



در جواب به این سوال که «ادبیات چگونه عمل می‌کند؟» اینجا خیلی ساده پاسخ خواهیم داد: با بازتولید خودش. اما چگونه می‌توان از ادبیاتی دفاع کرد که خودش را «بازتولید» می‌کند؟ و فرایند بازتولیدش در کجا معلول ماهیت خود ادبیات است و به فهم بهتر آن کمک می‌کند؟

برای پاسخ دادن به این پرسش‌ها، در ابتدا باید محدودیت‌های نظریه‌ی ادبی را به مثابه‌ی تولید محض، و تعارضات لاینحلی در نظر گرفت که این نظریه مسلماً به آنها می‌انجامد. تأملات معروفی که مارکس درباره‌ی ادبیات و هنر یونانی در بخشی از مقدمه‌ی *بر نقد اقتصاد سیاسی* اش ارائه داده در این مورد صدق می‌کند.

«مشکل، فهم این مسأله نیست که هنر یونانی و حماسه با شکل‌های معین تحول اجتماعی ارتباط دارند. مشکل آنجاست که آنها کماکان در ما موجب لذتی زیباشناختی می‌شوند و از برخی جهات هنوز نمونه‌ی هنرهارا و الگوهای دست‌نیافتنی در هنر هستند.»<sup>1</sup>

به عبارت دیگر، چگونه آثاری که به صورت تاریخی تولید شده‌اند، در نسبت با یک موقعیت اجتماعی و ایدئولوژیک مشخص، می‌توانند کشش و جذبه‌ای فراتاریخی را برانگیزند که ظاهراً مستقل از شرایط زمانی مذکور است؟ چگونه هنوز می‌توانیم شعرهایی به سبکِ هومر بخوانیم، در حالی که این شعرها دیگر هیچ ارتباطی با شرایطی ندارند که در آن به وجود آمده‌اند؟

<sup>1</sup> Marx, *CONTRIBUTION A LA CRITIQUE DE L'ECONOMIE POLITIQUE*, trad. fr. Husson et Badia, Paris, éd. Sociales, 1957, p. 175

برای اینکه این سوال معنادار شود، به طور کلی ادبیات و هنر باید به تولید آثار، یعنی بیان مادی زمانه‌ی خویش بازگشته باشند؛ آثاری که به نظر می‌رسد با این کار همراه با زمانه‌شان محکوم به نابودی شده‌اند. راه‌حلی که مارکس در مورد این مشکل مطرح کرد بر کسی پوشیده نیست: راه‌حل او بر تفسیری نوستالژیک تکیه دارد، یادبود محض آن چیزی که «جذابیت ابدی هنر یونانی» می‌نامد، که به نظر می‌رسد واقعیت‌اش فقط در گذشته می‌تواند دوباره به چنگ آید، همچون خاطره‌ای که جامعه مثلاً جامعه‌ی خودمان، آن را حفظ کرده و به حالت پختگی رسانده، مراحل مقدماتی که بر رشد و بسط خود پیشی گرفته‌اند. اینجا مضمونی نمایان می‌شود که تمامی قرن نوزدهم را درنوردیده، از یونانی‌ها و از منظری کلی نوعی تکامل‌گرایی تاریخی، نمایندگان ممتاز «دوران کودکی بشریت»<sup>۲</sup> می‌سازد. اما باز هم فراتر از پارادایم تاریخی مذکور، این پیش‌فرض را هم داریم: در خود ساخت اثر هنری به طور کلی، و در اثر ادبی به طور خاص، در غیاب محتوای اجتماعی‌ای که این اثر در رابطه با آن تولید شده بود، چیزی هست که محکوم به انقضاست و فقط به شکل نوعی پس‌ماند باقی می‌ماند؛ هر چند اثر فقط به واسطه‌ی ظاهر مادی‌اش که در بدن ادبی متن‌اش جای گرفته دیگر به عنوان یک «اثر» باقی نمی‌ماند، بلکه از معنایی پرشور و نشاط تهی می‌شود، به وضوح ناپایدار است و به شکلی معماوار بر دگرگونی خود شهادت می‌دهد، یعنی بر این که زمانش برای همیشه به سر رسیده است. این امر به عبارتی دیگر، بدین معنا نیز هست که این «آثار» این چنین تولید نشده‌اند، بلکه در شرایطی کاملاً متفاوت از شرایط تولیدشان، دقیقاً این‌گونه شده‌اند.

بنابراین آثار، این یا آن شکل از هنر، این یا آن ادبیات نیستند، همچون ادبیات و هنر یونان باستان که محکوم به چنین اندیشه‌ی یادبودگرایانه‌ای شده‌اند. بلکه هنر است که این چنین مقصد اصلی‌اش را در این حیات شبح‌وار می‌یابد، و به بنایی اختصاص می‌یابد که به شکلی مصنوعی از آن حفاظت می‌کند و مستقل از پیوندی عاطفی با وضعیت انضمامی بنایش است. این تحلیل، که به نظر می‌رسد مارکس آن را به نوبه‌ی خود در رابطه با نظریه‌ی تکرار می‌کند که حول مضمون مرگ هنر می‌چرخد، ملهم از هگل است. در *پدیدارشناسی روح*، این بار باز هم درباره هنر یونان که به عنوان تولیدی نه فقط مادی بلکه تولیدی روحانی معرفی شده‌است، شاهد تحلیلی هستیم که یادآور تحلیل مارکس است:

اکنون مجسمه‌ها اجساد هستند که روح حیات‌بخش از آنها گریخته، همچون سرود که فقط رشته‌ای از کلمات است، واژه‌هایی تهی از ایمان... این آثار، از این پس، همان‌اند که برای ما هستند: میوه‌هایی زیبا، جدا شده از درخت؛ تقدیری دوستانه آنها را به ما هدیه کرده است، مانند دوشیزه‌ی جوانی که این میوه‌ها را به کسی تقدیم می‌کند؛ از حیات بالفعل وجودشان، دیگر خبری نیست، یا از درختی که این میوه‌ها را به بار آورده بود، یا از زمین، یا از عناصری که سازنده‌ی جوهرشان بودند، یا از آب و هوایی که تعیین‌کننده‌ی تعیین‌پذیری آنها یا آمد و رفت فصل‌هایی بود که بر روند شدن آنها اثر می‌گذاشتند. باری، تقدیر، همراه با این آثار هنری، جهان آنها، بهار و تابستان آن زندگی مبتنی بر آداب و رسوم اخلاقی را که این آثار در بستر آنها شکوفا می‌شدند و به پختگی می‌رسیدند به ما نمی‌دهد، بلکه تنها خاطره‌ی پوشیده یا یادآوری درونی این فعلیت را برای ما باقی می‌گذارد.<sup>۳</sup>

<sup>۲</sup> (People enfant) در این جا اشاره‌ی مارکس به یونانیان، به عنوان کودکانی بهنجار در تاریخ بشریت است. از نظر او هر چند آنها از نظر تاریخی در دوران کودکی بشریت هستند، اما «جذابیت هنرشان برای ما با رشد نیافتگی جامعه‌ای که آن هنر را به وجود آورده تناقضی ندارد». (ن.ک: مارکس، کارل، *گروندریسه، مبانی نقد اقتصاد سیاسی*، مترجمان: باقر پرهام و احمد تدین، جلد اول، چاپ سوم، تهران: نشر آگه، صص ۳۹-۳۷)

<sup>۳</sup> Hegel, PHENOMENOLOGIE DE L'ESPRIT, trad. Fr. J. P. Lefebvre, Paris, Aubier, 1991, p. 489

در واقع، از نظر هگل، هنر مرحله‌ی اولیه و مقدماتی تکوین روح به شمار می‌رفت که در انتظار حرکتی به سوی مراحل جدیدی بود که آن را به تدریج به شناخت و تسلط کامل بر خود نزدیک خواهند کرد، پس در کلیت است که این هنر باید به گذشته‌ی زندگی روحانی برگردد، که آن هم تنها مرحله‌ای مقدماتی را برایش بازنمایی می‌کند، لحظه‌ای که در آن از این مرحله قطعا فراروی کرده است.

یک کتاب حقیقت مطلق خودش را در زمانه [خویش] دارد... نوعی صدور بیناسوژگانی، پیوندی زنده با غضب، نفرت، یا عشق میان کسانی که آن را تولید کرده‌اند و کسانی که آن را دریافت می‌کنند... اغلب این‌گونه درباره‌ی خرما و موز با من حرف می‌زنند: «شما هیچ حرفی در این باره نمی‌توانید بزنید: برای اینکه بدانید چه هستند، باید همانجا آنها را بخورید، وقتی دارند آنها را می‌چینند.» و من همیشه به موزها به عنوان میوه‌هایی مُرده نگاه می‌کنم که مزه‌ی واقعی زنده‌اش از من گریخته است. کتاب‌هایی که از زمانه‌ای به زمانه‌ی دیگر می‌آیند همچون میوه‌های چیده‌شده (مُرده) هستند. باید امیل و نامه‌های ایرانی را زمان چیده‌شدنشان [انتشارشان] می‌خواندیم.» (سارتر، «نوشتن برای زمانه‌ی خود»، تکه‌ای منتشر نشده از «ادبیات چیست؟»<sup>۴</sup>)

طبیعتا سارتر استعاره‌ی هگلی میوه‌های چیده‌شده از درخت را نه برای توضیح تعهد ابژکتیو بلکه برای توضیح تعهد سوژکتیو یا بیناسوژگانی اثر ادبی در زمانه‌ی خودش پیدا کرده است، اثر با زمانه‌ی خودش جسمیت می‌یابد، اگر ادعا کنیم بیشتر آن را در زمان صادر می‌کنند تا در مکان، پس تا حدی مزه‌ی تازه‌اش را هم از دست می‌دهد. و در یک متن دیگر، که تقریبا در همان زمان نوشته شده، سارتر با دادن شور و حدت یک مانیفست عملا، این تر را بسط می‌دهد:

«ما برای معاصران مان می‌نویسیم، نمی‌خواهیم با چشمان آینده به جهان مان بنگریم، زیرا مطمئن‌ترین وسیله برای کشتن‌اش خواهد بود، اما با چشم‌های تن مان، با چشم‌های واقعی فناپذیرمان می‌بینیم. آرزو نمی‌کنیم که در دعوی حقوقی‌مان با استیناف برنده شویم و هیچ کاری نداشته باشیم جز اعاده‌ی حیثیت پس از مرگ: درست همین‌جا و درست همین خود زنده‌ی ماست که در این دعوا یا پیروز می‌شود یا شکست می‌خورد... پس ما از سر نامیرایی نیست که جاودانه می‌شویم. ما موجودات مطلق نخواهیم بود تا در آثارمان چند اصل پوسیده را منعکس کنیم که آن قدر پوچ و بیخود باشند که از قرنی به قرن دیگر بروند، بلکه مطلق بودن مان به این دلیل است که در زمانه‌ی خودمان شورمندانه مبارزه کرده‌ایم، شورمندانه اثرمان را دوست داشته‌ایم و پذیرفته‌ایم با آن نابود شویم.»<sup>۵</sup>

در واقع، در چنین وضعیتی است که کنش ادبی خصیصه‌ای مطلق پیدا می‌کند: باید نویسنده میل به نامیرایی خاص خود را قربانی «زمانه» اش کند، میلی که از همه‌ی این‌ها گذشته، چیزی نبوده جز رویاپردازی‌ای انتزاعی، به معنای واقعی کلمه «بورژوازی»، بر اساس واژه‌ای که خود سارتر به کار برد و به واسطه‌ی استعداد ذاتی او بود که خود را تا عمیق‌ترین شکل حرکت پویای زمانه‌اش پیش می‌برد تا حدی که این حرکت از خودش پیشی می‌گیرد، یعنی به سوی زمانه‌های دیگری پیش می‌رود، که برای آنها هنوز باید دیگران بذر آثار جدیدی را بکارند و درو کنند. د. آلیه خواست شدید پیوند خوردن با زمانه‌ی

در ترجمه‌ی این قسمت از پدیدارشناسی روح، از ترجمه‌ی باقر پرهام (تهران: انتشارات کندوکاو، ۱۳۹۰) استفاده شده است. با این ملاحظه که برخی معادل‌گذاری‌ها بنا به نظر مترجم این مقاله جرح و تعدیل شده است.

