
بازخوانی نظریه میشل فوکو درباره مرگ و کارکرد مؤلف و نسبت آن با سرقت ادبی

مجتبی گلستانی*

تاریخ دریافت: ۹۶/۲/۱۲

تاریخ پذیرش: ۹۶/۶/۲۸

چکیده

پرسش اصلی جستار حاضر این است که مسأله سرقت ادبی یا دستبرد فکری چه نسبتی با کارکرد مؤلف در گفتمان ادبیات دارد. کارکرد مؤلف اصطلاحی است که فیلسوف فرانسوی، میشل فوکو (۱۹۲۶-۱۹۸۴ م.) در تحلیل مفهوم مؤلف و شکل‌گیری آن در درون گفتمان مدرنیته به کار می‌برد. در این نوشتار، سرقت ادبی را با توجه به کارکرد مؤلف و همچنین با توسل به این پیش‌فرض که گفتمانی که ادبیات نام دارد، متعلق به دوره مدرن و شکل‌گرفته در چارچوب مدرنیته است، واکاوی می‌کنیم و سپس با این فرض که سرقت ادبی یک مقوله اقتصادی است، به دیرینه‌شناسی و ربط مفهوم سرقت ادبی با نهاد مالکیت در گفتمان مدرنیته می‌پردازیم. نتیجه این‌که هر جا مالکیتی باشد، سرقت نیز وجود و معنا می‌یابد. بنابراین، ابتدا مفاهیم سرقت ادبی و گفتمان ادبیات و کارکرد مؤلف را واریسی خواهیم کرد تا در نهایت، فراتر از داورهای ارزشی موجود درباره درست / نادرست بودن یا خوب / بد بودن آنچه سرقت ادبی می‌دانند، کارکرد این مفهوم را به‌منزله یک استعاره اقتصادی در نظام دانایی مدرنیته دیرینه‌شناسی کنیم.

کلیدواژه‌ها: سرقت ادبی، مؤلف، گفتمان ادبیات، نهاد مالکیت، مدرنیته

مقدمه

مضمونی را که می‌خواهم با آن آغاز کنم، بکت به‌خوبی صورت‌بندی کرده است: «کسی گفت: «چه اهمیت دارد که چه کس سخن می‌گوید، چه اهمیت دارد که چه کس سخن می‌گوید» (فوکو، ۱۹۹۸: ۲۰۵)».

شاعر نابالغ تقلید می‌کند؛ شاعر بالغ می‌دزد؛ شاعر بد آن چه برده است، محو می‌کند و شاعر خوب، چیزی بهتر یا دست‌کم متفاوت از آن می‌سازد (الیوت، ۱۹۲۱: ۱۱۴).

سرقت ادبی^۱ را یک عمل فریبکارانه و یکی از انواع شیادی و تقلب برمی‌شمارند و به سادگی «دزدیدن و بردن ایده‌ها یا سخنان شخص دیگر و معرفی آن‌ها به جای ایده‌ها و سخنان شخصی خود» تعریف می‌کنند. بدین ترتیب، سرقت ادبی اصطلاح یا استعاره‌ای اقتصادی است درباره استفاده از دارایی دیگران به نام خود یا بهره‌برداری بدون مجوز از چیزهایی که رسماً و قانوناً در مالکیت فرد مشخصی قرار دارند، درست مانند استفاده بدون مجوز از وسیله شخصی کسی دیگر یا ورود بی‌اجازه به ملک خصوصی افراد یا مشخصاً بردن بخشی یا تمامی اموال متعلق به دیگری بدون رضایت وی و استفاده کردن از آن. پس سارق ادبی نیز کسی است که به محصول تولید شده دیگران دستبرد می‌زند و از منبع اصلی نامی نمی‌برد. به دیگر سخن، سارق ادبی کسی است که بدون کسب رضایت مالک اصلی، ایده‌ها و سخنانی را از یک منبع موجود و در دسترس بیرون می‌کشد و به‌عنوان ایده یا سخن متعلق به خود، یا حتی یک ایده جدید یا تولید تازه ارائه می‌کند.

این تلقی از مالکیت و سرقت ریشه در مفهوم مدرن مالکیت دارد، چنان‌که ایمانوئل کانت (۱۷۲۴-۱۸۰۴ م) که او را فیلسوف مدرنیته خوانده‌اند، در بحث از «چگونگی داشتن چیزی به نحو خارجی به عنوان مال خود»، مالکیت را چنین تعریف کرده است: «چیزی حقاً مال من است که چنان با آن مرتبط باشم که اگر دیگری بخواهد بدون رضایت من از آن استفاده کند، به من زیان برساند. شرط درون‌ذهنی (فاعلی)^۲ امکان استفاده از چیزی کلاً عبارت است از مالکیت» (کانت، ۱۳۹۳: ۸۲). آن‌گاه کانت بر پایه چنین مفهومی از مالکیت، پرسش کتاب چیست؟ را مطرح می‌کند:

کتاب مکتوبی است (این‌که با قلم یا با ماشین نوشته شده

و صفحات آن کم باشد یا زیاد، این‌جا مورد نظر نیست) حاوی کلامی که کسی از طریق علایم زبانی قابل رویت به جامعه ابلاغ کرده است. - کسی که از این طریق، به نام خاص خود، با جامعه سخن می‌گوید مؤلف نامیده می‌شود. کسی که از طریق مکتوبی به نام شخص دیگری (مؤلف) با جامعه سخن می‌گوید ناشر نامیده می‌شود. اگر ناشر با اجازه مؤلف اقدام به نشر کند ناشر قانونی است؛ اما اگر بدون اجازه اقدام کند ناشر غیرقانونی است که سرقت‌کننده نامیده می‌شود. مجموع نسخه‌هایی که (به عنوان نمونه) از نسخه اصلی برداشته می‌شود چاپ نامیده می‌شود (همان: ۱۴۰-۱۴۱).

آن‌گونه که از تعریف کانت برمی‌آید، مؤلف یک اثر مکتوب کلامی لزوماً به میانجی و واسطه ناشر است که می‌تواند با جامعه سخن بگوید. از این‌رو، ناشر نیز تنها در مقام وکیل و نماینده مؤلف، مجاز به سخن گفتن با جامعه و به نام مؤلف است و سرقت‌کننده کسی است که «چاپ [کتاب]^۳ دیگری را با انگیزه شخصی خود، گرچه عملاً به نام مؤلف، اما بدون وکالت و اجازه او، منتشر می‌کند [...] در نتیجه وی مرتکب جرم سرقت از منافعی شده است که مؤلف به ناشر (به عنوان تنها نماینده خود) واگذار کرده» بوده است (همان: ۱۴۱). از نظر کانت، کتاب از آن جهت که یک محصول مادی و جسمانی است و می‌توان از آن نسخه‌برداری کرد، حقوقی از نوع حق به شی دارد و از آن جهت که کلام ناشر خطاب به جامعه و به نمایندگی و وکالت از مؤلف است، حقوقی از نوع حق به شخص دارد و بنابراین، نباید این دو نوع حق را در تعریف و تبیین حقوق مربوط به چاپ و نشر کتاب با هم خلط کرد.^۴ نکته مهم در تعریف کانت از نسبت کتاب و سرقت این است که وی کار سرقت را با توجه به قید «گرچه عملاً به نام مؤلف» عمدتاً به ناشران و بازنشر کتاب ربط می‌دهد و نه ضرورتاً سرقت ادبی و ربودن متن کسی دیگر به نام خود در مقام مؤلف. با این‌همه، نکته تأمل‌برانگیز، ابتدای تعریف کانت بر مفهوم مالکیت است که از مفهوم حقوق طبیعی در متون فیلسوف تجربه‌گرای انگلیسی، جان لاک (۱۶۳۲-۱۷۰۴ م) سرچشمه می‌گیرد. لاک که وی را از بنیان‌گذاران حقوق طبیعی مدرن^۵ می‌دانند، بر آن بود که آزادی انسان از حقوق طبیعی حاصل می‌شود و با توجه به حق مالکیت

انسان تثبیت می‌گردد. بنابراین، هرگونه مالکیت در تلقی لاک و کانت بر حسب نسبت عقل و آزادی و حق طبیعی بنیان گذاشته می‌شود. طرفه آن که اولین کاربردهای مدرن واژه *plagiarism* (سرقت ادبی یا دستبرد فکری) در دوران مدرنیته رخ داد و لاک از نخستین کسانی بود که مالکیت دارایی را اساس مفهوم تألیف و مؤلف دانست (پکوراری، ۲۰۰۸: ۱۱).

