گفتگو با اکبر معصوم بیگی در باره نقد ادبی و مارکسیسم

تئوری‌ها می‌آیند و می‌روند اما...

گفتگوی محمد مهدی‌پور با اکبر معصوم بیگی (آرمان)

اکبر معصوم‌بیگی را که از نزدیک دیدم، تاثیر گذشت زمان و روشنگری‌هایش را بر چهره داشت، کلامش قاطع، جدی و البته آرام بود. هنوز هم پرشور حرف می‌زد، ادامه کتاب‌هایش تا داخل هال خانه هم آمده بود، که مدام مرا وسوسه می‌کرد که یک نگاهی به این حجم عظیم کتاب بیندازم. کمی حرف زدیم پیش از مصاحبه که در وصف نیاید! اکبر معصوم بیگی مترجم پرکار و البته خوش انتخابی است که بسیاری از کتاب‌های خوب را به لطف تلاش او ما راحت به فارسی می‌خوانیم. بهانه این گفت‌وگو، تجدید چاپ کتاب ارزشمند و موجز مارکسیسم و نقد ادبیِ تری ایگلتون، منتقد ادبی شناخته شده است که در سال ۸۲ توسط «نشر دیگر» منتشر شد و «انتشارات بوتیمار» بعد از ۱۱ سال آن را تجدید چاپ کرده است که این خود غنیمتی است.

به عنوان اولین سوال، شما جایگاه نقد مارکسیستی را در مقایسه با سایر جریانات نقد ادبی چگونه ارزیابی می‌کنید؟

به نظر من ابتدا در مقایسه عرصه ادبیات نقد مارکسیستی اساسا از یک جنبه با دیگرجریان‌های نقد ادبی متمایز است، آن هم این است که نقد ادبی مارکسیستی اساس کارش را بر نقدی می‌گذارد که زمینه‌مند است. یعنی هرچیزی را در زمینه و بافت اجتماعی و تاریخی آن بررسی می‌کند. اینجا ممکن است این سوال پیش بیاید که آیا این سخن به این معناست که دیگر نقدها این چنین زمینه‌ای را قائل نیستند؟ باید بگویم درست است که فرضاً نقد روانکاوانه، نقد روانشناسانه، نقد هرمنوتیکی، نقد جامعه‌شناسانه و دیگر نحله‌های نقد ادبی به نحوی به زمینه‌ها و بافتارها پایبندی دارند؛ اما از این بابت نقد مارکسیستی آنجا متمایز می‌شود که اثر ادبی را اساسا محاط در یک محیط تاریخی، اقتصادی، اجتماعی، سیاسی و فرهنگی خاص می‌داند. اساس این نقد بر این است که بیاید آنچه را در تاریخِ نقد در دوره‌ای مورد غفلت واقع شده است به کار نقد بازگرداند. به فرض نظریه‌پردازی چون ایگلتون را در نظر بگیرید. تمام کوشش ایگلتون بر این است که نقد را به همان پایه‌های اصلی آن ببرد، یعنی ظهور طبقه متوسط در اروپا و همزمان با آن ظهور نقد ادبی و آنچه نقد ادبی در آن دوره کارکردِ خودش می‌داند و آن در زمینه اجتماعی گذاشتن اثرادبی است و آنچه بعداً غباری بر آن می‌نشیند و این گونه نقد کنار گذاشته می‌شود. به این مناسبت است که امثال ایگلتون خودشان را پیروِ نقدی می‌دانند که بر آن نام «نقد سیاسی» می‌گذارند. در میان آنچه امروزه انواع نقد خوانده می‌شود- که من به چند نمونه آن اشاره کردم- نقد ادبی مارکسیستی همچنان بر این زمینه‌ها و بافتارها و تکیه بر آنها پا می‌فشارد، فرض بگیرید در کار امثال لوکاچ به بعد، گلدمن، آلتوسر، پیرماشری و دیگرانی که این نقد را رشد دادند تا به نظریه‌پردازان امروز نقد مارکسیستی رسانده‌اند؛ کار نقد مارکسیستی در مقابل نقدهای دیگر در واقع تاکید بر این جنبه‌های تاریخی و اجتماعی است. آیا این به این معناست که نقد مارکسیستی به زمینه ادبی و هنری کار نمی‌پردازد؟ نه، هرگز چنین نیست. کافی است به کار هنرشناس بزرگی چون ماکس رافائل یا تی. جی. کلارک نگاه کنید تا ببینید که چنین نیست. منتها

