محو شدگی ادبیات

موریس بلانشو

فرامرز ویسی

اغلب سؤال‌های عجیبی از این قبیل مطرح می‌شود: «گرایش‌های کنونی ادبیات، کدام‌ها هستند؟» و یا «ادبیات به کجا می‌رود؟» بله، این‌ها سؤال‌های شگفت‌انگیزی هستند. اما شگفت‌انگیزتر، پاسخ سادهٔ آن است: ادبیات، به سوی اصل و جوهره‌اش می‌رود که همانا محو شدگی است.

موضوعی که ضرورتاً مورد تأیید است، روند نیرومند خاصی است که آن را جریان تاریخی می‌نامند. خود این موضوع، دلالت بر این سخن مشهور هگل دارد: «هُنر، برای ما امری مربوط به روزگار گذشته است.» این سخن، بیان دیدگاهی جسورانه در برابر گوته و پیشرفت رومانتیسیسم و موسیقی و هنرهای تزیینی و شعر است که آثار قابل توجهی را نیز شامل می‌شود. هگل این سخن را برای اولین بار، دربارهٔ زیبایی‌شناسی به کار برد و می‌دانست که درک آن مشکل خواهد بود؛ زیرا او به طرز شگفت‌انگیزی به فقدان زیبایی‌شناسی در برخی از آثار معاصران خود پی برده بود که گاهی نیز البته آثار عالی (و ناشناخته‌ای هم) بودند. با این وجود، او گفته بود «هنر، برای ما امری مربوط به روزگار گذشته است». زیرا هنر اصلاً نیاز ندارد که به امر مطلق بپردازد. موضوعی که واقعاً در هنر مورد توجه است و همیشه هم بدان پرداخته، فعالیت جدی و تلاش کاملاً آزادانه در عرصهٔ کار هنری است. هنر، به طور مطلق، به روزگار گذشته مربوط نمی‌شود؛ چون فقط در موزه است که هنوز دارای ارزش و اعتبار است؛ البته گاهی هم به شدت مورد بی‌مهری قرار می‌گیرد. از این روز تقریباً به شکل لذت سادهٔ زیبایی‌شناسانه و یا حامل فرهنگ، به ما رسیده است.

اکنون این موضوع به خوبی آشکار است که آینده در واقع همان زمان حال است. در دنیای صنعتی، همیشه می‌توان نویسندگان و نقاشان ثروتمند را اجاره کرد و به خدمت گرفت و می‌توان به کتاب‌ها و کتابخانه‌های بسیار بالید و می‌توان به هنر، جایی اختصاص داد که مفید یا بی‌فایده باشد و به اجبار، آن را محدود یا آزاد کرد. شاید، این مسأله به دلایلی خیلی لذت‌آور و خشنودکننده هم باشد که هنر، آشکارا نه امر مطلق است و نه هیچ چیز دیگر؛ در حالی که هنرمند نابغه هنوز در دنیا شاهد بی‌عدالتی‌ها است.

پژوهش مبهم و آشفته

تاریخ نیز با خشونت حرف می‌زند. اگرچه، چرخشی به سوی ادبیات و هنرهای دیگر دارد و ظاهراً می‌توان گفت، تفاوت‌های خاصی با هنر دارد. انگار تمام گذشته در خلاقیت هنری و تا حدی در زمان‌های بسته، تابع رویدادهای مهم و شگفت‌انگیزی است که به دیدگاه بسیار دشوار و عمیقی نزدیک است. البته این موضوع چندان مایهٔ مباهات نیست: این توفان و فشار پرشور و هیجان شعر است که با اسطوره‌های پرومته و محمد پذیرفته شده است. حالا موضوعی که افتخارآمیز است، هنر نیست؛ بلکه خلاقیت هنرمند و فردیت توانای اوست که هر بار هنرمند آن را بر اثرش ترجیح می‌دهد. این برتری و شور و هیجان مستعدانه دلالت بر تخریب هنری دارد که پیشاپیش به خاطر توانایی ناب و جستجو برای جبران رویاهایش از آن دست شسته است. اگرچه نووالیس این بلند پروازی‌های آشفتهٔ قابل تحسین را به گونهٔ زیبایی توضیح داده است: «کلینگمور، شاعر ابدی نمی‌میرد و در جهان جاودانه است.» یا به گفتهٔ ای‌شندرف: «شاعر قلب جهان است». این تعاریف به هیچ وجه شبیه به گفتارهای پس از ۱۸۵۰ نیستند. زیرا تاریخ را خود راه خود را به سوی دنیای مدرن انتخاب کرده، با صلابت به سوی سرنوشت خود می‌رفت و با نام مالارمه و سزان آنچه را اعلام می‌کرد که هنر مدرن از حرکت آن پشتیبانی می‌کرد.

