دو فصلنامهٔ فلسفی شناخت، «ص۱۵۵– ۱۷۳ »
پژوهشنامهٔ علوم انسانی: شمارهٔ ۷۵/۱
پاییز و زمستان ۱۳۹۵ ،*Knowledge*, No.75/1

بررسی سبک قطعه‌نویسی فلسفی موریس بلانشو در سایهٔ نگاه دوگانه به مرگ

کیوان طهماسبیان[G]

تاریخ دریافت: ۹۳/۱۰/۰۹
تاریخ پذیرش: ۹۳/۱۲/۱۵

چکیده

با وجود تأثیرگذاری بسیار بر نظریهٔ انتقادی معاصر، نوشتار موریس بلانشو (۲۰۰۳–۱۹۰۷) اغلب به لحاظ شکلی مورد توجّه قرار نگرفته است. به رغم ظاهر مبهم و نامنسجم تکّه‌نویسی‌های وی، به خصوص در آثار آخرش، نوشتار او طرزی ممتاز از درآمیختگی فلسفه و ادبیات را به اجرا می‌رساند که شکل ضروری تفکّر در زبان است وقتی به حدّ بازنمایی خود رسیده باشد. بلانشو ضمن نگاه داشتن ایدهٔ «مرگ» به عنوان مرکز ثقل نوشتار، روی‌کرد دوگانه‌ای نسبت به مفهوم مرگ را آثارِ خود ارائه می‌کند، که به مثابهٔ «بیرون‌زمانِ درزمان» از موقعیّتی مرزی نسبت به بازنمایی برخوردار است. همپای این مفهوم دوگانه از «مرگ»، زبان وجهی دوگانه می‌یابد که یکی با انتظار برای تحقّق معنا (از طریق دلالت) و دیگری با اصرار بر جنبهٔ مادّی و فارغ از دلالتِ کلمه متناظر است. در این مقاله بررسی می‌شود که این دوگانگی در مفهوم‌پردازی مرگ به فرم و ساختارِ نوشتارِ مرزی و قطعه‌نویسِ او سرایت می‌کند و در اجزای صوری و بلاغی متن‌های او، به خصوص قطعه‌نویسی‌هایی نظیر انتظار فراموشی، گامِ نه آنسو و نوشتارِ فاجعه، تأثیر می‌گذارد. همچنین ابهام یا تناقض بنیادین نوشتار بلانشو حاصل دریافت بدیعی از کنش نوشتن تحت دیدگاهی دوگانه و همزمان از نگاه «خود» و «دیگری» است که شیوه‌ای ممتاز و بی‌سابقه را در نوشتار ادبی و انتقادی روزگار ما رقم می‌زند.

واژگان کلیدی: موریس بلانشو، نوشتار حدّی، سبک‌شناسی فلسفی، مرگ، فلسفه ادبیات، قطعه‌نویسی

* استادیار زبان و ادبیات انگلیسی دانشگاه اصفهان، آدرس الکترونیک:
k.tahmasebian@fgn.ui.ac.ir