زمینه اصلی نقد ادبی و هنری مارکسیستی همان است که گفتم.
رهیافت‌های مختلف نقد مارکسیستی در ارتباط با نقد مارکسیستی مانند: نظریه آلتوسر، ساختارگرایی تکوینی گلدمن و... تا چه حد توانسته در حوزه نقد پاسخی قانع کننده به مسائل موجود ارائه کنند؟
به نظر من آنچه به عنوان نقد پسا لوکاچی شناخته می‌شود و امثال آلتوسر، گلدمن، ایگلتون و ماشری پیروِ آن هستند، در واقع، یک گسست عمیق با نوع نقدی است که تجلی آن را در یکی از منتقدان سده بیستم (اگر نگوییم بزرگ‌ترین منتقد) می‌بینیم، یعنی لوکاچ. آن گسست این است که، لوکاچ اساسا اثر هنری را مانند خود حقیقت عینی بازتاب می‌دید، یک رفلکسیون می‌دید؛ تئوریش این بود که اثر ادبی بازتاب آن چیزی است که در جامعه می‌گذرد. این را هم در مورد بازتاب حقیقت عینی در آگاهی می‌دانست و هم در مورد اثر ادبی. در واقع، اثر ادبی یک بازتاب بود و طبیعتا هرچقدر هم شما تاکید می‌کردید بر دیالکتیکِ بین اثر هنری و هنرمند (چنان که لوکاچ این تاکید را به تمامی داشت)، بازهم نوعی از تفکر مکانیکی را در پی داشت یعنی شما اثر ادبی را به نوعی بازتاب منفعلانه در ذهن هنرمند وسپس بیرون دادن آن در جامعه می‌دیدید. در گسستی که بین لوکاچ و ایگلتون، گلدمن و ماشری و بعدها بالیبار و دیگران پیش آمد شما اثر ادبی و هنری را دیگر این گونه نمی‌بینید. اثر ادبی بازتاب شرایط و واکنش‌هایی نیست که منفعل فرض شود، اثر ادبی خود در شکل‌گیری ساختارها سهم دارد، تاثیر دارد، نقش دارد. این بار، دیگر با یک امر منفعل که تنها بازتابی در جامعه تلقی می‌شود سر و کار ندارید. این بار، شما کاملا فعال هستید، پر تکاپو هستید و خودتان در ساختن آن ساختارها دخیل هستید. این ساختارها کدام است؟ از نظر التوسر ایدئولوژی‌ست، از نظر گلدمن جهان بینی‌ست، از نظر خود ایگلتون سیاست است. اکنون، شما در ساختن این ساختارها فعال هستید و تنها یک امر منفعل یا بازتابی نیستیدکه نشسته باشید و همچنان که حقیقت را بازتاب شیء بیرونی در ذهن می‌بینید و ذهن انگار کاملا منفعل است و تطبیق واقعیت با ذهن حقیقت تلقی می‌شود، اثر هنری هم شما را در حکم «ابژه» ببیند که بر شما اثر می‌گذارد و شما هم خیلی ساده فقط تاثیر می‌پذیرید. در واقع، اینجا کسی که می‌اندیشد و تخیل می‌کند منفعل نیست و به اندازه حقیقت بیرونی فعال است. اینجاست که دیالکتیک ساختاری امثال آلتوسر در مورد ساخت اثر هنری معنی پیدا می‌کند و اثر هنری حاصل آن تاثیری است که هنرمند در ساخت جهان‌بینی در جامعه می‌گذارد.
مارکس اعتقاد دارد که «ادبیات صحنه جدال اجتماعی است»، اگر بخواهیم ادبیات در ایران را بر پایه همین سخن مارکس مورد بررسی قرار بدهیم تحلیل شما در مورد این دو چیست؟
واقعیت قضیه این است که آن‌چه در این مورد می‌شود عنوان کرد این است که کوشش‌هایی در مقطع صد ساله اخیر انجام گرفته که ادبیات را در متن و زمینه اجتماعی آن به کار بگیرند و تا حدودی هم نمونه‌های موفقی هم داشته است.
می‌شود با مصداق بحث را ادامه بدهید؟
فرض کنید آنچه ما در کار هدایت می‌بینیم، آنچه در کار ساعدی می‌بینیم، کارهای اولیه دولت‌آبادی (داستان‌های کوتاهش)، کارهای بزرگ علوی (مخصوصا در داستان زیبای «گیله مرد»)، کارهای بهرام صادقی، هوشنگ گلشیری و... این‌ها بازتاب‌های بالنسبه موفقی در مورد آنچه ما برآن نام بازتاب جدال‌های اجتماعی در پهنه ادبیات می‌گذاریم، به شمار می‌آیند. در اینجا با ادبیاتی سر و کارداریم که به نحوی سهمی در مبارزه اجتماعی دارد. بعضی از کارهای احمد محمود، مخصوصا «همسایه‌ها»، دقیقا در این مقوله می‌گنجد، اینکه چقدر این ادبیات موفق شده از عناصری که در خود ادبیات جریان دارد بهره گیرد و کمتر به تاثیرات بیرونی توجه کند یا به جهت‌دهی‌هایی بی‌اعتنا باشد که به امر خودجوش ادبی مربوط نمی‌شود، به نظر من تعیین این حدود در ادبیات ما کاری است برعهده مورخ ادبی تا بگوید تا چه حدی این مسئله با توفیق همراه بود و تا چه حدی با شکست. فرض بگیرید کسی چون آرنولد هاوزر یا تی. جی. کلارک. هنوز داوری درباره آنچه بعد از انقلاب می‌بینیم و بد یا خوب، ادبیاتِ بعد از انقلاب نامیده می‌شود کمی زود است. ما می‌دانیم که ما در تاریخ ادبیاتمان ساختار داستانی به معنای رمان در ایران نداشته‌ایم، البته رمان به معنای مدرن و نه به معنای حکایت‌نویسی بلکه به عنوان فُرمی مدرن در نقل سرگذشت، به معنای آنچه ما اساس و خاستگاهش را «دُن کیشوتِ» سروانتس می‌دانیم و می‌گوییم «دُن کیشوت» نمونه آرمانیِ رمان است و تاریخ ادبیات را به