سرقت ادبی: چند رهیافت

امروزه سرقت ادبی یا دستبرد فکری را به مباحثی همچون ارجاع و کتاب‌شناسی و نقل‌قول ربط می‌دهند. مشخصه سرقت در/از متون دانشگاهی عدم وجود علائم نقل‌قول و ارجاع دقیق یک جمله یا عبارت یا یک اصطلاح تخصصی به منبع اصلی و پیشین آن به شمار می‌رود یا حتی عدم ذکر نام و مشخصات آن منبع در کتاب‌نامه و فهرست مآخذ. از این‌رو، سرقت ادبی را در معنایی وسیع‌تر به دستبرد فکری یا سرقت علمی - دانشگاهی تعبیر کرده‌اند که امروزه با توجه به گسترش پژوهش‌های دانشگاهی - به‌ویژه پایان‌نامه‌ها و رساله‌های دانشگاهی - و همچنین اهمیت یافتن انواع مقاله‌های علمی در ارتقای شغلی افراد بسیار رواج یافته است. ضمن آن که با توجه به رواج فن‌آوری‌های دیجیتال کتاب‌خوانی، آنچه سرقت ادبی خوانده می‌شود، بسیار ساده‌تر و سهل‌تر از گذشته نزدیک، مثلاً نیم قرن پیش، امکان‌پذیر شده است. بنابراین، سرقت ادبی در زبان دانشگاهی همچنان دزدیدن سخنان یا ایده‌های یک شخص و ثبت آن به نام خود معنی می‌دهد (هاولند و مولین، ۲۰۰۹: ۲)، یعنی آنچه در متون نقد ادبی کلاسیک، ربودن و انتحال لفظ و معنی خوانده می‌شده است. ما در این نوشتار اصطلاح سرقت ادبی را هم در معنای وسیع دانشگاهی و هم در معنای خاص ادبی به کار می‌بریم.

مریلین رندال، «تاریخ» سرقت ادبی را با توجه به دو گفتمان می‌خواند: گفتمان مدافعه^۶ / گفتمان محکومیت^۷. بر حسب گفتمان مدافعه، هنر و ادبیات و در واقع همه فعالیت‌های انسان ذاتاً تکرارپذیر و تکرارشونده‌اند و آنچه سرقت ادبی نامیده می‌شود، امری اجتناب‌ناپذیر به شمار می‌آید؛ اما، در مقابل، گفتمان محکومیت با انتساب

محتوای اخلاقی به فعالیت زیباشناختی از مفهوم دارایی فکری دفاع می‌کند (رندال، ۲۰۰۱: ۳). کارولین اینستر و مارتا ویکینوس در مقدمه‌شان بر مجموعه مقاله‌هایی که به قلم پژوهش‌گران و متخصصان حوزه‌های گوناگون گرد آورده‌اند، در برابر مسأله سرقت ادبی این پرسش را مطرح کرده‌اند که امروز چگونه می‌توان از اصالت یک متن یا اثر سخن گفت، در حالی که نظریه‌های ادبی و فرهنگی پست‌مدرن مفهوم اصالت^۸ را به‌تمامی زیر سؤال برده‌اند؟ از نظر آن‌ها امروزه با تدقیق «در سراسر رشته‌ها و حوزه‌ها درمی‌یابیم که سرقت ادبی یک اشتباه ساده نیست و فهم کامل نقش آن در حیات فکری معاصر به رهیافت گسترده‌تری وابسته است که هم شامل مفهوم چیزی که اصیل است، بشود و هم شامل آن نقشی که تقلید در خلق متون تازه بازی می‌کند». بنابراین، آن‌ها مسأله را به‌سادگی حل‌شدنی نمی‌دانند، چون به رغم مسایل مطرح‌شده در نظریه فرهنگی معاصر، «دزدیدن یا خریدن اثر دیگران، اعتبار کلام مکتوب را خدشه‌دار می‌کند و تبادل آزاد و گشوده ایده‌ها را ویران می‌سازد» (اینستر و ویکینوس، ۲۰۰۸: ۱-۲). مهم‌ترین نکته در بازاندیشی اینستر و ویکینوس درباره سرقت ادبی این است که آن‌ها در کنار مسأله اصالت، مبحث تقلید را نیز به مباحث مربوط به سرقت ادبی وارد می‌کنند. بریان هنسن معتقد است که سرقت ادبی همیشه مقوله‌ای اخلاقی محسوب نمی‌شده و حتی در بخش اعظم تاریخ مکتوب ثبت‌شده این کار مورد تشویق نیز قرار می‌گرفته است، زیرا دانش شرایط و وضع بشر در جهان امری بوده است که باید همگان از آن برخوردار می‌شدند. او سپس با ذکر نمونه‌هایی استدلال می‌آورد که اشاعه مفهوم تقلید که یونانیان آن را میمسیس^۹ می‌خواندند، از یونان باستان تا قرون وسطا موجب شده است که کارهای کسانی چون هومر و افلاطون و ارسطو و ویرژیل و دیگران دایم امتداد یابند و این کارها به شکل‌های گوناگون تقلید و تکرار شوند، زیرا اساساً مفهوم اصالت با آنچه امروز مراد می‌شود، تفاوت داشته است (هنسن، ۲۰۰۸: ۹-۱۰).

برخی رهیافت‌ها، سرقت ادبی را همبسته الزامی مسأله کپی‌رایت می‌دانند و بر ضرورت بازاندیشی در نسبت این دو تأکید می‌ورزند؛^{۱۰} اما متیو دیمز مسأله سرقت ادبی را

لزوماً با مسأله تخلف از کپی‌رایت و حقوق مؤلف برابر و یکی نمی‌انگارد و این یکسان‌انگاری را یکی از سوء تفاهم‌های رایج به هنگام تبیین سرقت ادبی برمی‌شمارد. او کپی‌رایت و سرقت ادبی را برای برجسته ساختن تفاوت‌شان چنین از هم بازمی‌شناسد: «کپی‌رایت به‌سادگی مجموعه‌ای از قانون‌هاست که بر آفرینش و بازتولید و توزیع آثار اصیل حکمفرماست [...] سرقت ادبی، در مقایسه، عمل دزدی و انتحال ایده‌ها یا سخنان دیگری به‌عنوان ایده‌ها و سخنان خود است بدون نسبت دادن آن‌ها به منبع [اصلی]» (دیمز، ۲۰۰۸: ۱۸). او از چنین تفکیکی نتیجه می‌گیرد که تخلف از کپی‌رایت مربوط به دادگاه‌ها و سرقت ادبی مسأله‌ای مربوط به دانشگاه‌ها و آموزشگاه‌هاست و طبیعتاً انواع مجازات نیز در این دو مکان متفاوت است.

سوزان بلوم در مخالفت با بسیاری از تعریف‌های مربوط به سرقت ادبی استدلال می‌آورد که نمی‌توان از سرقت ادبی تعریف‌های همه‌زمانی و فراگیر و ذات‌گرا ارائه داد. از نظر او، در همه تعریف‌ها کاربرد نادرست عبارت «بردن سخنان یا ایده‌های دیگری و انتشار آن‌ها به نام خود» تکرار شده است، حال آن‌که سرقت ادبی شامل فعالیت‌های چندگانه‌ای است و هر یک از این تعریف‌ها از منظری، مثلاً اخلاقی و حقوقی و فنی یا جرم‌شناختی، به سراغ این موضوع رفته‌اند و بنابراین، همه این تعریف‌ها نشان می‌دهند که مجموعه‌ای یا سلسله‌ای از رفتارهای ناهمگون در سرقت ادبی وجود دارند که به انواع متفاوت سرقت ادبی می‌انجامند (بلوم، ۲۰۰۹: ۱۲). بلوم سرقت‌های ادبی را تحت پنج مقوله طبقه‌بندی می‌کند که سه مقوله آخر مشخصاً به دانشجویان مربوط می‌شوند: (۱) سرقت ادبی حرفه‌ای که همکاری‌های دوجانبه، انتشار دوباره و دزدی را شامل می‌شود؛ (۲) تخلف از کپی‌رایت که بازچاپ و توزیع غیرقانونی را شامل می‌شود؛ (۳) سرقت ادبی متقلبانه و فریبکارانه از جمله خریدن یک نوشته و استفاده دلخواه از یک نوشته و همچنین دخل و تصرف در نوشته‌ها؛ (۴) سرقت ادبی مربوط به برساختن یک متن تازه که همان استفاده از عناصر متون دیگر برای وصله و پینه کردن است؛ (۵) تسلط ناکافی در استفاده از قراردادهای و عرف‌های نقل‌قول و ارجاع (همان: ۲۷). پس اگر سرقت ادبی به معنای بردن سخنان یا ایده‌های دیگری باشد، سه