مالارمه و سزان اصلاً فکر نمی‌کردند که هنرمند به مثابهٔ موجودی انسانی بسیار مهم و قابل توجه‌تر از دیگران باشد. هنرمندان که در پی کسب افتخار نبودند، ناگهان ذهن و فکرشان به این خلاء سوزان و درخشان معطوف شد. هر چند پس از رنسانس هنرمندانی نیز به فکر کسب افتخار و حیثیت برای خود افتادند. آن‌ها نسبت به یکدیگر فروتن شدند و این مسأله هم به خودشان برمی گشت؛ چرا که آن‌ها در جستجوی موضوع مبهم و اندوه اساسی مبهمی بودند که با شخصیت‌شان و پیشرفت انسان مدرن ارتباطی نداشت. این مسأله نیز تقریباً از هر لحاظ غیرقابل درک بود؛ زیرا آن‌ها با وجودی که واجد سماجت و نیروی روش‌مند و فروتنانه‌ای بودند، اثر هنری را انکار نکردند.

سزان، هیچ نقاشی را جز خود و اثرش ستایش نمی‌کرد. ون‌گوگ گفته بود: «من یک هنرمند نیستم؛ چون این طرز تفکر قبیحی است.» و افزوده بود: «من می‌خواهم بگویم که این حرف حماقت مرا دربارهٔ هنرمند بااستعداد یا هنرمند بی‌استعداد نشان می‌دهد.» مالارمه دربارهٔ شعر، به خود شعر فکر می‌کرد و آن را به شاعرش ارجاع نمی‌داد. این تفکر، برعکس تفکر شاعر باستانی است که فقط می‌گفت: این من نیستم که حرف می‌زند، بل این خداوند است که با من حرف می‌زند. این سخن استقلال شعر را به شکل متعالی و باشکوهی نشان نمی‌دهد؛ انگار خلق ادبی شعر معادل خلق دنیایی است که توسط چند خالق آفریده می‌شود. پس این طرز تفکر بر پایداری یا ابدی بودن قلمرو شاعرانه دلالت نمی‌کند؛ بلکه برعکس، هر چیزی که دگرگون‌کنندهٔ ارزش‌های عادی است، ما را مجذوب شیوهٔ به کارگیری واژگان و کاربرد آن‌ها می‌کند.

این دگردیسی شگفت‌انگیز هنر مدرن، لحظه‌ای به وجود آمد که تاریخ دربارهٔ کوشش‌های انسانی و تمام اهداف دیگرش حرف زده و توانسته بود آن را به مثابهٔ واکنشی آشکار علیه این کوشش‌ها و اهداف به کاربرد. اما این تلاش بیهوده‌ای برای اثبات و توجیه هنر بود. این نیت، واقعاً موضوعی سطحی نبود. به نظر می‌رسد که نویسندگان و هنرمندان خواهان حضور همگانی علیه این تلاش بیهوده شدند. آن‌ها با نیروی کار خود در طی قرن‌ها و پی‌بردن به راز بی‌مصرف بودن‌شان، افتخار تازه‌ای را کسب کردند. اگرچه باز هم امیدی نداشتند که کارهایشان دوباره شناخته شود، چرا که مثلاً در مورد فلوبر رهنمودهای ادبی‌اش را رد می‌کردند. اما آن‌ها به نجات و رهایی هنر می‌اندیشیدند که تسخیرشان کرده بود؛ زیرا هنر دارای رویکردی روحی و خواهان بیان شاعرانهٔ درونی است.

ولی هنر قطعاً با مالارمه و سزان و با نمادین کردن این دو نام، هرگز در صدد این نبود که عملکردش ضعیف و ناپذیرفتنی شود. موضوعی که برای سزان مهم بود همانا «اجرای واقعیت» بود که ارتباطی به حالت‌های روحی فردی به اسم سزان نداشت. هنر با نیرو و توانایی گسترده‌ای به سوی اثر و کار هنری می‌رود، اثری که اساس آن در هنر است و به مثابهٔ تأیید کاملاً متفاوت آثاری است که حد و حدود آن‌ها با ارزش‌ها و تغییرهای متفاوتی مطرح است که ضد فرآیند هنر نیست: هنر منکر دنیای مدرن و تکنیک و تلاش آزادی خواهانه و دگردیسی نیست؛ زیرا بر تکنیکی استوار است که مطرح‌کنندهٔ ارتباطی سرشار است و پیش از این هم، کاملاً آکنده از جریانی بیرونی و تکنیکی بوده است.