ماقبل و مابعد «دُن کیشوت» تقسیم و متمایز می‌کند، یعنی از رمانس‌های گذشته و آنها را رمان به حساب نمی‌آورد. آنچه ما به عنوان رمان می‌شناسیم در ادبیات فارسی وجود نداشته است. امثال «سمک عیار» در واقع حکم همان رمانس‌های ماقبلِ رمان را برای ما دارند.
تحلیل شما بر پایه آن تعریفی است که «لوکاچ» از رمان ارائه کرده است؟
دقیقا، چون رمان از نظر لوکاچ حماسه اثر مدرن است و متعلق به دوره‌ای است که حماسه‌زدایی شده است. رمان اساسا یک امر تراژیک است، شما عالی‌ترین جلوه‌های رمان را، عالی‌ترین جلوه‌های این حماسه عصر تراژیک را در سده بیستم در کافکا، موزل و توماسمان، پروست، جویس، دوس پاسوس و این گونه کسان می‌بینید. این در ادبیات فارسی بی‌سابقه بود، ما چنین فُرم ادبی نداشتیم، چنان که فُرم ادبی شعر مدرن هم نداشتیم. ما در شعر در یک دوره‌ای در اوج خود به سر می‌بریم و شاعران بزرگی چون حافظ، مولوی، سعدی، نظامی و... داریم. دوره‌های تباهی و سقوط هم داریم که در اواخر آن به امثال قاآنی می‌رسیم. بعد می‌رسیم به شعر دوران مشروطه که بیشتر سخن منظوم است وچندان یا اصلا شعریت ندارد. تا می‌رسیم به نیما، و این یک انقلاب بزرگ ادبی است، بسیار بزرگ. کار نیما این است که بین سنت شعری گذشته و نوآوری، به معنی ذهن و زبان مدرن تلفیق، نوعی درهم‌تنیدگیِ دیالکتیکی ایجاد می‌کند. کار نیما بی‌سابقه است اما نه به این معنا که یک شاعر خلق‌الساعه پدید آمده باشد بلکه تکیه دارد به یک میراث ادبی بزرگ با نگاهی ژرف به جهان، جهانی مدرن است، پس یک نگاه مدرن می‌خواهد، یعنی که مانند قهرمان سروانتس از خانه بیرون آمده است برای کشف، برای از خود بیرون رفتن، به خود و به زمین اتکا داشتن، برای کنجکاوی و شکافتن همه چیزهای موجود و نهراسیدن از نتیجه‌های حاصل از جست‌وجو. خودش باید به امر خودش برسد، نگاهی به آسمان ندارد. انسان مدرن، انسان «وانهاده» است. رمان حماسه عصر بورژوایی است. به این معناست که در ذات خود تراژیک است، نه حماسی. برگردیم به شعرمدرن فارسی. نیمای «افسانه» مقدمه‌ای است بر آن سلسله دراز آهنگی که شاعران فارسی طی کردند تا رسیدند به امثال فروغ، شاملو، سپهری، اخوان، آتشی، رویایی و جز اینها و تا برسیم به امثال براهنی و... من نمی‌خواهم زیاد اسم بیاورم چون ممکن است بعضی اسم‌ها را فراموش کنم. آنچه