<sup>4</sup> Temps modernes en juin 1948, cf Contat/ Rybalka, LES ECRITS DE SARTRE, Paris, Gallimard, 1970, p. 673-674.

<sup>5</sup> Sartre, « Présentation des temps modernes », repris dans SITUATION II, Paris, Gallimard, 1948, p. 14-16.

خود را به دقت در سیاست نثر تحلیل کرده‌است (ژان-پل سارتر و سال چهل).<sup>6</sup> برای اینکه به سوالی برگردیم که مطرح کردیم یعنی «ادبیات چگونه عمل می‌کند؟»، شاید پاسخ پیشنهادی سارتر چنین باشد: می‌دانیم که باید از بازتولید شدن ادبیات جز در وضعیتی که در آن به سر می‌برد صرف‌نظر کرد و همواره آن را در وضعیت‌هایی ثابت و پایدار تولید کرد. و این کار باید به گونه‌ای باشد که به شکل تنگاتنگی با عمل اصیلی یکی شود که به آن طعم منحصر به فرد میوه‌ای وارداتی می‌دهد. میوه‌ای که با هیچ چیزی قابل جایگزینی نیست.

در واکنش به ایثاری که نویسنده به آن تن داده است، خواننده نیز به همان میزان متعهد است و باید در جایگاهی تاریخی، اجازه داشته باشد ببیند آثار گذشتگان چه طعمی برای معاصران‌شان داشته‌اند. و این مهم را با غوطه‌ور کردن آثار در خاستگاه‌شان انجام دهد، تا این آثار بتوانند معنای راستین‌شان را برای خواننده بازسازی کنند. یعنی به همین منوال باید با خواندن هومر، یونانی بشویم و با خواندن دانته، ایتالیایی قرون وسطایی و الی آخر. مارگوریت دوراس، خیلی سریع و به‌جا سازوکارهای این طرح را فهمید و در مورد گزین‌گویی‌هایی که سارتر درباره‌ی تینتوره منتشر کرده بود، نظرش را چنین ادا کرد:

«سارتر شروع کرد: «هیچ! این زندگی به باد رفته. چند تا تاریخ، چند تا واقعه و بعد روده‌درازی نویسنده‌های پیر.»  
و سارتر با ماهیچه‌های آهنین‌اش تاریخ را به شورش وامی‌دارد، معجزه می‌کند، آبهای جمهوری ونیز را دوباره پدیدار می‌کند، چهارصد سال به عقب برمی‌گردد، و ونیزی می‌شود» (این مقاله در نوول اُبزرواتور منتشر شد)<sup>7</sup>

و دوراس آشکارا خاطر نشان می‌کند: «ناگزیر یادِ میشله می‌افتیم».<sup>8</sup> این بوطیقای یکسان‌سازی و پشتیبانی، در گنه خودش عمیقاً رمانتیک است، بنابراین به شیوه‌ی خودش ایده‌ی هگلی‌ای را حفظ می‌کند که بر اساس آن هنر این چنین، نسبتی ممتاز را با دوران‌هایی برقرار می‌کند که به سر رسیده‌اند. زیرا هنر برای دوران‌هایی ساخته شده که سرنوشت‌شان بر این بوده که به سر برسند، پذیرش این سرنوشت همان چیزی است که بلافاصله حتی در زمان حال آنها چیزی را تعریف می‌کند که زنده و ذاتا لذیذ است. و به همین دلیل کسانی که به این مقصد آگاهی داشته‌اند بر توجه به هر آنچه از آثار باقی می‌ماند اصرار دارند، وقتی دوران این آثار به لحاظ تاریخی به سر آمده باشد، این افراد مجبورند از طریق راه‌هایی که الزاما غیرواقعی و دروغین هستند، تسلیم ضرورت زیستن یا فکر کردن در این گذشته شوند.

در پاسخ به پرسش «چرا بنویسیم؟» سارتر در ادامه می‌گوید: «یکی از اصلی‌ترین مضمون‌های آفرینش هنری قطعا همین نیاز ماست این‌که خود را در نسبت با دنیا، [به منزله‌ی موجودی] مهم و اساسی احساس کنیم». چیزی که به نظر سارتر مستلزم «آفرینشی است که اساسا در رابطه با فعالیت هنری» است (سارتر، «ادبیات چیست؟»<sup>9</sup>): «آفرینش» در اینجا به معنای اُبژه‌ای است که این فعالیت هنری آن را به وجود آورده، یا نتیجه‌ی فعالیت هنری هم هست. نویسنده با درگیر شدن مطلق در اثرش به منظور معنا بخشیدن به آن، در عین حال می‌پذیرد که مزایای این بخشش را از دست بدهد یعنی برای کامل شدن اثرش، خودش هم باید از آن بگریزد. و همین‌جا خواننده‌ای مداخله می‌کند که موضوع‌اش به نوعی برخلاف و مکمل موضع

<sup>6</sup> Hollier, D, Politique de la prose, Paris, Gallimard, 1982.

<sup>7</sup> "Le séquestré de Venise : Sartre", article publié dans le NOUVEL OBSERVATEUR en 1958, repris dans OUTSIDE, Paris, éd. P. O .L., 1984, p. 187.