پیش‌فرض تلویحی در پس این ادعا وجود دارد: «۱. راه‌های مناسبی برای بردن سخنان دیگری وجود دارد؛ ۲. افراد می‌توانند «مالک» سخنان باشند؛ ۳. سخنان دیگران (ایده‌ها در کنار متون) از سخنان یک شخص دیگر قابل تمیز است» (همان: ۲۹). از این‌رو، بلوم به واکاوی نسبت سرقت ادبی با بینامتنیت و تألیف^{۱۱} می‌پردازد و نتیجه می‌گیرد که امروزه ایده اصالت متن بیش‌تر به یک «اسطوره» می‌ماند (همان: ۵۹) و مفهوم تخطی از اصالت متن و همچنین سرقت ادبی دیگر نسل جدید دانشجویان را نمی‌هراساند.

متاسفانه در زبان فارسی منابع معاصر اندکی در زمینه سرقت ادبی یا دستبرد فکری وجود دارد. یکی از اصلی‌ترین منابع پژوهش‌گران معاصر فارسی‌زبان درباره سرقت ادبی کتاب فنون بلاغت و صناعات ادبی نوشته زنده‌یاد جلال‌الدین همایی (۱۳۵۹-۱۳۷۸ ش) است و این امر با توجه به دیدگاه‌های کلاسیک مطرح‌شده در کتاب قدری تأمل‌برانگیز است؛ بدین معنا که بحث در باب سرقت ادبی در میان پژوهش‌گران معاصر فارسی‌زبان - بدون توجه چندانی به دستاوردهای نظریه ادبی و فرهنگی معاصر - همچنان بر پایه فنون و صناعات‌های ادبی کلاسیک فارسی (و عربی) پی‌گیری می‌شود. همایی در فصلی تحت عنوان «خاتمه فن بدیع در سرقات ادبی» توضیح می‌دهد که منظورش از ادب در اصطلاح سرقت ادبی «اعم از نظم و نثر [...] تراوش‌های ذوقی و فرهنگی است اعم از علوم و ادبیات، نه خصوص اصطلاح «ادبی» مقابل «علمی» و سپس همچون کتاب‌های کلاسیک بدیع عربی و فارسی به «شرح انواع دزدی‌ها و عاریت‌ها و اقتباس‌های دزدانه شعرا از یکدیگر» می‌پردازد (همایی، ۱۳۸۹: ۲۱۹-۲۲۰). او با آوردن نمونه‌های متعدد از متون کلاسیک ادب فارسی بر حسب «یازده اصل کلی یا یازده عنوان» انواع سرقات ادبی را طبقه‌بندی می‌کند: ۱. نسخ یا انتحال ۲. مسخ یا اغاره ۳. سلخ یا المام ۴. نقل ۵. شیدادی و دغل‌کاری یا دزدی بی‌برگه و بی‌نام و نشان ۶. حل ۷. عقد ۸. ترجمه ۹. اقتباس ۱۰. توارد ۱۱. تتبع و تقلید؛ اما نهایتاً انواع سرقات ادبی را تنها در پنج نوع اول محصور می‌داند و باقی را از فروع و توابع همان ارکان اصلی می‌خواند:

هرگاه لفظ و معنی - هر دو - را عیناً و بدون تصرف و

می‌تواند رخ دهد، از جمله به این صورت‌ها: ۱. رونوشت کردن جملات و عبارات یا حتی تعابیر به کار رفته در نوشته‌های دیگران و عدم ذکر مشخصات منبعی که آن جملات یا عبارات یا تعابیر از آن‌ها اخذ شده است. ۲. بازگفتن آراء و نظرات دیگران با جملاتی متفاوت بدون ذکر منبع آن آراء و نظرات. ۳. بسنده کردن به ذکر منبع در فهرست مراجع و مآخذ و خودداری از ذکر منبع برای نقل قول‌های انجام‌شده از دیگران، یا خودداری از ذکر منبع برای آن بخش‌هایی از یک نوشتار که نویسنده در آن‌ها آراء و نظرات دیگران را با جملاتی متفاوت بازگفته است (همان: ۲۳۸-۲۳۹).

مورد سرقت ادبی که پاینده مفصلاً آن را افشا می‌کند، با هر سه صورت تطبیق می‌کند. او در پایان ضمن بررسی پیامدهای حقوقی و فرهنگی سرقت ادبی به این نتیجه می‌رسد که از ناگوارترین و وخیم‌ترین پیامدهای سرقت ادبی این است که «نگیزه پژوهش را در میان دانشجویان و محققان تضعیف می‌کند» (همان: ۲۶۴).^{۱۳} اهمیت نوشته پاینده در این جاست که به رغم آن که بر پایه برخی منابع کلاسیک و سنتی معانی و بیان و صنایع بدیع به تبیین ملاک‌های سرقت ادبی پرداخته است، برخلاف موارد پیشین صرفاً به سرقت ادبی در شعر یا به شیوه‌های نقد ادبی کلاسیک منحصر و محدود نیست و تا حدودی تغییر جهتی را تشخیص داده است که اختصاصاً در دهه‌های اخیر در پی پیشرفت صنایع مربوط به چاپ و توزیع کتاب و فن‌آوری‌های دیجیتال و همچنین رشد کمی انواع پژوهش‌های دانشگاهی ایجاد شده و به ویژه در حوزه‌های بینارشته‌ای پژوهش‌گران علوم انسانی را وادار کرده است که با توجه به مباحث نظریه ادبی و فرهنگی معاصر از منظری بینامتنی و بینارشته‌ای به تأمل در بحث سرقت ادبی وارد شوند. با این همه، از تمامی این تعریف‌ها چنین برمی‌آید که در آن چه سرقت ادبی تشخیص داده می‌شود، عمدتاً نهاد مالکیت و کارکرد مؤلف مورد تهدید قرار می‌گیرند.

گفتمان ادبیات

نظریه پردازان ادبی معاصر عموماً گفتمانی را که ادبیات نامیده می‌شود، بر ساخته دوران مدرنیته می‌دانند، دورانی

تغییر، سرقت کرده باشند، آن را «نسخ و انتحال» می‌گوییم، و هرگاه لفظ و معنی - هر دو - را برده، اما در آن تغییر و تبدیل داده باشند آن را مسخ و اغاره می‌نامیم، و در صورتی که تنها معنی و فکر و مضمون را فرا گرفته و با حفظ موضوع آن را به لفظ دیگر، بیرون آورده باشند، نامش «سلخ و المام» است، و اگر موضوع را هم تغییر داده باشند، آن را نقل می‌گویند، و هرگاه لفظ و معنی - هر دو - را به سبب سرقت مآخذ و اسناد ربوده باشند، نامش شیادی و دغل‌کاری و دزدی بی‌برگه و بی‌نام و نشان است (همان: ۲۲۶).