پژوهش مبهم هنر، دشوار و آشفته است. این تجربهٔ اساسی ریسک هنر است که در این ریسک، اثر و حقیقت و جوهرهٔ زبانی آن به دلیل درونی باز مطرح می‌شود؛ زیرا در همان زمانی که کارکرد ادبیات به آرامی و آشفتگی گسترش می‌یابد، شاعر مدرن باید مخالف چهرهٔ تلخ اسطورهٔ شاعر باشد؛ ظاهراً این بحران فکری و این گونه نقد، فقط یادآور تردید هنرمند از رهنمود فرهنگ و تمدن توانایی است که، خود، بخش اندکی از آن است. این بحران فکری و نقد به مثابهٔ پرداختن به دنیا از فرایند واقعیت شاعرانه و اجتماعی است و به مثابهٔ تسلیم کردن ادبیات بنا بر قضاوت تاریخی است که تحقیرآمیز می‌نماید: چون این تاریخ است که به نقد ادبیات و به بالیدن شاعر جداگانه پرداخته و به جای آن کار روزنامه‌نگاری را در خدمت زمانه قرار داده است. اما این واقعیتی است که این نقد خارجی با تلاقی قابل توجهی پاسخگوی تجربهٔ نابی شد که ادبیات و هنر را به نام آن‌ها راهنمایی کرده و با اعتراضی اساسی به بیان آن‌ها پرداخته است. این اعتراض، شاملی استعداد شکاک والری و تأیید بخشی از کارهای او شده که به خوبی نیز از سوی سوررئالیسم مورد تأیید قرار گرفت. باری، به نظر می‌رسد که تقریباً هیچ وجه اشتراکی بین والری و هوفمنشتال و ریلکه وجود نداشته باشد. والری نوشت: «برای من دیگر سودی ندارد که با اشعار خودم به اندیشه‌های شاعر اشاره کنم.» هوفمنشتال هم نوشت: «هسته‌های بسیار درونی جوهرهٔ کار شاعر، چیزی نیست، مگر کاری که شاعر آگاهانه کرده است.» ولی ریلکه به گفتهٔ شعری خود تسلیم نشد، مگر به زمزمهٔ نظریهٔ خوش‌آهنگ فعالیت شاعرانه‌اش. در این سه دیدگاه شعر عمیقاً تجربه‌ای امکان یافته و حرکت شگفت‌انگیزی است که کار را به سوی

اثر [ادبی] می‌برد، اثری که باید نگران پژوهش و منشاء بی‌پایان خود نیز باشد.

از این رو باید موقعیت‌های تاریخی را در نظر داشت که بیزار از فشارهای خود بر همان حرکت‌هایی است که آشکارا برخوردار از این ویژگی‌ها هستند، که فقط به طرح گستردهٔ قدرت حس و معنای این پژوهش نپرداخته است. ما به تعاریف سه نامی پرداختیم که کمابیش از معاصرین، و معاصر دگردیسی‌های بزرگ اجتماعی هم هستند. ما تاریخ ۱۸۵۰ را انتخاب کرده‌ایم که تقریباً به انقلاب ۱۸۴۸ نزدیک است، یعنی زمانی که اروپا آغاز به مطرح کردن نیروهای کار کرد؛ اما حرف‌هایی که والری و هوفمنشتال و ریلکه گفته بودند و احتمالاً واجد معیار کاملاً حقیقی است، هولدرلین یک قرن قبل گفته بود که شعر بنیاد شعر از شعر است و شاعر از شاعر (انگار کمابیش گفتهٔ هایدگر است). شاعر امکان دارد با کسی آواز بخواند و امکان دارد که آواز نخواهد، به همان گونه که هولدرلین. برای تعریف تازه‌ای از این مقوله، یک قرن و نیم بعد، رنه شار به آن پاسخ داد و با این پاسخ در برابر ما شکل بسیار متفاوتی از جریانی طی شده را قرارداد تا به تحلیل سادهٔ تاریخی از آن دست یابد. او نمی‌خواست بگوید که هنر و آثار هنری و دست کم هنوز هنرمندان به زمان ناآشنا بودند و به یک واقعیت قطعی زمانی رسیده‌اند. بل «زمان غایب» ما را با تجربهٔ ادبی به سوی آن چیزی هدایت می‌کند که به هیچ وجه بخشی از بی‌زمانی نیست. اگر چه ما با اثر هنری در حالت نوسان، ابتکار واقعی را به خاطر می‌آوریم (البته این چیز تازه و در نوسان، خود قضیهٔ آشکاری است). آغاز بحث ما دربارهٔ فرآیند پرآوازهٔ تاریخی شاید بنا به روشی خاص، ارایهٔ بختی به امکان‌های اولیهٔ تاریخی باشد؛ ولی همهٔ این مسائل مبهم هستند؛ زیرا ارایهٔ آن‌ها برای روشن ساختن مسائل و پی بردن به جریان فرموله شدهٔ آن نیز، نمی‌تواند ما را به اشکال آکروباتی نوشتار راهنمایی کند. بدین خاطر از آن بی‌بهره هستیم. چون ما در برابر آن مسائل مدعی مقاومت نیرومندانه‌ای هستیم.