<sup>8</sup> Ibid, p. 188.

<sup>9</sup> Sartre, SITUATIONS II, Paris, Gallimard, 1948, p. 90

نویسنده است: «کنش آفریننده فقط یک دقیقه‌ی انتزاعی و ناقص از تولید یک اثر است؛ اگر مولف تنها بود، احتمالاً می‌توانست تا جایی که دلش می‌خواهد بنویسد، و هرگز اثر به مثابه‌ی اُبژه به منصفی ظهور نمی‌رسید. و مولف باید قلم را کنار می‌گذاشت یا ناامید می‌شد. اما عمل<sup>۱۰</sup> نوشتن مستلزم عمل خواندن به مثابه‌ی رابط دیالکتیکی‌اش است و این دو کنش<sup>۱۱</sup> وابسته به هم، دو عامل متمایز را ایجاد می‌کنند. همین تلاش توأمان مولف و خواننده است که سبب ظهور این اُبژه‌ی انضمامی و خیالی می‌شود که اثری از روح است. هنر تنها برای دیگری و به وسیله‌ی دیگری وجود دارد.»<sup>۱۲</sup> اما برای اینکه این همکاری موثر باشد خود مستلزم یک شرط است: اینکه فقط در یک زمان ارزشمند باشد، زمانی که اثر به وجود می‌آید و زمان خاص خود را به گونه‌ای برسازد که در آن باید به طور همزمان تولید (به معنای نوشتار) و بازتولید (به معنای خوانش) خودش را فراهم کند. امروزه خواندن هومر به هر شکلی، دوباره زنده کردن تعلق خاطری است که او را به زمانه‌اش پیوند می‌زند، و خود را معاصر او کردن است. و از همین رو، سارتر دوباره تصریح می‌کند: «برای خواننده، همه چیز برای ساختن مهیاست و همه چیز از پیش ساخته شده»<sup>۱۳</sup>، بهتر از این نمی‌توانیم بگوییم اثری که با این تفاسیر مدّ نظر است، تمام آینده‌اش را در گذشته‌ی خود حمل می‌کند، گذشته‌ای که نمی‌تواند خود را از آن بیرون بکشد، مگر اینکه بدل به «میوه‌ای مرده» شود. درست است که کنش خواندن آزادانه و آفرینشگر است، اما فقط در شرایطی که همزمان بازشناسی هویت‌اش با آزادی آفرینشگر نویسنده همراه باشد. آزادی‌ای که نویسنده در آن ذوب و محو می‌شود: «به این ترتیب، مولف خطاب به آزادی خوانندگان می‌نویسد و این آزادی مستلزم آن است که مولف اثر خود را زیست کند. اما این مسأله به اینجا ختم نمی‌شود و علاوه بر این مستلزم آن است که خوانندگان همان اعتمادی را نثار او کنند که وی به عنوان مولف نثار آنها کرده است. و خوانندگان آزادی آفرینشگری مولف را بازشناسی کنند و به نوبه‌ی خود با احضاری متقارن و از جانب مخالف طالب آن آزادی باشند.»<sup>۱۴</sup> تو گویی مولف و خواننده از همان تقابل مواضع‌شان گرفته تا نوعی کنش آفرینشگر مشترک با هم شریک هستند و به واسطه‌ی همین کنش است که اثر با دلالت خاص خودش به وجود می‌آید. این دلالت به نوبه‌ی خود به وحدت‌شان سنگینی واقعیتی را می‌دهد که مستعد آن است.

اینجا مثالی می‌زنیم در مورد حد و مرز آزادی‌ای که سارتر گمان می‌کرد می‌تواند به خوانندگان عطا کند. او در همان متون فلسفی ناتمامش که آرزو می‌کرد بعد از مرگ‌اش منتشر شوند می‌نویسد:

«آنها چیزی را بازنمایی می‌کنند که در یک لحظه‌ی خاص، من می‌خواستم انجام دهم و از به پایان رساندنش چشم‌پوشی کردم. و تصمیم‌ام قطعی است. هرچند، تا زنده‌ام امکانش هست که دوباره بروم سراغ‌شان یا در چند کلمه بگویم چه کاری می‌خواستم با آنها بکنم. بعد از مرگم که منتشر شوند، این متن‌ها ناتمام و مبهم باقی می‌مانند.»

<sup>10</sup> Opération

<sup>11</sup> acte

<sup>12</sup> Ibid, p. 92.

<sup>13</sup> Ibid, p. 96.

<sup>14</sup> Ibid, p. 101.

چون ایده‌ای را در آنها صورت‌بندی می‌کنم که کاملاً بسط نیافته‌است. خواننده وظیفه دارد آنها را تفسیر کند، شاید همان‌گونه که خود من می‌توانستم آنها را به جایی برسانم.<sup>۱۵</sup>

به این ترتیب، با غیبت کامل مولف از حواشی متن‌اش، فقط خواننده می‌ماند تا متنی را بر سازد که اگر خودش امکان یا قصد نوشتن‌اش را داشت، شاید می‌توانست به آن فکر کند.

فوکو در مورد این نکته البته همچون دیگر نکته‌ها، بهترین پاسخ را به سارتر داده‌است. فوکو واهی بودن تصور اثر به مثابه‌ی یک آینه را نشان داد. آینه‌ای که در آن مولف و خواننده منعکس می‌شوند و به طور همزمان رابطه‌ی متقابل‌شان را می‌سازند و به این رابطه چنان عینیت ساختگی‌ای می‌بخشند که بر توهمی به نام عقل سلیم استوار است.