بعد از انقلاب اتفاق افتاد اساسا نوعی تقابل با امرِ مدرن است و اعتماد به آن‌چه سنتی و متعلق به گذشته بود. روی آوردن به شاعرانی که از نظر محتوای کار بسیار تهی‌دست بودند مثل خاقانی که به قول مولوی صدای محض است: «منطق الطیرِخاقانی صداست/ منطق الطیرِ سلیمانی کجاست». یا شعر شبه فرمالیستی سبک هندی که فقط مضمون‌پردازی دارد و شعری است که هیچ چیزش با دنیا و مافیهای انسان مدرن، با ذهن و زبان مدرن سنخیتی ندارد. پرستش شیوه‌ها و قالب‌های کهنه شده‌ای مثل «غزل» که به خاطر قالبش حتی در پیشروترین شاعران معاصر هم می‌تواند مخرب باشد، دردی از انسان معاصر دوا نمی‌کند. در میان شاعران غزل‌سرای معاصر بهتر از «سایه» و «منزوی» و «بهبهانی» نداریم. اما واقعا این قالب چه مناسبت و سنخیتی با حساسیت مدرن دارد؟ آیا حق انسان مدرن را ادا می‌کند؟ به نظر من، نه. راستش، این پرستش غزل و ایجاد مکتب‌ها و مدارس و پشتیبانی‌های همه‌جانبه مالی و تبلیغاتی برای ستایش این سنت‌ها، در واقع شعر فارسی را دچار چندپارگی کرد وآن قوت و بیان شخصی شعر مدرن را از شعر گرفت.
در تفکر مارکسیستی کل هنر و ادبیات به عنوان ابزار مبارزه با سلطه استفاده می‌شود. در دنیای معاصر و بعد از فروپاشی بلوک شرق، چه پتانسیلی وجود دارد برای اجتناب از اینکه همین هنر و ادبیات به ابزار سلطه از نوع دیگر تبدیل نشود؟
بیایید برای روشن شدن بحث ابتدا به تعریفی از هژمونی و سلطه بر اساس نظر ریموند ویلیامز، متفکر و نظریه‌پرداز انگلیسی بپردازیم. اگر بخواهم به صورت خلاصه بگویم، سلطه اساسا امریست که از بیرون بر شما، بر هنرمند و مخاطبِ هنرپذیر تحمیل می‌شود. هژمونی امری است کاملا درونی، به معنای اینکه شما بر اساسِ پسند و انتخاب خودتان بین این امر، آن امر و این یکی امر، انتخاب می‌کنید. آنچه در نوع برخورد با هنر در تفکر مارکسیستی وجود دارد اساسا به هژمونی نظر دارد و نه سلطه که امری کاملا بیرونی است. بنابراین از بیخ و بن درست نیست که بیاید هنر را به یک وسیله تقلیل دهد. دست کم نوع تفکری که خود مارکس دارد این است که آن را هرگز به یک وسیله محض تقلیل نمی‌دهد. اثر هنری فی نفسه در خود دارای ارزش است، این ارزش‌ها بر دو دسته‌اند، ارزش‌های زیبایی‌شناختی و ارزش‌های اجتماعی. طبیعی است که برای طبقه کارگر و پرولتاریا هنر جهتی دارد،