همایی در پایان پیشنهاد می‌کند که محققان باید در تعیین مصداق‌های انواع سرقات ادبی محتاط‌تر عمل کنند، نه با «مسامحه و سهل‌انگاری و فراخ‌مشربی» و نه با «خشکی و خشونت و تندى و تلخی» (همان: ۳۴۴).^{۱۴} یکی از پژوهش‌گران معاصر که همچنان بر پایه فنون و صنایع‌های ادبی کلاسیک فارسی (و عربی) در باب سرقت ادبی نوشته است، حسین پاینده است. او در جستاری که به قصد افشای سرقت و دستبرد فکری از متون خود نوشته است، بر یک «جریان ضد فرهنگی «کتاب‌سازی» یا به عبارتی وصله و پینه کردن نوشته‌های دیگران و جازدن آن به‌عنوان نوشته بدیع و ماحصل تلاش شخصی» در وضعیت فرهنگی ایران معاصر انگشت می‌گذارد. بر حسب تشخیص وی، امروزه «حق‌گشی» و «شیادی سازقانی که اموال فکری و معنوی» را به سرقت می‌برند، از حوزه شعر و داستان به حوزه پژوهش‌های ادبی تغییر مکان داده است. پاینده بررسی خطر و قدرت تهدیدکننده رواج سرقت ادبی را تا بدان‌جا پیش می‌برد که «این نوع خسران [را] هزار بار از خسران مالی بدتر و شاید به کلی جبران‌ناپذیر» معرفی می‌کند (پاینده، ۱۳۸۸: ۲۳۵-۲۳۶). البته پاینده به هیچ روی کتمان نمی‌کند که صرف مشابهت متون لزوماً سرقت ادبی محسوب نمی‌شود و ممکن است برخی پژوهش‌گران و نویسندگان همزمان به ایده‌ها و سخنانی مشابه و یکسان برسند. بر این پایه، او سرقت ادبی را چنین تعریف و تقسیم‌بندی می‌کند:

سرقت ادبی عبارت است از استفاده از آراء و نظرات دیگران بدون مشخص کردن این‌که آن آراء و نظرات به دیگران تعلق دارد. سرقت ادبی به شکل‌های مختلفی

بر این منوال، آن‌گونه که جانانان کالر پیشنهاد می‌کند، اگر از چشم‌انداز تاریخی به ادبیات بنگریم، معنای مدرن ادبیات تنها دو قرن سابقه دارد و ادبیات و اصطلاحاتی از این دست تا ابتدای قرن هجدهم به نوشته‌ها یا دانش‌های مبتنی بر کتابخوانی اطلاق می‌شده و با طیف وسیعی از دانش‌ها یا معارف عالیه و همچنین سواد خواندن و نوشتن ربط مستقیم داشته است. ریشه مشترک واژه *literature* (ادبیات) با *literate* به معنای باسواد و *literary* یا ادبی که بعدها معنای کتابخوان بودن نیز به خود گرفت، گویای این نکته است (کالر، ۱۹۹۷: ۲۱؛ مکاریک، ۱۳۸۸: ۱۷). کالر ظهور رمانتیسیسم آلمانی و نظریه‌پردازان آن را در قرن هجدهم زمینه‌ساز پدید آمدن مفهوم مدرن ادبیات به‌منزله نوشته تخیلی می‌داند. پس به‌سادگی می‌توان مدعی شد که اگر گفتمان نقد ادبی وجود نداشت، اصولاً ادبیات نیز پدید نمی‌آمد. پس اصطلاح ادبیات در مجموعه‌ای از نقدها و نظریه‌هایی که از قرن هجدهم به این سو نوشته می‌شدند، نامیده شده و مشخصه‌های آن تعیین گشته است (ویستر، ۱۹۹۰: ۸). با این‌همه، تفوق گرایش به شعر، یعنی گرایش به عرصه تولید و ابداع، در مکتب نقد نو انگلایساکسون و فرمالیسم روسی تا مدت‌ها آشکار و بارز بود و کسانی چون متیو آرنولد (۱۸۲۲-۱۸۸۸ م). همچنان تحت تأثیر رمانتیسیسم و نقدها و نظریه‌های برآمده از آن، در برابر آن چه هرج و مرج جهان سودباور می‌خواندند، از خاصیت تسلی‌بخش شعر دفاع می‌کردند. آن‌گونه که ایگلتون می‌نویسد، شعر در شکل‌بندی گفتمانی جدید جامعه انگلیس «به مراتب بیش‌تر از نظم مطمح نظر قرار گرفت: شعر، همزمان با دفاع از شعر (۱۸۲۱) نوشته شلی، به مفهوم خلاقیت انسانی دلالت می‌کرد که به شکلی رادیکال با ایده‌ئولوژی سودباور انگلستان اوایل سرمایه‌داری صنعتی در تقابل قرار داشت» (ایگلتون، ۲۰۰۸: ۱۶). با این‌همه، از این گرایش چنین بر نمی‌آید که منتقدان مکتب نقد نو در پیش‌فرض‌های لیبرال - اومانیستی «ادبیات» سهم نباشند، پیش‌فرض‌هایی که با توجه خاستگاه تاریخی ادبیات بر مبنای عقل سلیم^{۱۴} شکل گرفته بودند. افزون بر آن چه در متون نظریه ادبی درباره مؤلفه‌های لیبرال - اومانیستی و مبتنی بر عقل سلیم در گفتمان ادبیات آورده می‌شود (بنگرید به برتنز، ۲۰۰۱: ۱-۲۷)،

که فوکو آن را عصر ابداع انسان می‌نامد. چنان‌که پیتر ویدوسان می‌نویسد، «پدیده ادبیات» از روزگار باستان وجود داشته است، حال آن‌که «مفهوم ادبیات» این‌گونه نبوده است (ویدوسان، ۱۹۹۹: ۲۶). بنابراین، مفهوم ادبیات در معنای مجموعه آثار تخیلی اعم از شعر و نمایش‌نامه و رمان و داستان کوتاه تعبیر و اصطلاحی است که عمدتاً از قرن هجدهم میلادی به این سو پدید آمده و در معنای آن چه پیش‌تر «نوشته‌های فصیح» می‌دانستند، با شعر یا *Poesis* در مفهوم یونانی که ساختن و صناعت معنی می‌دهد، پیوند داشته است. پس اگر زمانی «مقوله توریکی شعر» متعلق به قلمرو آفرینش اثر و ابداع و تولید محسوب می‌شد، بعدها ادبیات به حوزه توأمان تولید و مصرف مبدل گشت که در یک سوی آن، نویسنده تولیدکننده قرار داشت و در سوی دیگر، خواننده مصرف‌کننده. بنابراین، «اصطلاح *literature* (ادبیات) که از واژه لاتینی *litteratura* مشتق شده است، هم بر توانایی آفرینش آثار ادبی اشاره دارد و هم به‌طور عام‌تر، ناظر بر این موضوع است که این آثار به طور گسترده خوانده می‌شوند» (مکاریک [ویراستار]، ۱۳۸۸، ۱۷-۱۸). از این جهت، تری ایگلتون بر این باور است که در قرن هجدهم، ادبیات مفهومی ایده‌ئولوژیک بوده است که تنها نظام ارزش‌ها و ذوق یک طبقه اجتماعی (و اقتصادی) خاص را تجسم می‌بخشیده و بخش مهم و اعظم ارزش‌ها و انواع ذوق‌های ادبی را کنار می‌گذاشته است:

در حقیقت، فقط با آن چه اکنون «دوره رمانتیک» می‌خوانیم، تعریف ما از ادبیات در شرف بسط و تحول قرار گرفت. معنای مدرن واژه «ادبیات» تنها به طور بالفعل در قرن هجدهم به راه افتاد و ادبیات در این معنای کلمه یک پدیده تاریخی متأخر است: ادبیات در زمانی حدود پایان قرن هجدهم ابداع شده بود و نزد چاوسر و حتی پوپ شدیداً غریب به نظر می‌رسیده است. آن چه ابتدا رخ داد، محدود شدن مقوله ادبیات به همان اثر «خلاق» یا «تخیلی» بود. دهه‌های پایانی قرن هجدهم با تقسیم‌بندی و مرزبندی تازه گفتمان‌ها مواجه بود، سازمان‌بندی تازه رادیکال آن چه ممکن است «شکل‌بندی گفتمانی» جامعه انگلیس بنامیم (ایگلتون، ۲۰۰۸: ۱۶).

همه نشانه‌های ممکن هستند، بلکه به سبب این بود که هیچ نشانه‌ای نمی‌توانست باشد مگر این که بین دو عنصر شناخته‌شده، یک امکان شناخته‌شده جایگزین وجود داشته باشد» (فوکو، ۲۰۰۵: ۶۵).