مقدّمه

این جستار به تبیین نسبت ادبیات و مرگ در تفکّر موریس بلانشو خواهد پرداخت در حالی که تفکّرِ او را منعکس در طرز نوشتارش خواهد دید. ضرورت این پژوهش نه تشریحِ فکرِ موریس بلانشو، در مقام نویسنده‌ای بسیار تأثیرگذار در تفکّر انتقادی معاصر، بل تشخیص شیوه‌های بروز این فکر در نوشتارِ اغلب متناقض‌نمای او خواهد بود. به عبارت دیگر، تناقض و بی‌انسجامی صوری نوشتار تکّه‌تکّه و تمامیّت‌گریز و بشدّت فشردهٔ او در پرتو رویکرد دوگانهٔ نویسنده در مرگ‌اندیشی‌ها و مرگ‌نویسی‌های او ملاحظه می‌گردد. این ملاحظه از آن رو اهمیّت دارد که با وجود تأثیرگذاری او بر غالب جریان‌های تفکّر قارّه‌ای نیمهٔ دوم قرن بیستم، اندیشهٔ او اغلب در هاله‌ای ابهام و تناقض‌های رازآمیز معرّفی می‌شود و به خاطر همین پیچیدگی‌ها معمولاً از دایرهٔ نظریه انتقادی دانشگاهی بیرون می‌ماند. پژوهش حاضر می‌کوشد روشن‌کنندهٔ تجربه‌ای در قرائت متون نظری به واسطهٔ تدقیق در جزئیات سبکی و بلاغی باشد که معمولاً نوشتار بلانشو را در مرز و حدّ میان فلسفه و شعر جای می‌دهند. از این رو پژوهش زیر متوجّه خصلت حدّی تفکّر/نوشتار بلانشو خواهد بود و خواهد کوشید مروری کلّی و نمونه‌وار از غرابت‌های صوری آن ارائه نماید. پس ابتدا جایگاه مرکزی «مرگ» در اندیشهٔ او تبیین خواهد شد، سپس نسبت این مفهوم با زبان و نوشتار مورد بررسی قرار خواهد گرفت و سرانجام مشاهده خواهد شد که چگونه این نسبت بنیادی در شکل بخشیدن به زبان متناقض‌نما[1] و نوشتار تمامیت‌گریز او موثّر بوده‌اند. ذکر این نکته لازم است که به اندازهٔ شرح‌های مبسوطی که از این نسبت بنیادی در تفکّر بلانشو ارائه شده، صورت‌های بروز این نسبت در زبان وی مورد توجّه قرار نگرفته است.

لزلی هیل، در کتاب Blanchot: Extreme Contemporary، ضمن این اشاره که «بی‌شک امروز اسم موریس بلانشو امضاکنندهٔ برخی از چالش‌انگیزترین و اثرگذارترین متون ادبی و فلسفی پنجاه سال اخیر بوده» دوگانگی نوشتار وی را چنین وصف می‌کند:

> «بلانشو نویسنده‌ای است که کارش از هر مقوله‌مندی گریزان است. نوشتار او یک پا در ادبیات و یک پا در فلسفه دارد، که یعنی، در حالی که متعلّق به هر دوست، تابع هیچ یک نیست.»[2]

نیز هاس و لارج، در توصیف روند کلّی حاکم بر کار بلانشو می‌نویسند:

---

1. Paradoxical
2. Hill 1997: 1

«پیش از انتشار گفت‌وگوی بی‌پایان[1] (۱۹۶۹)، می‌توانستیم کار بلانشو را به دو قسمت کنیم: از یک سو، رمان‌ها یا روایت‌های او بودند، و از سوی دیگر، جستارهای انتقادی او. از گفت‌وگوی بی‌پایان، اما، این تمایز به طرزی فزاینده از بین می‌رود.»[2]