جهتی که پایه‌اش بر حاکمیت طبقه کارگر استوار است. این سوال پیش می‌آید که آیا این بدان معناست که هر هنر نَدانی به صرف اینکه موضعِ طبقاتی مترقی دارد، می‌تواند از هنر نداشته خود و از بی‌هنری خود ابزاری بسازد که با آن هدف خود را به منصه ظهور بنشاند؟ مطلقا این نیست. در درجه اول از نظر دیدگاه مارکسیستی امثال ایگلتون، فردریک جیمسون و گلدمن، لوکاچ و ماشری شما در درجه اول یک اثر هنری می‌آفرینید. این فرض مسلم و بدیهی شماست که اثر شما در درجه اول یک اثر هنری‌ست با همه قواعدی که بر هر اثر هنری اصیل حاکم است. در وهله بعد، این اثر هنری خنثی نیست، جهت‌دار است. هیچ اثر هنری بی‌جهت نیست، هر اثر هنری دارای موجبیت است، یعنی به شرایطی ارجاع می‌دهد و پا در هوا نیست. به بیرون از خودش ارجاع دارد. هر اثر هنری یک سفارش است، کل تاریخ هنر رنسانس یک سفارش است، کل تاریخ هنر یک سفارش است. کار موتزارت، بتهوون، مندلسون و باخ سفارش است. شما یک زمان سفارش را از دربار می‌گیرید و یک زمان از طبقه اجتماعی. حالا طبقه اجتماعی شما بورژوازی‌ست، بازار است، از شما فلان رمان را می‌خواهد. کل یک هنر، یعنی هنر گرافیک یا ترسیمی، سفارشِ محض است. گمان نمی‌کنم کسی پیدا شود که به این دلیل گرافیک را هنر نداند، میزان زیادی از کار هنرمند بزرگی مثل تولوز لوترک پوسترهای مربوط به کاباره «مولن روژ» است و همه هم از عالی‌ترین نمونه‌های هنراند. مهم این است که اثر هنری شما، چه موسیقی و تئاتر، چه رمان و چه نقاشی، چه ادبیات، در درجه اول اثری هنری باشد. نوع اثر هنری که در شوروی سابق ارائه می‌شد، نمونه روشنی برای این موضوع است. همه آثاری که دیگر کسی به آنها توجه نمی‌کند، آنها را نمی‌پسندد و نمی‌خواند، همه از جمله کارهای سفارشی‌اند که از نظر زیبایی‌شناسی، از نظر ارزش هنری، پست‌اند، نه اینکه عیبشان این باشد که سفارشی‌اند. شما درباره «باله اسپارتاکوسِ» خاچاطوریان، «سمفونی پنجمِ» شاستاکویچ، سوئیت باله «گایانه» خاچاطوریان، راجع به فیلم‌های «ایزنشتاین»، «داوژنکو»، «پودوفکین»، فیلم‌های میخاییل کالاتازوف هرگز نمی‌توانید این را بگویید، چون از نظر زیبایی‌شناسی آثاری بی‌نقص، برتر و بزرگ‌اند. به این اعتبار اگر بخواهم در یک کلام بگویم، زیبایی‌شناسی و هنر تقلیل‌پذیر نیستند. در عین حال که مارکسیسم سفارشی بودن و ابزار بودن اثر هنری را اعلام می‌کند و ابایی ندارد، سفارشی نبودن آن را دروغ محض می‌داند. هنری که فی نفسه درآسمان و در شرایط ماوراء اجتماعی در جریان باشد وجود ندارد. البته کل این سفارش با میانجی‌های بسیار پیچیده‌ای (از جمله ایدئولوژی و امر سیاسی و...) انجام می‌گیرد که نادیده گرفتن آن این بحث را لوث و ابتر می‌کند. اما جای تفصیل آن اینجا نیست.