بدین ترتیب، رابطه قطعی نشانه و مشابهت فرو می‌باشد و از آن پس، رابطه دوسویه ضرورت و احتمال، این‌همانی و تفاوت، به رابطه نشانه با معنایش شکل می‌بخشد. معنای نشانه (یعنی دال و مدلول) دیگر در رابطه‌ای سه‌وجهی، ذاتی چیزها و تعبیه‌شده در آن‌ها محسوب نمی‌شود، بلکه نشانه در رابطه‌ای دووجهی به رابطه دو ایده فروکاسته می‌شود، ایده بازنمایی‌شونده (آن‌چه بازنمایی می‌شود) و ایده بازنمایی‌کننده (آن‌چه آن ایده بازنمایی‌شونده را بازنمایی می‌کند). در چنین فضای ریاضیاتی - بازنمایانه‌ای است که تاریخ طبیعی و دستور زبان عمومی و تحلیل ثروت میسر می‌شود. از این جهت، کارکرد پول در دوره استیلا سوداگری - مرکانتیلیسم ماهیتی دلالتی پیدا می‌کند و همان‌گونه که واژه اصل اساسی نظام نشانه‌های زبان به شمار می‌آید، پول نیز به مبنای مبادله اقتصادی تبدیل می‌گردد. پس پول نیز درست همانند نشانه بازنمایی می‌کند و دلالت‌گر ثروت‌ها می‌شود. دیگر ارزش پول را فلزی که سکه از آن ساخته شده است، تعیین نمی‌کند، بلکه پول در نظام مبادله به یک ابژه دیگر ربط می‌یابد و نقش نشانه همیشه‌گی آن را نمایندگی می‌کند (ضمیران، ۱۳۸۱: ۱۱۴-۱۱۵؛ فوکو، ۲۰۰۵: ۲۲۰).

از نظر فوکو، نظام بازنمایی در عصر کلاسیک با چیرگی تمام‌عیار مدرنیته و آرمان‌های عصر روشن‌گری فرو می‌باشد و آن‌چه او انسان جدید می‌خواند، ابداع می‌شود. بنابراین، گفتمانی درباره انسان (همان سوژه یا من اندیشنده دکارتی) شکل می‌گیرد که انسان را به منزله ابژه دانش تأسیس می‌کند:

قطعا تردیدی نیست که پیدایش تاریخی هر یک از علوم انسانی حاصل یک مساله، یک تقاضا، یک مانع متعلق به نظام نظری یا عملی بود: هنجارهای جدیدی که جامعه صنعتی بر افراد تحمیل می‌کرد، قطعاً پیش از آن که روان‌شناسی بتواند به آرامی در جریان قرن نوزدهم خود را در مقام علم تأسیس کند، ضروری محسوب می‌شدند.

شکل‌گیری ادبیات با پایان دومین دوره و آغاز سومین دوره از تقسیم‌بندی‌های فوکو از نظام دانایی (اپیستمه) در غرب همزمان است، یعنی دوره‌ای که انسان ابداع می‌شود. از نظر فوکو، در هر یک از این دوره‌ها (عصر رنسانس تا نیمه قرن هفدهم، عصر کلاسیک تا پایان قرن هجدهم و عصر مدرنیته از ابتدای قرن نوزدهم تا نیمه قرن بیستم) یک نظام دانایی مبتنی بر قدرت، یعنی یک فضای معرفت‌شناختی مشخص مسلط، مناسبات خاصی را در گفتمان‌های کار و زندگی و زبان حاکم می‌سازد و هر عصر با فروپاشی آن نظام و فضا به نظام دانایی و فضای معرفت‌شناختی متمایزی وارد می‌شود که نه در امتداد نظام پیشین است و نه با آن رابطه‌ای علی دارد. بدین ترتیب، آن دسته از کردارهای گفتمانی که در هر دوره رواج دارد، به انواع نظام‌های طبقه‌بندی و شناخت راه می‌برد و مناسبات خاصی را میان واژه‌ها و چیزها برقرار می‌سازد. شناخت در نظم عصر رنسانس بر حسب مشابهت تعیین می‌شود و در نظم عصر کلاسیک بر حسب بازنمایی. در عصر رنسانس میان واژه‌ها و چیزها افتراق و فاصله‌ای وجود ندارد و رازهای طبیعت بر حسب نظام و شبکه مشابهت‌ها و همانندی‌ها فهم‌پذیر و شناختنی است؛ اما در عصر کلاسیک ارتباط زبان و دلالت‌های آن با چیزها قطع می‌شود و اصولی همچون اندازه‌گیری و نظم و تفاوت و این‌همانی جای تشخیص مشابهت‌های ذاتی را می‌گیرد. از این‌رو، ویژگی عصر رنسانس تاویل‌گرایی و کشف سرآغازهاست و ویژگی عصر کلاسیک، نظام طبقه‌بندی علمی - ریاضیاتی. از این جهت، هرگونه شناخت در عصر کلاسیک صرفاً بر حسب معیارهای ریاضی ساخت می‌یابد و نظام نشانه‌ها در شکل تاریخ طبیعی و دستور زبان عمومی و تحلیل ثروت مورد بررسی قرار می‌گیرد. بدین ترتیب، نشانه‌ها در عصر کلاسیک به تصویر چیزها و در نهایت، به ابزار تحلیل و طبقه‌بندی تقلیل پیدا می‌کنند. در واقع،

همین زبان چیزها، و نه دانش، بود که به نشانه‌ها کارکرد دلالتی می‌داد. از قرن هفدهم به بعد، کل قلمرو نشانه بین امر قطعی و امر محتمل تقسیم شد: یعنی دیگر یک نشانه ناشناخته و یک علامت گنگ نمی‌توانست وجود داشته باشد. این امر به سبب این نبود که انسان‌ها صاحب

همچنین تهدیداتی که از انقلاب فرانسه به شدت بر دوش موازنه اجتماعی و حتی بر دوش تعادلی که بورژوازی برقرار ساخته بود، سنگینی می‌کردند، بدون تردید پیش از آن که بازاندیشی^{۱۶} از نوع جامعه‌شناختی پدید آید، ضروری محسوب می‌شدند (فوکو، ۲۰۰۵: ۳۷۶).

از این‌رو، در سه حوزه کار و زندگی و زبان، تحلیل ثروت و تاریخ طبیعی و دستور زبان عمومی جای خود را به ترتیب به اقتصاد سیاسی و زیست‌شناسی و فیلولوژی می‌دهند و همه این دانش‌ها روش‌های خود را در جهت عقلانی‌تر شدن مفاهیم‌شان و نزدیک‌تر شدن به ابژه‌شان اصلاح می‌کنند (همان: ۲۷۴). در عصر مدرنیته، پس از قرن هجدهم، تعیین ارزش بر مبنای معیارهای اقتصادی و فایده‌گرایی و همچنین مفهوم تولید اهمیت می‌یابد و مسأله تقسیم کار مطرح می‌شود. اگر آدام اسمیت (۱۷۲۳-۱۷۹۰ م.) نفس کار را یک فعالیت مولد و مبنای تعیین ارزش کالا می‌داند، دیوید ریکاردو (۱۷۷۲-۱۸۲۳ م.) گامی فراتر می‌نهد و بر اهمیت تقاضا و عناصر توزیع و مصرف در تعیین ارزش کالا تأکید می‌ورزد. بدین‌سان، علم اقتصاد از طریق ابداع انسان - این موجود کارگر - به قلمرو علوم انسانی گام می‌گذارد و این تحول، همسو با سایر تحولات در حوزه زبان و زندگی، به ظهور مؤلف تولیدگر نیز می‌انجامد و به گفتمان ادبیات (ساحت تولید و مصرف توأمان) در برابر شعر (ساحت آفرینش و ابداع) شکل می‌دهد و برتری می‌بخشد. در نتیجه، تعیین ارزش یک متن به مؤلف وابسته می‌گردد، نه لزوماً از این‌رو که او در نظام مبادله ادبیات تولیدکننده قابل است، بلکه از این جهت که او اینک در نظام عرضه - تقاضای ادبیات کارکرد یافته است. چنین است که مؤلف در مقام انسان برخوردار از فردیت ظهور می‌کند.