«کتابی تولید می‌شود، رخدادی خُرد، اِبْزَه‌ی کوچکی خوش‌دست و سربه‌راه. از همان لحظه‌ی تولیدش گرفتار بازی بی‌وقفه‌ی تکرارها می‌شود؛ نسخه‌های کپی‌اش، در اطرافش و دور از او، شروع می‌کنند به وول خوردن؛ هر خوانش، برای لحظه‌ای، به این کتاب بدنی ناملموس و یگانه می‌دهد؛ تکه‌هایی از خود کتاب به جریان درمی‌آیند که آن را جلوه‌گر می‌سازند، و تمام محتوای کتاب قلمداد می‌شوند و در همان تکه‌ها و گزین‌گویه‌هاست که در نهایت خود کتاب هم پناه می‌گیرد؛ تفسیرها کتاب را دوپاره می‌کنند، دیگر گفتمان‌هایی که کتاب باید بالاخره خودش را در آنها نمایان کند، به چیزهایی که از گفتن‌شان سرباز زده اقرار می‌کنند و کتاب از چیزی که با جار و جنجال وانمود می‌کرد هست، خلاص می‌شود ... برای کسی که کتاب می‌نویسد این وسوسه‌ی شدید وجود دارد که تمام آن سوسوهای براق ساختگی را مورد خطاب قرار دهد، و آنها را به اجبار فرمی ببخشد، هویتی برایشان دست و پا کند، به‌زور برچسبی بر آنها بزند که به تمام آن زرق و برق‌های ساختگی ارزشی پایدار می‌بخشد. «من مولف‌ام؛ به چهره یا نیم‌رخ‌ام بنگرید؛ ببینید تمام این فیگورهای چندگانه‌ای که به نام من به گردش درمی‌آیند باید شبیه چه باشند؛ فیگورهایی که از نام‌ام دور می‌شوند هیچ ارزشی ندارند، و بر اساس درجه‌ی شباهت‌شان است که شما می‌توانید ارزش آنها را نسبت به سایرین بسنجید؛ نام، قانون، جان، راز و تعادل تمامی این نسخه‌های کپی، من هستم» ... می‌خواهم این اِبْزَه-رخداد، که در میان انبوه اِبْزَه-رخدادهایی از این دست چندان به چشم نمی‌آید، بازنویسی شود، تکه‌تکه شود، تکرار شود، شبیه‌سازی شود، دوپاره شود، و سرانجام نیست و نابود شود، بی‌آنکه کسی که تولیدش کرده، اصلاً بتواند حق مالکیت‌اش را مطالبه کند، و خواسته‌اش را تحمیل کند، و نه حتا بتواند بگوید آن کتاب چه باید می‌بود. خلاصه، می‌خواهم یک کتاب به خودش منزلت و جایگاه متنی را ندهد که تعلیم و تربیت یا نقد بلدند به آن تقلیل‌اش دهند، اما می‌خواهم یک کتاب گستاخی آن را داشته باشد که خود را به مثابه‌ی نوعی گفتمان معرفی کند، در عین حال نبرد و سلاح، استراتژی و شوک، مبارزه و نشان پیروزی یا زخم، هم‌آیندی<sup>۱۶</sup> و بقایا؛ رویارویی بی‌قاعده و صحنه‌ای تکرارشونده باشد.»<sup>۱۷</sup>

این متن برگرفته از مقدمه‌ای است که فوکو برای چاپ مجدد کتاب *تاریخ جنون* نوشت. ابتدا انتشارات پُلُن این کتاب را در سال ۱۹۶۱ منتشر کرد با مقدمه‌ای بسیار مبسوط که زمان انتشار مجدد آن در انتشارات گالیمار، فوکو تصمیم گرفت آن را حذف کند. مقدمه‌ی جدید که بسیار موجز بود، مشخصاً موضوع آن توجیه تغییراتی از این دست در ارائه‌ی اثر است.

<sup>15</sup> SITUATIONS X, Paris, Gallimard, 1975.

<sup>16</sup> conjoncture

<sup>17</sup> Foucault, HISTOIRE DE LA FOLIE, Paris, 1972, p. 7-8

آنچه در مفهوم گفتمان به مثابه‌ی رخداد قابل توجه است، که بیش از آنکه تولید کند، تولید می‌شود، این است که این مفهوم دقیقاً نسبت سنتی برپاشده میان تولید و بازتولید را واژگون می‌کند: رخداد، که همه چیز است جز کنش سوژه‌ای که مولف‌اش باشد، مقدم بر اثری است که خودش چیزی نیست جز تکرار، در نسبتی که نسبت این همان یکپارچه‌ای<sup>۱۸</sup> نیست بلکه نسبت امر نامحسوس تفاوت<sup>۱۹</sup> است. به این ترتیب، اثر با تاثیرات معنایی که به آن ضمیمه شده است، مشخصاً نتیجه‌ی یک تولید نیست بلکه نوعی بازتولید است، بازتولیدی که بر روی رخداد نامعلوم گفتمان تکیه کرده که از آن حفاظت می‌کند. اگر این فرضیه را جدی بگیریم و تا آنجا پیش برویم که بگوییم اصلاً آثار به این صورت «تولید» نمی‌شوند بلکه هستی‌شان از لحظه‌ای شروع می‌شود که «بازتولید» می‌شوند، این بازتولید منجر به تقسیم‌شدن آثار بر خودشان می‌شود، یعنی با ایجاد خط باریک گفتمان کتاب‌ها تا تمام فضای فاصله‌گیری و حرکت در زمان و مکان‌شان را آشکار کند. زمان و مکانی که امکانی نامحدود از تغییر و تنوع در آن رخنه می‌کند. به جای آنکه، یک بار در زمان و مکان خود تولید شود، اثر در مجموع، فقط در آن درخششی واقعیت دارد که برساننده‌اش است و در عین حال نابوده‌کننده‌اش.