اگر بخواهیم همین بحث را گسترش بدهیم و برسیم به نظر مارکس در مورد نیّت مولف که خدمت به طبقه پرولتاریاست، با وجود نظریاتی که بعد از نظریه مارکس مطرح شده - چون مرگ مولف- مارکسیسم چگونه می‌تواند نظر خود را در مقابل این تئوری‌ها حفظ کند؟

واقعیت قضیه این است که تئوری‌های می‌آیند و می‌روند. بارت درمقاله مشهور «مرگ مولف» منظورش این است که کسانی که اثر هنری را می‌آفرینند یگانه فرمانروای مطلق‌العنانِ آن نیستند، بلکه از لحظه‌ای که اثر را ارائه می‌دهند کارشان تمام شده است. به قول فوکو در مقاله «مولف چیست؟» برگ‌های درختان می‌لرزند. ما لرزش را از درخت می‌بینیم و باد را نمی‌بینیم. به عبارت دیگر، نمی‌بینیم که خواننده اگر بیشتر از هنرمند آفریننده نباشد کمتر نیست. به نظر فوکو، که تا حدود بسیار نظر بارت را تایید می‌کند، کارکردِ مولف جنبه‌های تاریخیِ متعدد دارد و نفْسِ فرض مرگ مولف، به متن قابلیت تفسیر فراوان می‌دهد و از تک اقتداریِ متن، اقتدار تک مولف، از گفتمانی منحصر به مولف، می‌کاهد یا این اقتدار قَدر قدرت‌مآبانه را از متن می‌زداید و به قول بارت آزادی خواننده را در پی دارد و خواننده را اسیر آوای واحد و تک‌گو نمی‌کند. به نظرم، در چهارچوب نظریه مارکسیستی، قضیه مرگ مولف رولان بارت تفسیرپذیر است. چنان که امثال پی یر ماشری تفسیر کرده‌اند. نظریه‌ای که بارت ارائه می‌دهد و فوکو با انتقادها و حاشیه‌ها و تعدیل‌هایی آن را به نحوی گسترش می‌دهد، دنباله همان نظریه مرگ‌های متعدد، مرگ مولف، مرگ سوژه یا فاعل و کنشگر و... است. واقعیت قضیه این است که مارکس دو مرحله را در کار بشر در نظر می‌گیرد. مارکس بین کار و زحمت تفاوت می‌گذارد، فعالیت و کار و کوشش و زحمت برای برآوردن نیازهای بشر است. بشر نیازهای اساسی دارد، شما اگر غذا نخورید، آب نخورید، سرپناه نداشته باشید و اگر بهداشت نداشته باشید، نمی‌توانید زندگی کنید. در اینجا، در همان چهارچوب نیازهای اساسی‌تان- یعنی نیازهای اقتصادی- در همان مرحله کار و زحمت محصورایدِ. اما مارکس مرحله دیگری را هم تبیین می‌کند و آن مرحله کار و کوشش، و مرحله‌ای است

که توانسته‌اید از قید و بند نیازهای اساسی زندگیتان آزاد شوید و از قلمرو اقتصاد به قلمرو فرهنگ پا بگذارید. اگر به کتاب «نویسنده، نقد و فرهنگ» که من آن را ترجمه کرده‌ام رجوع کنید، در انتهای آن کتاب مقاله‌ای از لوکاچ هست با عنوان «جامعه نو، جامعه کهن». لوکاچ مرحله گذار از نیازهای اساسی را به گذار از زندگی اقتصادی بشر، به مرحله فرهنگ تعبیر می‌کند. مرحله فرهنگ را مارکس مرحله‌ای می‌گیرد که انسان از محصول کار خودش بیگانه نیست، از خودبیگانگی برافتاده و شما این بار محصولات کار خود را می‌بینید که از خودتان منفک نیست، آن مرحله فرهنگ جامعه بشری است. در آنجا یک اتفاق دیگر هم می‌افتد و آن این است که، بالفرض شمای مصاحبه‌گر، آقای زید و آقای عمرو دیگر تک‌هنرمند نیستند، الان ما با جامعه تک هنرمندان مواجه هستیم و من اگر بخواهم از هنرمندان اسم بیاورم، اسم می‌آورم. مثلا می‌گویم، این میکل آنژ است، این شکسپیر، این نیما و این شاملو است. مرحله‌ای که ما به دوره گذار فرهنگ می‌رسیم، دیگر با تک‌هنرمند مواجه نیستید، کل بشر است که می‌آفریند، در آن حالت می‌توانید به دوره‌ای برسید که این حرف بارت هم به نحوی معنا پیدا کند و مولف به آن معنایی که شما می‌شناختید دیگر وجود ندارد بلکه همه کسانی که اثر هنری را می‌خوانند جزئی از مولف به حساب می‌آیند، نه به معنای هرمنوتیکی و معرفت‌شناختیِ کلمه بلکه به معنای هستی‌شناختیِ آن، چون که هر اثر متنی است که تا بی‌نهایت تاویل‌پذیر است، یعنی هرمنوتیک خود را در سلسله بشر پیدا می‌کند. به اعتقاد من در حال حاضر به مرحله‌ای نرسیده‌ایم که حرف بارت یا فوکو به تمامی تحقق پیدا کند و دیگر مولف هستی نداشته باشد. هر چند که ما حالا هم با تعبیرها و تاویل‌های گوناگون از یک اثر مواجه هستیم.