کارکرد مؤلف

پرسش اصلی فوکو در جستار «مؤلف چیست؟» تحلیل چگونگی انتساب فردیت به مؤلف در عصر مدرنیته است. بر حسب تحلیل فوکو، امروزه وجود دو ایده سبب شده است که به رغم اعلام مرگ مؤلف در نظریه، جایگاه برتر و ممتاز مؤلف همچنان محفوظ بماند و ناپدید یا مرگ مؤلف چندان تثبیت نشود: ایده اثر و ایده نوشتار. بنابراین، صرف

بیان این‌که باید مؤلف را کنار گذاشت و به خوانش خود اثر مشغول شد، لزوماً به مرگ و ناپدید شدن مؤلف نمی‌انجامد و کافی نیست. ایده نوشتار نیز از ویژگی‌های تجربی مؤلف یک گمنامی استعلائی^{۱۷} می‌سازد و همچنان بر تجربه‌مندی مؤلف و نقش آن در تعیین معنای متن تأکید می‌ورزد. بدین ترتیب می‌توان دریافت که نام مؤلف یک کارکرد است؛ کارکردی که طبقه‌بندی متون را امکان‌پذیر می‌گرداند تا برخی متون خاص کنار گذاشته شوند و برخی متون دیگر بر جای بمانند. در حقیقت، نام مؤلف به ملاک ارزش‌مندی و تمایز یک متن از انواع سخنان و ایده‌ها مبدل می‌شود:

نام مؤلف، برخلاف نام‌های خاص دیگر، از درون گفتمان به یک فرد واقعی و بیرونی که آن را تولید کرده است، گذر نمی‌کند؛ بلکه به نظر می‌رسد که این نام همیشه قرار است که حاضر باشد، بر لبه‌های متن علامت بگذارد و نحوه بودن متن را فاش سازد یا دست کم مشخصه آن را تعیین کند. نام مؤلف ظهور یک مجموعه گفتمانی معین را آشکار می‌کند و جایگاه گفتمان [= سخن و گفتار] را در درون جامعه و فرهنگ نشان می‌دهد. نام مؤلف نه یک جایگاه حقوقی است و نه در [مقوله] جعل [او اختراع] اثر جای می‌گیرد؛ بلکه نام مؤلف در گسستی جای می‌گیرد که یک برساخته گفتمانی معین و نحوه مشخص بودن آن را پایه‌گذاری می‌کند (فوکو، ۱۹۹۸: ۲۱۱).

بنابراین، می‌توان گفت که برخی گفتمان‌ها، مثل گفتمان ادبیات، بر حسب کارکرد مؤلف است که عمل می‌کنند و سخنان و ایده‌هایی معین را به گردش درمی‌آورند، حال آن‌که برخی گفتمان‌ها چنین نیستند و عملاً مؤلفی ندارد (مثل یک قرارداد یا نامه خصوصی که امضاکننده دارد، اما مؤلف ندارد). کارکرد مؤلف در این‌گونه گفتمان‌های مؤلف‌محور از مشخصه‌هایی چندگانه برخوردار است. یکی از مشخصه‌های کارکرد مؤلف این است که شکل مالکیت را در گفتمان‌ها رمزگذاری می‌کند. ایده‌ها و سخنان در قالب کتاب و متن زمانی دارای مؤلف قلمداد شدند که مؤلفان را دارای قدرت تخطی دانستند و در برابر سخنان و ایده‌ها مسئول انگاشتند و برای‌شان مجازات وضع کردند. از این‌رو، سخن گفتن از یک عمل مخاطره‌آمیز

به کالا مبدل شد و در چرخه مالکیت گرفتار افتاد: از زمانی که نظام مالکیت متون پدید آمد و قواعد دقیقی درباره حقوق مؤلف، رابطه مؤلف - ناشر، حقوق بازتولید و موضوعات مرتبط - در پایان قرن هجدهم و آغاز قرن نوزدهم - وضع شد، امکان تخلف به عمل نوشتن پیوست شد و به طور فزاینده شکل یک الزام مختص ادبیات را به خود گرفت. گویی مؤلف، در لحظه‌ای آغاز شد که جای وی را در نظام دارایی مشخص کردند، نظامی که مشخصه جامعه ماست و مؤلف تاوان جایگاهی را می‌داد که بدین ترتیب با کشف دوباره حوزه کهن و دوقطبی گفتمان کسب کرده بود، با عمل نظام‌مند تخطی و در نتیجه، با اعاده خطر در نوشتاری که اکنون با مزایای مالکیت تضمین شده بود (همان: ۲۱۲).

دیگر مشخصه کارکرد مؤلف این است که متونی که به یک مؤلف نسبت داده می‌شوند همیشه از یک نوع نیستند. روزگاری، مثلاً در یونان باستان یا قرون وسطا، هویت مؤلف دلیلی بر مقبولیت و ارزش‌مندی حماسه‌ها و کمدی‌ها و تراژدی‌ها و ... به شمار نمی‌رفت، یعنی همان متونی که امروزه ادبیات می‌نامیم. در واقع، در آن روزگار تنها آن چه امروز متون علمی نامیده می‌شوند، با توجه به جایگاه فرد گوینده حقیقت‌مند تلقی می‌شد. این که سخن یا ایده‌ای به بقراط تعلق دارد یا به افلاطون و ارسطو سبب می‌شد که آن سخن و ایده در قلمرو علوم از جمله نجوم و کیهان‌شناسی و طب اعتبار یابد. در مقابل، در قرن‌های هفدهم و هجدهم، گفتمان‌های علمی به حوزه گمنامی و بی‌نامی تغییر مکان دادند و نفس نظام علمی برای اعتبار و حقیقت‌مندی و ارزش‌مندی کافی دانسته شد؛ اما معیار مقبولیت و ارزش در گفتمان ادبی، در شعر و داستان، به گوینده و سراینده یا همان نویسنده چرخش کرد و از این جهت، معنای متن به جایگاه و اعتبار مؤلف بستگی پیدا کرد. سومین مشخصه کارکرد مؤلف این است که صرف نسبت دادن سخنان و ایده‌هایی به یک فرد، یعنی به یک موجود خردمند که انسان نام دارد، موجب می‌شود که مؤلف در یک فرایند پیچیده برساخته شود. به دیگر سخن، بازبایی مؤلف در اثر که از جانب گفتمان نقد ادبی صورت می‌گیرد، به برساختن چهره مؤلف بر مبنای متون و گفتمان موجود منجر می‌شود. طرفه آن که نقد ادبی مدرن

در مواجهه با مسأله اصالت اثر عملاً در پی تعریف مؤلف به همین شیوه‌هاست. چهارمین مشخصه کارکرد مؤلف این است که متن همواره به شکلی بدون قید و شرط به یک فرد واقعی ارجاع نمی‌دهد، بلکه چندین «من» یا جایگاه سوژه را در خود تعبیه می‌کند و کارکرد مؤلف سبب می‌شود که این سوژه‌ها و «من»ها همزمان در درون متن پراکنده باشند. به بیان دیگر، همین فاصله‌گذاری و تقسیم‌بندی انواع «من» در یک متن است که کارکرد مؤلف را ممکن می‌سازد. پس از این چهار مشخصه می‌توان نتیجه گرفت که کارکرد نام مؤلف و انتساب متون به وی عمدتاً برای جلوگیری از گسترش و تکثیر دلالت‌های متون است و هدفی است اقتصادی:

مؤلف محدودیت توزیع سرطانی و خطرناک دلالت‌ها را در درون جهانی میسر می‌سازد که در آن، شخص نه تنها در قبال منابع و ثروت، بلکه در قبال گفتمان‌ها و دلالت‌های آن نیز صرفه‌جوست. مؤلف اصل صرفه‌جویی در توزیع معناست. در نتیجه، ما باید ایده سنتی مؤلف را به‌تمامی وارونه کنیم. آن‌گونه که پیش‌تر دیده‌ایم، ما عادت داده شده‌ایم که بگوییم مؤلف خالق نابغه اثر است و وی در آن اثر جهان پایدار و پایان‌ناپذیر دلالت‌ها را در کمال غنا و سخاوت به ودیعه گذاشته است. ما خو کرده‌ایم که فکر کنیم مؤلف آن‌قدر با تمامی دیگر انسان‌ها متفاوت است و در رابطه با همه زبان‌ها آن‌چنان متعالی است که به محض آن که سخن می‌گوید، معنا تکثیر شدن را می‌آغازد، تکثیر شدنی بی‌نهایت (همان: ۲۲۱).