موضوعی که می‌تواند به ذهن فشار بیاورد، این سؤال شگفت‌انگیز است: «ادبیات به کجا می‌رود؟» بی‌شک، عده‌ای منتظر پاسخ تاریخی به این سؤال هستند. ولی دربارهٔ این موضوع پاسخ‌های متفاوتی ارائه شده است. اما زمانی نیز با منشاء مسائل ناشناختهٔ ذهنی ما، به شکل حیله‌گرانه‌ای بازی شده است. سؤالی که آشکارا دربارهٔ ادبیات طرح شده، ریشهٔ تاریخی دارد و پیشاپیش نیز، به گونه‌ای مشخص پرسش برانگیز بوده است و دارای پاسخ قطعی هم نیست. زیرا این سؤال ناب با حس و معنای عمیق‌تر و اساسی‌تری طرح شده است.

ادبیات، اثر، تجربه

ما دربارهٔ ادبیات و اثر و تجربه بحث می‌کنیم. این واژه‌ها چه [illegible] گویند؟ به نظر می‌رسد که به خطا در هنر امروز، یک موقع[illegible] از تجربهٔ ذهنی یا یک ارتباط زیبایی‌شناسانه دیده می‌شود. هر چند، ما بحث خود را دربارهٔ هنر ناب و دربارهٔ تجربه پی‌می‌گیریم. واقعاً به نظر می‌رسد که در هنرمندان و نویسندگان زنده نگرانی وحشتناکی در مورد آثارشان وجود دارد که نیاز به توضیح دارد؛ چرا که آثار ادبی باید ایفاگر نقش‌های بزرگی باشند، اما واقعاً این چنین است؟ به هیچ وجه. مسأله‌ای که نویسنده را به خود جذب می‌کند، میزان انعطاف‌پذیری هنرمندانه و نیّت مستقیم اثر و پژوهشی است که به مثابهٔ حرکتی رهنمود شد و قریب به واقعیت، جریان آن به اثر برمی‌گردد: به هنر و ادبیات و امری که این دو واژه‌ها را پنهان می‌کند، درست مثل نقاشی که به یک تابلو حالت‌های متفاوت برجسته‌ای می‌دهد. اغلب نویسنده گرایش دارد که چیزی را به اتمام نرساند و آن را به حالت تکه‌هایی از روایتی رها کند که حتماً از نکتهٔ رهنمود شده‌ای بهره‌مند است و می‌خواهد دست به آزمونی در حول و حوش این نکته بزند. در حالی‌که، این مسأله باعث تلاقی تازه و شگفت‌انگیزی می‌شود. همان‌طور که والری و کافکا، تقریباً جدا از هم و فقط با نزدیکی به نگرانی سرسختانه‌ای که دربارهٔ نوشتن و در برخورد با این مسأله داشتند، قضیه را این گونه بیان کردند: «همهٔ آثارم که تمرین نیستند.»