می‌توان تصور کرد که از میان دیگر خوانش‌ها، تنها خوانشی از بورخس بود که فوکو را به این فکر انداخت. تصویری که در چند خط بالا ترسیم کردیم در افسانه‌ی عجیب و خیالی «پی‌یر منار نویسنده‌ی دُن کیشوت» پررنگ‌تر می‌شود. این افسانه در مجموعه قصه‌های بورخس است و حول مضمون «[نوشتار] دسته دوم» است، یعنی از این نقل قول: پی‌یر منار که طبق نقل بورخس، شاعر سمبولیست فرانسوی‌ای بوده، موفق شده به قیمت کاری مشقت‌آمیز، برخی فرازهای کتاب سروانتس را عیناً بازنویسی کند.

«او نمی‌خواست دن کیشوت دیگری بسازد - که کار راحتی است - بلکه می‌خواست خود دُن کیشوت را بسازد. بیهوده است اضافه کنیم که هرگز قصد رنویسی مکانیکی از متن اصلی را نداشت. نمی‌خواست آن را کپی کند. قصد قابل ستایش او بازآفرینی چند صفحه‌ای بود که - کلمه به کلمه و سطر به سطر - با صفحات میگل دو سروانتس منطبق شوند.»<sup>۲۰</sup>

این بازتولید منجر به تحقق نوعی همزاد ادبی برابر با اصل شد که با فاصله‌گیری از متن خود، از طریق جابه‌جایی جزئی و در عین حال بی‌پایان دقیقاً همان اثر اصلی است. پی‌یر منار که در اینجا نماد مولف مطلق است، خواننده هم هست، منتقد، مترجم، ویراستار، حتا همان گونه که بورخس می‌گوید، «کپی‌کاری معمولی» است. در زیر قسمت‌هایی از متنی را آورده‌ایم که در آن پی‌یر منار مداخله‌اش را توضیح می‌دهد:

«خاطره‌ی کلی من از دُن کیشوت که به مدد فراموشی و بی‌اعتنایی ساده‌تر هم شده، می‌تواند درست معادل تصویر پیشین و مبهمی از کتابی نوشته‌نشده باشد. همین که این تصویر را بپذیریم (به حق کسی نمی‌تواند حرف مرا رد کند) تردیدی نیست که مسأله‌ی من به صورت عجیبی بسیار دشوارتر از مسأله‌ی سروانتس است. سلف مهربان من دست رد بر سینه‌ی تصادف زده، اثر جاودانه را تحت تأثیر رکود زبان و ابداعی سرسری نوشت. من نسبت به همین وظیفه‌ی اسرارآمیز متعهد شده‌ام تا اثر خودجوش او را کلمه به کلمه بازسازی کنم... نوشتن دون

<sup>18</sup> L'identité massive

<sup>19</sup> L'insensible différence

<sup>20</sup> Borgès, FICIONS, trad. Fr. Verdivoye et Ibarra, Paris, Gallimard, réed. Folio 1974, p. 176.

کیشوت در ابتدای قرن هفدهم کاری بود معقول، الزامی و چه بسا اجتناب‌ناپذیر؛ کاری که در ابتدای قرن بیستم تقریباً ناممکن است. بیهوده نیست که سیصدسال مملو از رویدادهای بسیار پیچیده سپری شده است. در میان آنها فقط از یک مورد نام می‌برم: خود دون کیشوت.»

دُن کیشوتِ منار همان دو کیشوت سروانتس است دقیقاً تا جایی که متن دیگری است: یعنی هویت‌اش را از طریق تغییر شکل‌هایش نمایان می‌کند، به جای اینکه فقط برساخت اولیه‌اش را، یک بار برای همیشه، نشان دهد، حتا اگر طرح ظاهری‌اش دست‌نخورده مانده باشد، اما آن قسمت از تاریخیت‌اش را آشکار می‌کند که عمیقاً توی متن‌اش تغییر شکل می‌دهد.

داستانی که بورخس نقل می‌کند از ایده‌ای بسیار قدیمی استفاده می‌کند که برمی‌گردد به زمانه‌ای که در آن شعر به سرچشمه‌های شفاهی‌اش نزدیک‌تر است و بیشتر ابتکار عملی محسوب می‌شد که امروزه از آن حافظه‌ی خلاق و کارآمد بازتولیدکننده‌اش است که آن زمان خواننده‌ای بیش نبود. دیوگنس لائرتیوس، فیلسوف رواقی کهن، در کتابش تحت عنوان زندگی کریزیپ، همین حکایت را نقل می‌کند که محتوایش به اندازه‌ی داستان بورخس واقعی و به همان اندازه هم خیالی است:

کریزیپ نقل‌قول بسیاری می‌آورد. تا حدی که یک روز مده‌آی اورپیید را تمام و کمال نقل کرد. کسی آنجا بود که کتاب اورپیید دستش بود و از او پرسیدند چه در آن کتاب نوشته‌شده؟ پاسخ داد: مده‌آ اثر کریزیپ.<sup>21</sup>