به عبارت دیگر، منظور از حدّی شدنِ تفکّر/نوشتار در بلانشو اشاره به همین خصلت معلّق میان قصّه و فلسفه است که به خصوص در قطعات‌نویسی‌های اواخر کارش و در گریز از تمامیّت‌بخشی[3] و انسجام[4] مشهود است. و از قضا، همین آستانی شدن فکر اوست که ارائهٔ هرگونه نظامِ منسجم آکادمیک را از آن دچار مشکل می‌سازد. این آستانی شدن، یا مرزی شدنِ فکر، معمولاً مقدّمه‌ای بر ظهور واسازی[5] در تفکّر قارّه‌ای تعبیر می‌شود؛ مثلاً هاس و لارج معتقدند که «در جهان آنگلوآمریکن، آن‌هایی که بلانشو می‌خوانند، نه دست اوّل بلکه به واسطهٔ کار سایرین، بخصوص ژاک دریدا در ابتدای احیای نظریهٔ ادبی از ۱۹۷۰ به این سو می‌خوانند»[6]. به رغم پژوهش‌های انجام شده در کار بلانشو، نحوِ شکل‌گیری این تفکّر در نوشتار او اغلب مورد توجّه قرار نمی‌گیرد ولی دقیقاً معلّق ماندن این نوشتار در مرز میان فلسفه و ادبیات ضرورت توجّه به جزئیات سبکی و فرمی آن را روشن می‌سازد. نه تنها بی‌تصمیمی آکادمیک در قبال کار بلانشو، که نیز توجّه دههٔ اخیر فضای انتقادی فارسی‌زبان به مواجهه با بلانشو، به واسطهٔ ترجمه‌های اندک که اغلب به خاطر سویهٔ غالب ارتباط‌مدار و معنی‌رسانشان نسبت به ظرایف فرمی نوشتار او کم‌توجّهند، ضرورت چنین پژوهشی را معلوم می‌سازد. مشاهده خواهد شد که ابهام، تناقض و تکّه‌پارگی فکر/نوشتار بلانشو معرّف گونه‌ای انسجام در «فرم» اندیشه است، چنان که خود در افتتاحیّهٔ کتابش، فضای ادبی[7]، می‌نویسد:

«یک کتاب، حتّا کتابی تکّه‌تکّه، مرکزی دارد که جاذبِ آن است. این مرکز ثابت نیست، بلکه با فشار کتاب و شرایط تصنیف آن جابجا می‌گردد. با این‌همه نیز مرکزی ثابت است که، اگر اصیل باشد، خود را جابجا می‌کند در عین حال که همان می‌ماند و همیشه مرکزی‌تر می‌گردد، پنهان‌تر، نامطمئن‌تر و حاکم‌تر. آن کس که کتاب می‌نویسد از سر میل به این مرکز و از سر غفلت می‌نویسد. احساس لمس کردن این مرکز تنها می‌تواند توهّم رسیدن به آن باشد.»[8]

---

1. *Infinite Conversation*
2. Haase 2001: 68
3. Totalization
4. coherence
5. Deconstruction
6. Haase 2001: 131
7. *Space of Literature*
8. Blanchot 1989: 1

پس هدف این جستار بررسی تبدّل‌ها و جابجایی مرکزهای نوشتار فلسفی/ادبی بلانشو می‌تواند قلمداد گردد. به این منظور، ابتدا به نسبت «مرگ» و «بازنمایی[1]» در فکر او خواهیم پرداخت و سپس نشان می‌دهیم چگونه اجراهای صوری و بلاغی در نوشتار بلانشو، میان سویهٔ ارتباط‌مدار[2] زبان و سویهٔ شاعرانهٔ آن، معلّق می‌ماند و چگونه تفکّری حدّی در بلانشو به اجرای طبیعی خویش می‌رسد، اجرای زبانی حساب‌شده‌ای که ضمن آن آنچه مورد تفکّر قرار می‌گیرد دقیقاً فرم تفکّر است و فکر در بروز ناگهانی تکّه‌تکّهٔ خود در زبان حادث می‌شود.