باری، همیشه دیده شده که منتقدان نوشته‌های تحریک‌آمیز و انبوهی از متن‌هایی را جایگزین آثار ادبی کرده‌اند که می‌توان آن‌ها را اسناد و

مدارکی با گفتارهای تقریباً خام نامید و به نظر می‌رسد، کاملاً از اهداف ادبیات بی‌اطلاع و دور هستند. همیشه هم گفته‌اند: در این نوشته‌ها به هیچ‌وجه اثری از خلاقیت هنری دیده نمی‌شود. همچنین گفته‌اند: این تز نشانهٔ نوعی رئالیسم غلط است. کسی چه می‌داند؟ کسی از این نزدیکی و فقدان چیزی می‌داند که نسبتاً هم مجبور باشد که ارزش‌های فرهنگی را به طور منظم در نظر بگیرد؟ چرا این گفتار بی‌نام و نشان و بی‌مولف که شکل کتاب به خود نگرفته و در گذشته بوده و گرایش به گذشته دارد، در ذهن ما آن چیزهای مهمی را به وجود نمی‌آورد که یادآور ادبیات و خواهان حرف زدن با ما نیز باشد؟ شاید این موضوع قابل توجهی نباشد، اما به شکل رمزانگیز و به طرزی معماگونه قابل توجه است؛ پس واژهٔ ادبیات هم واژهٔ بطئی و بی‌اعتباری است که البته جریان آن به طور مشخص همیشه بر ماهنامه‌ها و همراهی فراگیر نثرنویس‌ها برمی‌گردد و این دیگر، ادبیات نیست. اما به موانع و افراط کاری‌های آن (به مثابهٔ جریانی اساسی)، باید زمانی به شکل خیلی جدی اعتراض شود؛ چرا که ژانرها پراکنده و اَشکال کار مبهم‌اند. از این رو، در گوشه‌ای از دنیا خیلی به ادبیات نیاز ندارند و در جایی دیگر، هر کتاب خارجی نیز برای دیگران، متفاوت با ژانرهای واقعی است و در ضمن در آثاری آشکارا از حقایق و تیپ‌ها و شخصیت‌هایی می‌گویند که ابدی و ماندگار نیستند؛ اما خواهان مخالفت با ذات و جوهرهٔ منظم آن‌ها هستند. ادبیات نیز به مثابهٔ فعالیت باارزش و دارای ژانرهای یکه و دنیایی است که پناهگاه اساسی و ایده‌آل جریانی اعتراض کننده است؛ زیرا ادبیات باید همیشه ذهن را معطوف به موضوع موجود بکند، بدین خاطر نباید کتمان کرد نوشته‌ای که ذهن را به خود معطوف کرده، باید ارایه دهنده آشکارگی «جوهره‌اش» باشد.

پس، معطوف شدن ذهن مخاطب واقعاً به دلیل خود ادبیات است؛ اما این فرآیند نه به مثابهٔ توصیفی واقعی و اطمینان‌بخش از هنر است و نه به مثابهٔ اشکال هنری که فعال نیستند؛ بلکه این فرآیند به مثابهٔ جریانی کشف نشده است که هرگز به طور مستقیم واقعیت را توجیه نمی‌کند و همسو با ناهماهنگی و شکل نازلی هم نیست. این پژوهش نباید ذهن را جز به خود ادبیات معطوف کند؛ چون فرآیندی «اساسی» است. اگر جز این باشد، فعالیت ذهنی به عکس، به شکل خنثا و خیلی سرراستی درمی‌آید و در نهایت و به ناگریز با حرکتی نازل توأم می‌شود و تقریباً، شبیه به بحث خنثای عامیانه‌ای می‌شود.

نا ادبیات

این موضوع [نا‌ادبیات]، موضوع متناقضی است. ویژگی یک اثر مهم تأیید چیزی در اثر است؛ مثلاً شعر در غرابت موجزانه‌اش و تابلوی نقاشی در فضای نابش. ویژگی یک اثر مهم فرجام آن چیزی در اثر نیست که بتوان آن را در رهنمودی به سوی اثر جستجو کرد؛ زیرا حرکت اثر ما را به سوی الهام نابی می‌برد که به نظر می‌رسد، نمی‌توان نادیده‌اش گرفت.