سهم خاص بورخس از این سنت در این است که او هم برای برساختن نوعی بوطیقای برآمده از بازتولید از همین امر استفاده کرده که به عنوان الگویی از نوشتار ایفای نقش می‌کند. بورخس متن قصه‌های خودش را همین‌گونه می‌نوشت، کاری که نسبتاً دیر شروع کرد، هرچند رویه‌ی یک شاعر و رساله‌نویس را در کارنامه‌ی خود داشت. اما بورخس همین متن‌ها را به نوشته‌هایی قدیمی‌تر ارجاع می‌داد که اشاره به آنها فقط برای معرفی یا ارائه‌ی گزارش بود، تو گویی آنها از طریق بازتولید کردن و بازتولیدشدن تولید می‌شدند. این عملیات با گسستی روشن‌تر می‌شود که این متن‌ها القا می‌کردند؛ به جای آنکه در نیت مولف بازشناسی شوند، به مثابه‌ی معنایی راستین از طرف خواننده فهمیده می‌شوند، این آثار بیش از آنکه افتراق یابند، در یکدیگر منعکس می‌شوند، و از طریق همین پراکندگی فاصله‌ی درونی‌شان، با تاثیرات درخششی که به نظر می‌رسد نه شروعی داشته باشد نه پایانی، چیزی را یادآوری می‌کنند. مفهوم اثر اصلی با این دوگانگی از بین می‌رود. نویسنده همچون سارق ادبی اثر خود به نظر می‌رسد، تو گویی تمام ادبیات نیز با سرقت ادبی ساخته شده است. شاید بتوان هر سبک نوشتاری را با اجرای چنین تقلیدگرایی‌ای توضیح داد. ویکتور هوگو خود نویسنده‌ای بود که از پیش در طلب همین توهم وحدت‌انگارانه بود که منتقد و خواننده‌اش را آزار می‌دهد، هوگو در یکی از آثارش نوشته «همچون ویکتور هوگو»، یعنی به شیوه‌ی او [هوگو]، تو گویی ویکتور هوگو تلاش می‌کرد از خودش نقل قول بیاورد. مشخصاً به دلیل همین یکدستی با الگویی خیالی است که گمان می‌رود یک اثر به مولف‌اش تعلق داشته باشد که او هم انعکاسی از همان الگوست. اما این تصویر از مولف به نوبه‌ی خود در بازنمایی‌ای از بین می‌رود که از وی در خلال اثرش داده می‌شود: از همان آغاز این تصویر در کثرتی از چهره‌ها تشدید می‌شود، که بیش‌و کم منطبق بر همان کسی است که گمان می‌رود نسخه‌ی اصلی را ساخته است. بر اساس چنین ناهمنامی‌ای

<sup>21</sup> VIES, DOCTRINES ET SENTENCES DES PHILOSOPHES ILLUSTRES, livre VII, tr, fr. Genaille, Paris, Garnier Flammarion, 1965, t. II, p.114.



است که پسوا هنر شعری دیگری را بنا نهاد. همین اصل به بورخس فن دوگانه‌ی خوانش را القا کرده که بر روی «قانون نابهنجاری تاریخی سنجیده و آگاهانه با اختیارات نادرست» بنا شده است. با همین اشاره است که داستان پی‌یر منار تمام می‌شود:

این فن بی‌حادثه‌ترین کتابها را به کتاب‌هایی مملو از حوادث بدل می‌کند. آیا نسبت دادن «تقلید عیسی مسیح» به لوئی فردینان سلین یا جیمز جویس چیزی جز این است که نصایح معنوی بی‌مقدار این اثر را تازه‌تر کنیم؟

از تمام این‌ها آموزه‌های خاصی نمایان می‌شود که می‌توانند عمومیت یابند. چنانچه یک متن همواره در رویارویی با خودش و در نوعی نسبت خودارجاع است، حتی در این مورد نیز به سویی می‌رود که شامل رابطه‌اش با دیگر متن‌هاست. هرگز چیزی نمی‌نویسیم، مگر آنکه بر روی کاغذی کاملاً سفید رویایش را ببینیم: تحقق یک متن الزاماً بر بازتولید متون پیش از خودش استوار است. این تحقق تلویحاً یا صراحتاً به این متون ارجاع می‌دهد. هر کتاب هزارتویی از کتابخانه‌ای را در خود دارد، از این منظر ادبیات خود در مجموع می‌تواند همچون یک متن دیده شود که به صورت متعینی کثرت یافته، دستکاری شده و تغییرشکل داده است، بی‌آنکه یکی از حالات‌اش بتواند برای همیشه جدا بیافتد و ثابت بماند. درباره‌ی نوشته می‌نویسیم، یعنی فراتر از آن هم: پالیمپست<sup>۲۲</sup> نباید فقط همچون ژانری ادبی در نظر گرفته شود که اجازه‌ی ارائه‌ی گزارشی از برساختن برخی آثار را به ما می‌دهد، بلکه جوهر خود ادبیات را تعریف می‌کند که با حرکت بازتولید خودش مقارن می‌شود. مقاله‌ای که پروست درباره سبک نوشتاری فلور نوشتار داشته است همین ایده را به شکل نوعی نظریه‌ی تقلید ادبی<sup>۲۳</sup> معرفی می‌کند: تنها خوانش راستین از یک متن، خوانشی است که بر حفظ و ضبط نامتعارف‌بودگی‌های سبکی‌اش تکیه کند. این خوانش جای خود را به تحقق متون دیگری می‌دهد که همچون یک پژواک، تکنیکی‌های جدیدشان را بسط می‌دهند. به این ترتیب پروست چیزی را فاش می‌کند که اساس و منشأ منفی‌اش را به وقایع ادبی می‌دهد: هیچ‌گونه قوانین کلی و جهان‌شمولی برای زیبایی یا برای خوب گفتن وجود ندارد. یعنی چیزی که در ساختارهای پایدار جهان زیباشناختی ریشه داشته باشد و به صورت متعینی منضبط باشد. برخلاف کلی‌گرایی بی‌زمان، تجربه‌ی سبک، آن‌گونه که میان مولف و خواننده تقسیم می‌شود، بر همین تجربه‌ی تکین، حتا می‌توان گفت بی‌قاعده‌ای استوار است که در متون به صورت نامحدودی، میدانی را به روی تغییر و تحولات‌شان باز می‌کند. در نتیجه هیچ نوشتار اولیه‌ای وجود ندارد که خود بازنوشتاری از متنی دیگر نباشد، همان‌طور که احتمالاً دیگر هیچ خوانشی نیست که خود از پیش، خوانشی دوباره نباشد.