«مرگ» به مثابهٔ حدّ بازنمایی و مواجههٔ دوگانهٔ اندیشه با آن

آنچه موریس بلانشو و شکلِ اندیشیدنش را همواره متمایز و مخصوص می‌سازد آن است که او، در تفکّر خود، حدّ فکر —یا حدّ بازنمایی– را فکر می‌کند و ضمن این فکر طبعاً حدود زبان را نیز از نظر می‌گذراند. و اگر او چنین بسیار به زبان منحصر به فرد «ادبی» اندیشیده است از آن روست که زبان در ادبیات، از نگاه او، حدّی است و معلّق در مرز بین جسم[3] و روح[4] خویش. این نسبت در فکر او از این حیث برقرار می‌گردد که زبان در ادبیات حائز فرمی مازاد بر معنا یا محتوایی صرف می‌شود، یعنی زبان در ادبیات، با به رخ کشیدن مداوم مادّیّت کلمه، شأنی سوای زبان به مثابه حاملِ صرفِ معنا —مثلاً در گفتار هرروزه یا در زبان علمی– می‌یابد. تعلیق نوشتار میان فلسفه و ادبیات در کار بلانشو در واقع حاصل دو حرکت همزمان است: یکی، نگاه به فلسفه با ادبیات، یعنی سنجش قول[5] فلسفی بر حسب فرم و جستن شکل اندیشه‌ها در نوشتار، و دومی، نگاه به ادبیات با فلسفه، که به جای رسیدن به بنیاد نظری محکمی از ادبیات، نوشتاری می‌گردد که سودای ثبت تجربهٔ فکر را در سر دارد چنان که در اضطرار زمان، به صورت تکّه‌تکّه، شکل می‌بندد و اضطرار زمان به واسطهٔ ثقل حضور «مرگ» در فکر یا فکر مرگ[6] احساس می‌گردد: چه چیز جز ترس از مرگ، ترس از زایل شدن در فراموشی، موجد ضرورت نوشتن است؟ ولی از طرف دیگر، وزن «مرگ»، همچون یک مفهوم، یعنی چنان چیزی که «فکر» شده باشد، در نگاه بلانشو، اگر سنگین است و اگر مرکز پیدا و ناپیدای نوشتار او می‌گردد، از این روست که «مرگ» خود مفهومی حدّی است، به این معنا که حدّی را پیش فکر سوژهٔ اندیشنده می‌گذارد که از اساس فکرشدنی و

1. Representation
2. communicative
3. Matter
4. idea
5. Discourse
6. idea of death

توصیف‌شدنی (یا بازنمایی‌پذیر) نیست، مگر به عنوان یک حضور مصرِّ سلبی و به عنوان نقطهٔ پایان که هم قطعی است (از این حیث که به یقین خواهد آمد) و هم ناقطعی (از این حیث که در زمان–مکان نامعلوم آمدنی‌ست). این بدان معناست که مرگ تنها به عنوان یک قطعیّت تهی در نظام بازنمایی و دلالت حاضر است، و فکر و ادبیات، از نگاه بلانشو، هر دو همواره آغشته و سنگین از مرگند.

ولی طرز مواجههٔ نوشتار ادبی با «مرگ» به مثابهٔ حدّ بازنمایی چیست؟ بلانشو، در کتاب فضای ادبی، و در شرح تجربهٔ مالارمه[1]ی شاعر، متذکّر وضعیّت حدّی خود زبان ادبی می‌شود. به این منظور، او ابتدا پهنهٔ زبان تبادل‌محور و ارتباط مدار، که تنها به کارِ نقل پیام و انتقال روح و معنا می‌آید، را مشخّص می‌کند و این بیخودی[2] کلمه را در مفهوم‌پردازی از زبان به مثابه بازنمایی و بیان[3] (به منزلهٔ بیرونی کردن و بروز آن‌چه درونی‌ست) متصوّر می‌بیند. این همان زبان کارامدی[4] است که ضمن تبادلات صرفه‌مدارش[5]، جسم کلمه و مادّیّت صوری زبان، مورد غفلت و سرکوب قرار می‌گیرد و مستهلکِ روح یا معنا می‌گردد. به ظنِّ بلانشو، ادبیات در حدّ این زبان می‌ایستد وقتی که گوهر خود را آشکار می‌کند و، چنان در شعر، جسم خویش را متذکّر می‌شود و این‌گونه دچار فرم، لحن و بارهای ضمنی[6] می‌گردد. می‌نویسد:

> «از این نگاه، ما شعر را دوباره کشف می‌کنیم، همچون عوالمی قدرتمند از کلمات که در آن نسبت‌ها، پیکره‌بندی‌ها، نیروها به واسطهٔ صدا، فیگور، تحرّک ریتمی، در فضایی متّحد و خویش‌فرما[7] برگزار می‌شوند.»[8]