بر این منوال، مؤلف در مقام نابغه یا کسی که از توانایی نوآوری برخوردار است، یک تصویر و چهره ایده‌ئولوژیک است که از قرن هجدهم به این سو، کارکرد نظم‌دهنده متون (داستان و روایت) را بر عهده داشته است. چنین کارکردی با مشخصه‌ها و مؤلفه‌های جامعه صنعتی و بورژوازی و همچنین فردگرایی و مالکیت خصوصی برآمده از چنین جامعه‌ای کاملاً سازگار است. دریافت مدرن از مسأله مؤلف و تألیف به‌تمامی به تحولاتی که در عصر مدرنیته در گفتمان‌های حقوقی و سیاسی و اقتصادی و تجاری رخ داد، وابسته بوده و چنین تحولاتی، اختصاصاً در نیمه دوم قرن هجدهم، به بازتعریف مفهوم مؤلف و ادبیات

منجر شده است. چنان که پیش‌تر نیز اشاره شد، برداشت رمانتیسیست‌ها از مسأله تألیف و مؤلف که بر فردیت سوژه تکیه داشتند، دربردارندهٔ عصارهٔ چنین تحولاتی در گفتمان ادبیات بود. رمانتیسیست‌ها همزمان نیت آگاهانهٔ سوژه خودمختار را مبنای تألیف می‌انگاشتند و بر مفهوم یگانگی و اصالت اثر پافشاری می‌کردند. بنابراین، مفهوم مدرن مؤلف بر حسب رهیافت مدرن از ایدهٔ فرد شکل گرفته است (بنت، ۲۰۰۵: ۵۶-۵۷). از این جهت، استعارهٔ سرقت ادبی چون یک استعارهٔ اقتصادی مشخصاً با سه حوزهٔ کار و زندگی و زبان و آن نظام دانایی ربط پیدا می‌کند که عصر مدرنیته را شکل داده است، حوزه‌هایی که مالکیت یکی از عناصر تعیین‌کنندهٔ آن‌هاست.

تحلیل نهایی

از آن‌چه در تحلیل نسبت کارکرد مؤلف و گفتمان ادبیات با توجه به نظریهٔ میشل فوکو گفته شد، چنین برمی‌آید که مؤلف در گفتمان مدرنیته از یک چهرهٔ حاشیه‌ای به یک کارکرد مولد تبدیل شده است. تا پیش از عصر مدرنیته در برخی جامعه‌ها از جمله در انگلستان حتی قوانین مربوط به حق انتشار کتاب عمدتاً برای حمایت از ناشران و نقش آنان در چاپ و فروش کتاب وضع می‌شد، اما با ظهور عصر روشن‌گری این فرایند دستخوش دگرگونی شد. این امور جملگی بدان سبب رخ داد که ماهیت جامعهٔ صنعتی مدرن زمینه‌ساز شکل‌گیری اخلاقیات و علوم انسانی متعلق به این نظم جدید گردید و سرنوشت مسألهٔ آزادی فردی با مالکیت خصوصی و اقتصاد بازار آزاد گره خورد. در چنین جامعه‌ای، هر فرد با توسل به استعدادهای ذاتی خود می‌توانست با کاربست عقلانیت و تجربه‌مندی خود آزادانه به کار مشغول گردد و نیازها و منافع خود را تامین کند. دیگر مالکیت شخصی عنصری قلمداد می‌شد که خودمختاری سوژه را تضمین می‌کرد. بر این مبنا، نباید از همزمانی و همبستگی دو رویداد غافل ماند: نخست، تلاش و تأکید فیلسوفان سیاسی و اقتصاددانان مدرنیته برای توجیه مسألهٔ مالکیت خصوصی و دوم شکل‌گیری ادبیات، نه همچون گفتمان تولیدی صرف،

که به‌منزلهٔ یک نظام مبادلهٔ مبتنی بر مصرف و تقاضا. نتیجه این‌که متن ادبی به‌مثابه یک دارایی خصوصی تحت مالکیت و تصاحب نام مؤلف دانسته شد و کاربرد مفهوم سرقت به‌عنوان استعاره‌ای اقتصادی دربارهٔ متون و کتاب‌ها نیز اهمیت یافت.

پی‌نوشت‌ها

1. plagiarism
2. subjective

۳. قلاب از مترجم فارسی است.

۴. کانت، حق به شی یا دارایی را چنین تعریف می‌کند: «حق به یک شی عبارت است از حق استفادهٔ خصوصی از یک شی که من در مالکیت آن (به نحو اصولی یا وضعی) با تمام افراد دیگر شریکم. زیرا مالکیت مشترک تنها شرطی است که به موجب آن، من می‌توانم هر مالک دیگری را از استفادهٔ خصوصی از آن شی منع کنم» (کانت، ۱۳۹۳: ۱۰۴)؛ و حق به شخص یا حق شخصی را نیز این‌گونه تعریف می‌کند: «مالکیت من بر گزینش شخص دیگر، به معنی توانایی من بر جهت دادن به گزینش او برای انجام عمل خاصی طبق قوانین اختیار (آن‌چه در خارج با توجه به علیت شخص دیگری مال من یا مال توست)، یک حق است (حقی که موارد متعددی از آن را می‌توانم در مقابل یک شخص یا اشخاص دیگر داشته باشم)؛ اما فقط یک مجموعهٔ واحد (یک نظام) از قوانین [به نام] حق شخصی وجود دراد که بر مبنای آن من می‌توانم واجد چنین مالکیتی باشم. دست یافتن به حق شخصی به هیچ وجه نمی‌تواند اصولی [بنیادی و ابتدایی] و یا خودسرانه باشد؛ (زیرا در این صورت با اصل هماهنگی آزادی گزینش من با گزینش دیگران منطبق نیست و بنابراین ناحق خواهد بود). همچنین من نمی‌توانم نسبت به کسی به این دلیل که عمل او خلاف حق است، حقی داشته باشم» (همان: ۱۱۶). (قلاب‌ها از مترجم فارسی است).

۵. طبیعتاً تعریف و تحلیل مباحث مربوط به حقوق طبیعی و تاریخی آن دغدغهٔ نوشتهٔ حاضر نیست. برای بحثی اجمالی دربارهٔ حقوق طبیعی مدرن و آرای جان لاک و تفاوت‌های آن با آرای کهن بنگرید به فصل پنجم در اشتراوس (۱۳۷۳) و همچنین فصل چهارم در شریعت (۱۳۸۰).

6. discourse of apology
7. discourse of condemnation
8. originality
9. mimesis

جدید را از مهم‌ترین عوامل رشد پدیده سرقت ادبی برمی‌شمارد و به منتقدان ادبی در مقام «واسطه میان دو طرف، یعنی «نوشته ادبی» و «خواننده» پیشنهاد می‌کند که از پژوهش‌های «بی‌فایده و بی‌ارزش» دست بردارند و برای آنان تلویحاً وظایفی تعیین می‌کند: «تغییراتی که در موضوع نقد ادبی ایجاد شده، تاثیر زیادی در از بین بردن و نابہ‌سامانی وضع متن منثور داشته است. در حالی که نقد قدیم به تعادل و دنبال کردن سرقت‌ها و نقص‌ها و رسوا ساختن و برطرف کردن آن‌ها و توجه به لفظ و معنا و چاپ و صنعت و ... می‌پرداخت [...] ولی نهایت چیزی که "نقد ادبی جدید" به دنبال آن است، تفسیر و تحلیل کار ادبی است» (همان: ۶۸-۶۹). بدین ترتیب، دیدگاه حباب‌الله در امتداد دیدگاه منتقدان کلاسیک قرار می‌گیرد که برای نقد ادبی وظایفی برمی‌شمرند و مهم‌ترین کار نقد ادبی را «بحث و تحقیق در منابع الهام اثر» می‌دانستند (مرتضایی، ۱۳۹۳: ۶۳).

14. common sense

۱۵. نظریه ادبی معاصر با افشای پروژۀ لیبرال - اومانستی مبتنی بر عقل سلیم نخست از سوژه مؤلف مرکززدایی می‌کند و با تبیین کارکرد مؤلف در درون گفتمان ادبیات به راززدایی از این سوژه - مدلول استعلایی روی می‌آورد. اگر نقد ادبی مؤلف‌محور کلاسیک بحث و تحقیق را در منابع الهام اثر وظیفه منتقد ادبی تعیین می‌کند، نظریه ادبی معاصر با تکیه بر مبحث بینامتنیت، با گذار از مفهوم اثر به متن، از مفهوم سنتی تاثیرپذیری مؤلفان و سوژه‌ها از همدیگر نیز می‌گسلد و متن را جایگاه انواع نقل‌قول‌هایی برمی‌شمارد که از منابع گوناگون فرهنگ در هم آمیخته‌اند. بدین ترتیب، از مؤلف به‌عنوان کسی که در گردش معنا و دلالت گسست و توقف ایجاد می‌کند، کارکردزدایی می‌شود و مفهوم سرقت ادبی که برخاسته از نهاد مالکیت است، چون استعاره‌ای اقتصادی از اعتبار می‌افتد.