متن ادبی، فرم راستین‌اش را همچون گنج یا نامه‌ای سرّی حفظ نمی‌کند که از اعقابش به ارث برده باشد، پس باید ناملموس بودنش به هر قیمتی در امان بماند. اما پیشاپیش، [هر متنی] با گشودن زمینه‌ی تحولات خاص و تکثیر فراوان فرم راستین‌اش را به ارمغان می‌آورد. به این ترتیب، فیگور اولیه‌اش، یعنی آنچه با اجماع «نسخه‌ی اصلی»‌اش می‌خوانیم، خود چیزی نیست جز چرک‌نویس یا اوراق، یعنی پیشا-متن. و فقط در صورتی متن موجود می‌شود که فرایند بازتولیدش شروع شده باشد، آن هم با پیدایش نسخه‌های بدلی که به تدریج ساختارش را با از ریخت انداختن‌اش و بازصورت‌بندی‌اش طراحی می‌کنند. و برای

<sup>۲۲</sup> (palimpseste) نویسندگان قدیم آثار خود را بر روی پوست حیوانات می‌نوشتند. و رونوشت‌نگاران قرون وسطی مجبور بودند نوشته‌ی آنها را پاک کنند تا متن جدیدی بر روی آن پوست بنویسند. اما از آنجا که نمی‌توانستند متن اصلی را به طور کامل پاک کنند همواره ردی از آن در متن جدید باقی می‌ماند.

<sup>۲۳</sup> Pastiche

فکر کردن به این امر، بهترین کاری که می‌توانیم بکنیم، اشاره به الگوی موسیقایی واریاسیون<sup>۲۴</sup> است و آن واریاسیونی که یکی از شاهکارهای این فرم را به وجود آورده واریاسیون‌های گلدبرگ اثر باخ است که در آریای<sup>۲۵</sup> آغازین‌اش توگویی در چرخه‌ی ایجاد تنوع و حرکت از خلال تغییرات دورانی ایده‌ی بنیادین، در نامتناهی فرو می‌رود و امتداد می‌یابد، تا در آخر دوباره ظاهر شود، نه آن‌گونه که در آغاز بود، اما به گونه‌ای که انگار نتیجه‌ی تمام آن کار درونی‌ای بود که در طی آن به نظر می‌رسد به آهستگی آماده شده است، به شیوه‌ای که فقط زمانی آشکار می‌شود که کار به حدود خود رسیده باشد، و وقتی خودش باشد که نامدار، شناخته شده و دیده شده باشد. اما این پایان هم خود، نسبی است، زیرا چرخه با پایان یافتن و به روی خود بسته شدن، دوباره گشوده می‌شود؛ انگار به سوی چرخه‌های دیگری خود را پرتاب می‌کند، که آنها هم در امتداد صدای چرخه‌ی پیش از خود هستند.

از طریق چنین تحلیل‌هایی، چیزی که به چالش کشیده می‌شود مفهوم خود اثر ادبی است. در واقع، ادبیات مجموعه‌ای از آثار تمام‌شده نیست، که به نوبت تولید شده باشند و به طور قطعی در یک فهرست ضبط شده باشند، تا بعداً برای مصرف در اختیار خوانندگانی قرار بگیرند که دغدغه‌ی خاطر خود را حفظ کرده‌اند تا پذیرش اثر ادبی را تضمین کنند. بلکه ادبیات از متن‌هایی تشکیل شده که فقط در محدوده‌هایی که به آنها تشخیص می‌بخشد، بُرد دارند، به عنوان مکانیسم‌هایی با هندسه‌ای متغیر، برجسیبی رویشان خورده که آنها را به جای‌گیری مجدد در بسترهای جدید هدایت می‌کند. حتا می‌توان گفت از این منظر، **ادبیات** به این عنوان وجود ندارد، مگر به عنوان یک قصه‌ی تاریخی که ژانری ادبی به نام نقد آن را ایجاد کرده است. اما چیزی که وجود دارد، و به شیوه‌ای کاملاً واقعی وجود دارد، *امر ادبی*<sup>۲۶</sup> است. زیرا مجموعه‌ای از متن‌ها را در حالت پیشرفت پایدار تشکیل می‌دهد، که در هر دورانی خود را در شرایط متفاوت بازتعریف می‌کنند: امر ادبی، نه به معنای مجموعه‌ای از یادبودها یا چیزهای تمام‌شده که ذاتاً چیزی ندارند جز سرشماری شدن به عنوان واقعیتی برآمده از امری صرفاً تجربی، بلکه مجموعه‌ای است از فرایندها که به شکل پویایی در میان خودشان کار نوشتار و کار بازتولیدش را مفصل‌بندی می‌کنند، و این امر مستقل از ایدئال هنجارمندی است که سعی می‌کرد جایگزین این حرکت شود، و بی‌وقفه به دنبال تصور غلطی از یک هویت، تصور غلطی از نوعی ثبات یا دوام [در اثر ادبی] بود.

---

<sup>۲۴</sup> موضوع مبنایی و نخستین شکل قابل دریافت هر قطعه موسیقی که در حقیقت زمینه‌ی اولیه‌ی گسترش فرم را ایجاد می‌کند، «تم» نام دارد. این عنصر برای شنونده قابل تشخیص و شناسایی است و می‌تواند از موتیف‌های کوچکتری تشکیل شده باشد. در روند تداوم موسیقی و در راستای گسترش آن که از خلال تضاد، تنوع و وحدت کلی اجزاء در اثر موسیقایی به دست خواهد آمد؛ تکرار و تغییر توامان، چه در سطح عناصر کوچکتر تم، یعنی موتیف‌ها و چه در سطح دامنه‌دار تم اولیه، از تکنیک‌های دست‌یابی به ضرورت‌های بنیادی خلق اثر است. چراکه تکرار بدون تغییر تم اولیه نمی‌تواند زمینه‌ی گسترش و توسعه عناصر بنیادی را فراهم آورد. بر این اساس آهنگسازان از توالی تکرار شونده‌ی تم اولیه به همراه تغییراتی در آن استفاده می‌کنند. این شیوه گسترش فرم اولیه را «واریاسیون» می‌نامند. م.

<sup>۲۵</sup> یک فرم موسیقی برای آواز تنها است که بعد از مدتی آشکارا، جدا از سایر فرم‌ها رشد کرد. م.

<sup>26</sup> Le littéraire