پس به عبارتی، با رجوع به خود، و نه به ایده، زبان ادبی زبانی است که متوجّه حدّ خویش گردیده و به جای آن که خود را صرفاً در تکرار تبادلات روزمرّه تلف سازد، متوجّه به حالت ناب خود، فراسوی هر دلالت و نامیده شدن، می‌گردد. این البته به معنای چشم‌پوشی زبان است از قوّهٔ بازنمایی خود و به تعلیق درآوردن همرسانی[9] زبان. بلانشو، پیش‌تر در مجموعه مقالات ابتدایی‌اش، Faux Pas، در تبیین این رگهٔ تمایز و تعلیق نوشته بود:

---

1. Mallarme
2. alienation
3. Expression
4. language of efficiency
5. Utilitarian
6. form, tone and connotation
7. Autonomous
8. Blanchot 1989: 42
9. communication

«اگر شعر به پرسش کشیدن است، می‌دانیم که، در وهلهٔ اوّل، زبان را به پرسش کشیدن است. در باب این نکته، استتیک[1] مدرن همه دیدگاهی به ما داده است. خلاصه و در دو کلمه، فقط کافی است به یاد بیاوریم که مضاف بر زبان به مثابهٔ ارزش تبادل در عمل، یک شکل زبان دیگر فرض می‌شود که به سمت عمل نمی‌رود، که متعیّن به معنا نمی‌گردد، و به جای آنکه به مصرف یک ایده یا یک چیز برسد، مجموع حالت‌های فیزیکی است و امکان‌های باز.»[2]

بوطیقای بلانشو، در نتیجه، ادبیات را فضایی از نیروها می‌سازد و از واقع شدنِ مادّی کلمه آغاز می‌شود در حالی که «تصویرها»، «آهنگ» و «هجاها» به دید می‌آیند چون «شاعر می‌خواهد زبان را به ارزش و قدرِ خود برگرداند، می‌کوشد آن را مرئی کند، که آن را از هر چه آن را نفی می‌کند رستگار سازد»[3]. پس آنچه بلانشو «رستاخیز زبان» در ادبیات می‌خواند حیاتی است که به واسطهٔ شعر، پس از مرگ کلمه در جریان تداول و تبادل، نصیب آن می‌گردد. در این نگاه، نه تنها زبان ادبیات مربوط به «مرگ» می‌شود بلکه ایدهٔ «بازگشت سرکوب‌شدگان[4]» نیز آشکار می‌شود در حالی که آنچه در کارکرد دلالتی زبان سرکوب می‌شود دقیقاً خود جسم زبان است. این بدان معناست که در ادبیات، زبان بر بالقوگی بازنمایی[5] خود اصرار می‌ورزد و در مقابل فعلیّت یافتن و صرفِ معنا شدن مقاومت می‌کند. این تعلیق زبان، میان قوّه و فعل، میان بازنمایی و اجرا، در واقع ماهیت حدّی فکر بلانشو را روشن می‌سازد.

پس دیده شد که آنچه در زبان ادبیات مورد پرسش قرار می‌گیرد منش ارتباط‌مداری صرف زبان است و ممتاز در نگاه بلانشو به ادبیات آن است که نوشتار/فکر او، همین پرسش و تعلیق زبان را چنان عنصر فرمی خود به اجرا می‌گذارد. مثلاً در جستار مشهورش، «ادبیات و حقِ مرگ[6]»، ضمن بررسی نسبت زبان ادبی با غیبت و مرگ، تصویری از انقطاع و تعلیق نوشتار آغازکنندهٔ متن است. به عبارت دیگر، در این متن، بلانشو نوشتار را در تعلیق نوشتار آغاز می‌کند، به این صورت که یک پرسش، که دقیقاً پرسش از خود فعل «نوشتن» است، آن را معلّق می‌سازد. با این تمهید، نوشتاری که در تعلیق نوشتار شکل می‌گیرد فرمِ طبیعی فکری می‌گردد که حدّ تفکّر را مورد فکر قرار