16. reflection

17. transcendental anonymity

18. the fiction of the work

۱۰. چنان‌که حسین پاینده، با تأمل در قانون حمایت از حق مؤلف در ایران - ضمن کاربست استعاره‌های اقتصادی - توصیه می‌کند که «مال‌باختگان معنوی برای شکایت از سارقان ادبی و اعاده حقوق تضییع‌شده خویش می‌توانند به قانون متوسل شوند» (پاینده، ۱۳۸۸: ۲۶۱).

11. authorship

۱۲. جواد مرتضایی دیدگاه منتقدانی را که درباره سرقت ادبی موضع گرفته‌اند، به دو دسته‌ی «سختگیرانه و افراطی» و «عالمانه و به دور از افراط» تقسیم می‌کند و با توجه به مبحث توارد در نقد قدیم (به معنای همانند بودن شعر دو شاعر بدون آن‌که اطلاعی از هم داشته باشند) و مفهوم بینامتنیت در نقد مدرن نتیجه می‌گیرد که تنها آن‌چه قدما «نسخ یا انتحال» می‌نامیده‌اند، در خور بررسی تحت عنوان سرقت ادبی است و «برای پرهیز از اتهام ناروا بر دیگران و داوری نادرست» باید محتاطانه‌تر عمل شود و «به همین جمله بسنده کنیم که این تعبیر و مضمون را پیش از این شاعر یا نویسنده دیگری بیان کرده است» (مرتضایی، ۱۳۹۳: ۶۵). خلاصه این‌که اگر با سرسختی درباره سرقت ادبی، «اشتراک مضمون میان آثار ادبی را سرقت ادبی بدانیم، بسیاری از متون ما به‌ویژه متون عرفانی به این جرم متهم می‌شوند؛ زیرا مبانی اندیشه و اصول و بالتبع معانی و مضامین در عرفان عموماً یکسان و ثابت است و تنها طرز تعبیر و الفاظ متفاوت است» (همان: ۶۶).

۱۳. هستند کسانی همچون علی حباب‌الله، منتقد ادبی عرب که رویکردی فارغ از هرگونه مسامحه و تساهل به سرقت ادبی دارند و سرقت را در عرصه فرهنگ و ادب «یکی از علل و زمینه‌های افول و انحطاط فرآیندهای فکری و حتی دینی» معرفی می‌کنند (حباب‌الله، ۱۳۸۰: ۶۳). از نظر حباب‌الله، امروزه نیز «پیشرفت فن‌آوری‌های تألیف و چاپ و ساز و کارهای کنش‌مندی فرهنگی» به گسترش و تداوم این پدیده دامن زده است (همان: ۶۵). او به شکلی سخت‌گیرانه ادامه می‌دهد: «سرقت در اصطلاح نقد کلاسیک ادبیات عرب، حامل مضمون ظریف و لطیفی است که مفهوم عمیقی در بر دارد، مقصود از سرقت تنها این نیست که لفظ و معنا را از دیگری به یغما ببری و به مردم چنین بباورانی که این اثر متعلق به توست - گرچه این از پست‌ترین و کمیاب‌ترین انواع سرقت است - بلکه مقصود و منظور از آن، در وهله اول، سرقت معنا و محتوا و روح متن است [...] بر اساس همین مبنا بود که ناقدان قدیمی عرب معتقد بودند که گرفتن معنا و محتوا و سپس ریختن آن در قالبی نو و پوشش لفظی جدید - چه به صورت نظم باشد یا نثر - نوعی دزدی است» (همان: ۶۴). بر این منوال، حباب‌الله نقد ادبی

کتابنامه

- اشتراوس، لئو. (۱۳۷۳)، *حقوق طبیعی و تاریخ*، ترجمه باقر پرهام، تهران: آگاه.
- پاینده، حسین. (۱۳۸۸)، *نقد ادبی و دموکراسی*: جستارهایی در نظریه و نقد ادبی، چ دوم، تهران: نیلوفر.
- حباب‌الله، علی. (۱۳۸۰)، «سرقت ادبی و علمی»،

- Dames, Matthew (2008), "Plagiarism Is Not the Same as Copyright Violation" in H. Williams (Ed.), *Plagiarism*, Detroit: Greenhaven, pp. 16-24.
- Eagleton, Terry (2008), *Literary theory: an introduction*, Minnesota: University of Minnesota Press.
- Eisner, Caroline; Vicinus, Martha, (eds.) (2008) *Originality, Imitation, and Plagiarism: Teaching Writing in the Digital Age*, Michigan: University of Michigan Press.
- Eliot, T. S. (1921), *The Sacred Wood: Essays on Poetry and Criticism*, New York: Alfred A. Knopf.
- Foucault, Michel (1998), *Essential Works (1954-1984): Aesthetics, Method and Epistemology*, vol. II, ed. P. Rabinow, tr. R. Hurley & Others, New York: The New Press.
- Foucault, Michel (2005), *The Order of Things: An Archaeology of the Human Sciences*, tr. A. Sheridan, New York: Routledge.
- Hansen, Brian (2008), "Plagiarism Once Was Considered Acceptable" in H. Williams (Ed.), *Plagiarism*, Detroit: Greenhaven, pp. 9-15.
- Haviland, Carol P.; Mullin, Joan A., (eds) (2009) *Who Owns This Text: Plagiarism, Authorship, and Disciplinary Cultures*, Utah: Utah State University Press.
- Pecorari, Diane (2008), *Academic Writing and Plagiarism: A Linguistic Analysis*, London: Continuum.
- Randall, Marilyn (2001), *Pragmatic Plagiarism: Authorship, Profit, and Power*, Toronto: University of Toronto Press.
- Webster, Roger (1990), *Studying Literary Theory: An Introduction*, New York: Rutledge.
- Widdowson, Peter (1999), *Literature*, London: Routledge.
- ترجمه حمیدرضا سالارکیا، در مجله کتاب‌های اسلامی، زمستان ۱۳۸۰، ش ۷، ص ۶۳-۷۳.
- شریعت، فرشاد. (۱۳۸۰)، *جان لاک و اندیشه آزادی*، تهران: آگاه.
- ضیمران، محمد. (۱۳۸۱)، *میشل فوکو: دانش و قدرت*، چ دوم، تهران: هرمس.
- کانت، ایمانوئل. (۱۳۹۳)، *فلسفه حقوق*، ترجمه منوچهر صانعی دره‌بیدی، چ ۴، تهران: نقش و نگار.
- مرتضایی، جواد. (۱۳۹۳)، «از توارد تا سرقت ادبی» در مجله فنون ادبی، سال ششم، ش ۱ (پیاپی ۱۰)، بهار و تابستان ۱۳۹۳، ص ۷۸-۵۹.
- مکاریک، ایرنا ریما. [اویراستار] (۱۳۸۸)، *دانش‌نامه نظریه‌های ادبی معاصر*، ترجمه مه‌رمان مهاجر و محمد نبوی، چ ۳، تهران: آگاه.
- همایی، جلال‌الدین. (۱۳۸۹)، *فنون بلاغت و صناعات ادبی*، چاپ اول ناشر، تهران: اهورا.
- Ayers, David (2008), *Literary Theory: A Reintroduction*, Oxford: Blackwell Publishing.
- Barber, William J. (1984), *A History of Economic Thought*, New York: Penguin Books.
- Bennett, Andrew (2005), *The Author*, New York: Routledge.
- Bertens, Hans (2001), *Literary Theory: The Basics*, New York: Routledge.
- Blum, Susan D. (2009), *My Word!: Plagiarism and College Culture*, London: Cornell University Press.
- Culler, Jonathan (1997), *Literary Theory: A Very Short Introduction*, New York: Oxford University Press.