ویژگی یک کتاب مهم نیز، به دور از ژانرها و عناوین و نثر و شعر و رمان، بدین‌گونه است. به هر دلیلی آنچه که به طور مرتب رد می‌شود و آنچه که با قدرت از آن امتناع می‌کنند، حتماً به جای آن چیزی را تمام و کمال می‌پذیرند. کتابی که بیش از یک ژانر را دربرنمی‌گیرد، کلیت آن فقط به لحاظ ادبیات مطرح است. انگار، به گونه‌ای اختیاری و در نوع خاص خودشان، فقط رازها و فرمول‌هایی را به پیش می‌برند که مجازند واقعیت نوشته شدهٔ کتابی را ارائه بدهند. باری، هر گذار از ژانرهای از بین رفته، به مثابهٔ تأیید ادبیاتی است که فقط در روشنایی معجزه‌آسایی می‌درخشد و فراگیر می‌شود. چون هر کار خلاقهٔ ادبی، به طور متنوع ارجاع به دریافتی از «جوهره»ی ادبیات است.

در واقع جوهرهٔ ادبیات، از ضرورت‌های مشخص و ثابتی که واقعی یا قطعی نیز هستند، گریزان است. چرا که ادبیات، هرگز در زمان حال به سر نمی‌برد، بلکه همیشه در حال کشف دوبارهٔ خود و ابداع تازهٔ آن است. همان گونه که هرگز کسی اطمینان ندارد که واژهٔ ادبیات یا واژهٔ هنر، پاسخی به امر واقعی و امر ممکن و امر مهمی باشد. می‌توان اینگونه هم گفت: هرگز کسی نمی‌داند که هنرمند بودن نوعی هنر است و البته همهٔ دنیا نیست. بی شک نقاشی که به موزه می‌رود، حتما در آنجا آگاهی واقعی از نقاشی کردن را پیدا می‌کند: نقاش از نقاشی کردن چیزی را درک می‌کند که از تابلوش درک نمی‌کند؛ چون می‌فهمد که نقاشی کردن، امری غیرواقعی و غیرممکن و غیرقابل اجراست، به همین دلیل، اثبات وجه ادبی ادبیات نیز به هیچ وجه قابل اثبات نیست. کسی که در پی آن است پنهانی به جستجوی آن نمی‌پردازد، زیرا آنچه که آشکار است و پنهان نیست و یا به بدترین شکلی در این سو و آن سویش قرار دارد، در ورای ادبیات است. چون در نهایت، این موضوع ناادبیات است که هر کتابی آن را به مثابهٔ جوهره‌ای دنبال می‌کند که دوست دارد و می‌خواهد متأثر از کشف آن باشد.

نباید گفت که هر کتابی محرک ادبیات است، چون هر کتابی کاملاً تکیه بر عناصر خود دارد. نباید گفت هر اثری که واقعیت خود را طرح می‌کند، ارزش و توانایی آن منطبق بر جوهرهٔ ادبیات است. از آن رو، کسی هم حق ندارد که این جوهره را آشکار یا اثبات کند؛ زیرا هرگز یک اثر نمی‌تواند برای ابژهٔ خود موضوعی بتراشد و ارائه بدهد. یک تابلو نقاشی هرگز نمی‌تواند فقط شروع شونده باشد، بل باید وجه دیداری نقاشی را هم ارایه بدهد. هر نویسنده‌ای می‌تواند سبک و سیاقی را بیابد که فقط یادآوری پاسخی در گذار از امر ناشناختهٔ ناب ادبیات و آیندهٔ آن باشد. چون ادبیات فقط یک موضوع تاریخی نیست؛ اما در گذار تاریخی حرکت به سوی آن امری است که بنا بر ضرورت، از آن نیز «فراتر» می‌رود. با این وجود ادبیات همیشه «منجر به» خودش می‌شود و این موضوعی بسیار اساسی است. دانش نویسنده می‌تواند پاسخ به موضوع نوشته شده‌ای باشد که آشکارا به مثابهٔ جهش هیجان‌انگیز و حقیقی و مسلطی است؛ در ضمن، این رویکرد هرگز نمی‌تواند به منزلهٔ فریب باشد و دست کم هنوز با آنچه در پاسخ ناب آن است و با آنچه که می‌تواند به گونهٔ کامل و بیش‌تر در کُل اثر باشد، برخوردی غیرمستقیم بکند. اثری که هرگز مهم و قابل اطمینان نیست، نمی‌تواند به مسأله‌ای پاسخ دهد و اثری مطرح شود؛ زیرا هنر در زمان حاضر به موضوعی نمی‌پردازد که با آن خود را محو و ناپدید کند. چرا؟ ◆

این مقاله، ترجمهٔ بخش اول فصل چهارم، کتاب livre d' Venir Le [کتاب آینده]، اثر موریس پلانشو است که در حال انتشار است. م