‌گرفتن متن باشد و مثلاً سکوت‌ها را رعایت کند. این نکته را هم می‌باید در نظر داشت که در عمل خوانش، پای تجربه‌های غیرقطعی و صراحت‌ناپذیر هم به‌میان می‌آید و از این‌رو خوانش، امری مداوم است و هیچ‌وقت نمی‌توان پایانی برای آن تصور کرد. البته معنای این حرف آن نیست که خوانش دایم به‌ذهن خواننده بازمی‌گردد، بلکه ناظر بر مسئولیت‌هایی است که عمل خواندن پدید می‌آورد.

مطالعات ادبی امروز، از یک طرف به‌شیوه‌های سنتی برای فاصله‌گیری از

هر متن دارای ویژگی‌هایی است
که از یک‌طرف واکنش خواننده را برمی‌انگیزد
و از طرف دیگر،
مسئولیت دریافت و نشان‌دادن واکنش را
به‌عهدهٔ خوانش می‌گذارد.

بحث دربارهٔ مشخص‌کردن این‌که «متن» کجا پایان می‌یابد
و «اثر» کجا آغاز می‌شود (یا بالعکس)
هنوز به‌جایی نرسیده است ولی در عمل، حتی آن‌هایی
که مرگ مؤلف را پذیرفته‌اند،
گاه به تلویح وگاه به تصریح، به مؤلف اجازه می‌دهند که دربارهٔ
این آغاز و پایان تصمیم بگیرد.

متن پاسخ به‌یک پرسش یا تعبیر نیست،
بلکه نوعی انفجار است؛ نوعی توزیع و اشاعه و نسری است.
چندگانگی متن در پیوند با ابهام و ایهام محتوای آن نیست، بلکه در پیوند با
کیفیتی است که می‌توان پدیدآورندهٔ آن را تکثرِ قالب‌وارِ بافتِ دلالتگرهای آن دانست؛
چیزی مانند یک منسوج با بافتار درشت و آشکار.

مفهوم ادبیات، حتی در گذشته‌های نه‌چندان دور،
بسیار ساده و تعریف‌پذیر به‌نظر می‌آمد، اما امروز، برخلاف ظاهر سادهٔ خود،
ماهیتی مسأله‌ساز پیدا کرده و ادبیات را
در گستره‌یی پردامنه و چندوجهی قرار داده است.

متن اهمیت بسیار قایل است و از طرف دیگر از خواننده می‌خواهد که در متن دخالت کند و حتی در صورت اقتضا و ایجاب، نقشی آشوبنده ایفا کند. یکی از ابعاد این مفاهیم، تعیین فاصلهٔ انتقادی میان خواننده و متن است. خوانندهٔ منتقد می‌باید از موقعیت و هویت اجتماعی خود آن‌قدر فاصله بگیرد تا شکل خواننده ایده‌آل و همگانی را پیدا کند. در مطالعه و تحلیل فرهنگ مردم‌پسند نیز همین روش و برخورد در پرده‌برگرفتن از هنجارهای ایدئولوژیکی که درون متن پنهان شده‌اند کارآیی دارد و بی‌تردید در مشخص‌کردن عوامل بالقوهٔ مغفول مانده نقش خواهد داشت. اما این روش باید با نوعی خوانش درون متن متعادل شود که این‌جا دیگر نه‌تنها فاصله‌گیری از متن معنایی نخواهد داشت بلکه ردپا و نشانه‌های انس و الفت میان خوانش و شرایط اجتماعی را نیز آشکار می‌کند.

یکی دیگر از ابعاد فاصله‌گیری که حتماً باید در نظر گرفته شود، فاصلهٔ میان متن و شرایط تولید و دریافت آن است. متونِ فرهنگِ به‌اصطلاح متعالی به سبب توانایی در تعالیِ شرایط اجتماعی پیرامون خود ارزش‌گذاری شده‌اند. اما ارزش آن‌ها بیشتر در پیوند با «انسانیت» تصور شده است تا «انسان»ی که در شرایط تاریخی و اجتماعی خاص قرار گرفته است.در سطح یک عامل بالقوه فرهنگی تصور می‌شود زیبایی‌شناسی یکی از راه‌های نظریه‌پی‌کردن و هویت‌یابی ارزش‌های همگانی انسانی است چراکه این ارزش‌ها شرایط اجتماعی را تعالی می‌بخشد، غیرمتغیر است و می‌تواند به‌عنوان محک و میزانی که درجهٔ موفقیت متن با آن سنجیده می‌شود کارآیی داشته باشد. در برابر این فاصله‌گیری باید توجه داشت که تحلیل و ارزیابیِ انتقادیِ عامه‌پسندانهٔ یک متن نمی‌تواند از مورد مصرف و مصرف‌کنندهٔ آن فاصله بگیرد. متنی که یک بار در درون فرهنگ عامه قرار بگیرد، این توان بالقوه را نیز پیدا خواهد کرد که در شرایط خاص خود را به‌عنوان فرهنگ متعالی مطرح کند و به‌عنوان اثر هنری در گالری یا در فستیوال فیلم نمایش داده شود. این نمایش‌دادن‌ها و جلوه‌فروشی‌ها، متن را از شرایطی که آن را مردم‌پسند کرده است دور می‌کند و به‌سوی تعالی و همگانی بودن می‌راند. همین گرایش و حرکت به‌سوی تعالی، سبب‌ساز دوری گرفتن از مردمی است که فرهنگ خود را در گالری‌ها یا جشنواره‌ها و یا به‌طور کلی در مکان‌هایی که از زندگی روزمره فاصله دارد جست‌وجو نمی‌کنند. از دیدگاه آن‌ها مکان‌هایی از این دست، جایگاهِ تعیین اهمیت و تمایزهای اجتماعی محسوب می‌شود. خاکی و مردمی و روزمره بودن زمینه‌یی است که فرهنگ عامه بر مبنای آن استوار است. فرهنگ امری عادی است و امروز عادی بودن از اهمیت و اعتبار بسیار برخوردار است.[۸]

پی‌نوشت‌ها:

۱. Bal, Mieke."Narratology", trans. Christine Boheemen, University of Toronto Press, 1985
۲. Rorty, Richard. "Consequences of Pragmatism: Essays 1977-1980", Harvester, Brighton, 1982
۳. McGann, Jerrome J. "Historical Studies and Literary Criticism", Madison University Press, 1985
۴. Barthes, Roland. "Theory of the Text", trans. Ian McLeod, 1981
۵. Barthes, Roland. " From Work to Text", trans. Stephen Heath, Fontana, London, 1977
۶. Barthes, Roland. "The Plearure of the Text", trans. R. Miller, Hill and Wang, New York, 1975
۷. McGann, Jerome J. "A Critique of Modern Textual Criticism", University of Chicago Press, 1983
۸. Fiske, John."Understanding Popular Culture" 1989

منابع:

- "Critical Terms for Literary Studies", Frank Lentricchia and Thomas McLaughlin, The University of Chicago Press, 1995.
- Historical Studies and Literary Criticism", ed. Jerome McGann, University of Wisconsin Press, Madison, 1985
- Hawthorn, Jeremy, "Contemporary Literary Theory", Arnold, Oxford University Press, 2000
- "Modern Literary Theory", ed. Philip Rice and Patricia Waugh, Oxford University Press, 2001
- "Postmodern Literary Theory", ed. Lucy Niall, Blackwell, London, 2000
- "Postmodern Thought", ed. Stuart Simm, Icon Books, London, 1999
- "The Columbia Dictionary of Modern Literary and Cultural Criticism", ed. Joseph Childers and Gary Hentzi, Columbia University Press, 1995