1. Aesthetics
2. Blanchot 2002: 137
3. *Ibid*
4. return of the repressed
5. potentiality of representation
6. Literature and the Right to Death

می‌دهد. با این نگاه، تعلیق قلم، در ابتدای «ادبیات و حقّ مرگ»، نشانگان[1] چنین نوشتارِ به حدّ رسیده‌ای قلمداد می‌گردد:

«بی‌شک می‌شود نوشت بی آنکه از خود بپرسیم چرا می‌نویسیم. آیا نویسنده‌ای که به حروف‌نگاری قلمش نگاه می‌کند، حتی حقّ آن را دارد که قلم را معلّق دارد تا به آن بگوید: بایست! دربارهٔ خودت چه می‌دانی؟ به چه هدفی پیش می‌روی؟ چرا نمی‌بینی که جوهرت ردّی نمی‌گذارد، و تو آزادانه به جلو می‌روی، اما در خلأ، و اگر مانعی بر سر راهت نمی‌بینی برای آنست که هرگز نقطهٔ آغازت را ترک نکرده‌ای؟ و با این همه می‌نویسی: تو بی‌وقفه می‌نویسی و آنچه را به تو املا می‌کنم برایم فاش می‌کنی و آنچه را می‌دانم بر من آشکار می‌سازی.»[2]

توجّه به این نکته در فرم جستار بلانشو از آن رو اهمّیت دارد که او با خلق استعاری تصویری ابتدایی از نوشتاری که به طرز متناقض‌نما در تعلیق و توقّف نوشتار واقع می‌شود در واقع مهیّاکنندهٔ مسیر تفکّری (یا بازنمایی) است که حدّ یا پایان فکر را تفکّر می‌کند، همچون زبان ادبی که، از این نگاه، در مرز بازنمایی شکل می‌پذیرد. حقّی که از مرگ بر گردن ادبیات نهاده می‌شود چیزی جز همین تحدید بازنمایی با مفهوم مرگ نیست. به عبارت دیگر، همان‌گونه که هر کس برای سنجیدن قدر و ارزشِ بودنِ خویش به غیبتِ خود فکر می‌کند و وزنِ نبودنِ خود را پس از مرگ می‌سنجد، نوشتار به قدر و مرتبهٔ خود نخواهد رسید مگر آنکه درگیر غیبت خود گردد یا زبانی باشد که نه فقط «گفتن» خود، بل «نگفتن» خود را نیز بیندیشد.

از سوی دیگر، در تفکّر حدّی بلانشو، ربط گوهرین نوشتار به «مرگ»، در وهلهٔ اوّل، در پرسش از جاودانگی و بی‌مرگی روشن می‌شود، به این معنا که نوشتار، در ذات ثبت‌کنندهٔ خود، نجات‌دهنده از فراموشی و رستگارکننده از مرگ نیز هست، چرا که آن کس که می‌نویسد، نوشتن را در سایهٔ هراس از «مرگ بی‌نام[3]» –یعنی از بی‌نام مردن و بی‌اثر مردن– به سر می‌برد، در حالی که «اثر» را به معنای بقیّتی[4] در نظر بگیریم که پس از مرگ «من» برجا می‌ماند و رستگارکنندهٔ «من» می‌گردد. پس، در این نگاه، نوشتار حکم چیزی را دارد که پس از فوت «من»، چنان بقیّتی از آن، ماندگار می‌شود. در شرح این نسبت به «مرگ»، بلانشو در فضای ادبی می‌نویسد:

---

1. symptom

۲. بلانشو ۱۳۸۵: ۹

3. anonymous death

4. residua

«خود را مردن، به مرگی فرید، فردِ فرد تا خودِ آخر، یگانه و نامقسوم: ایـن همـان هسـتهٔ سـفتی است که تن به شکستن نمی‌دهد. من می‌خواهد بمیرد، اما به موقـعِ خـود و بـه طـرزِ خـود. مـن نمی‌خواهد بمیرد، چنان هر کسی و به مرگی هر طور.»[1]

به این معناست که زبانِ به‌حدّرسیدهٔ بلانشو، در واقع، زبانِ مواجه با خلأ خود شده است آن گونـه که یگانه وظیفه‌ای که او برای ادبیات مقرّر می‌دارد عبارت است از «ادبیات را اظهارِ این خلأ درون کردن، کاملاً گشودنش به هیچی خود و بجا آوردنِ غیرواقع بودنش»[2]. زبانِ مواجه بـا خـلأ خـود شده، در واقع، زبان در فراغت از بازنمایی است، زبانی که از قضا چیزی برای انتقال و تبادل ندارد و در سطحی ناب و مادّی جریان می‌یابد و دوباره صاحب تن خویش می‌شود. از همین روست که «مرگ» همچون تجربه‌ناپذیر از دایرهٔ بازنمایی خارج و استثنا می‌شود، به این دلیل ساده که هـیچ کس قادر به همرسانی تجربهٔ مرگ خود به دیگران نیست.

ملاحظهٔ فوق در عنوان یکی از قصّه‌های آخرش، لحظهٔ مرگم[3]، اهمّیتـی مضـاعف مـی‌یابـد در حالی که کلِّ آن متن کوتاه همچون گزارش ناممکن یک «من» از لحظـهٔ مـرگ خـود ملاحظـه گردد. در این نوشتار ناممکن، بلانشو حکایتِ ایستادنش در جوانی جلوی جوخهٔ اعدام نـازی‌هـا را روایت می‌کند و نجات تصادفی‌اش را پس از آن که حکم تیر و فرمان مرگ پیشاپیش صادر شـده بود. از همین روست که از «خود» همچون یک «دیگری» و به سوم شخص روایت می‌کنـد و بـا این جمله مثلاً آغاز می‌شود که «مرد جوانی را به یاد می‌آورم». این استحالهٔ «خود» به «دیگری» از آن رو اهمیّت ساختاری می‌یابد که راوی منِ سابقش را —از همان موقع که حکم آتـش صـادر شده بود– یک دیگری مرده می‌بیند. از سوی دیگر، ساختار روایت پر است از انواع استثناها —خودِ مفهوم مرگ به عنوان مستثنا از بازنمایی، مستثنا شدن مرد از حکم مـرگ، طعمـهٔ حریـق نشـدن خانهٔ اعیانی‌اش و ...) و از این لحاظ متن با نمودهای مکرّر ایـن اسـتثنا منسـجم مـی‌شـود. پـس می‌توان گفت با نوشتن از چیزی که از دایرهٔ نوشتار بیرون می‌ماند، بلانشو نوشتار حدّی خود را در لحظهٔ مرگم اجرا می‌کند. ولی ارتباط زبان با مرگ، در نگاه او، تنها محدود به طبعِ حدّگذارنـده بـر بازنماییِ مرگ نیست. از دیدگاه او، زبان ادبیات، نامندهٔ خلأ و غیبت است، چنان که می‌گوید:

1. Blanchot 1989: 122
2. Blanchot 1989: 360
3. *Instant of My Death*

«برای آن که بتوانم بگویم «این زن»، من باید واقعیّت گوشت و پوستی او را از او بگیرم، غایبش کنم، معدومش کنم. کلمه به من هستی را می‌دهد ولی آن را محروم از هستی به من می‌دهد. کلمه غیبت آن هستی‌ست، نیستی آن، آنچه از او می‌ماند وقتی فاقد هستی شده است —همین که او نیست.»[1]

منظور از هستی این‌جا هستی خاصّ و یگانه‌ای است که در گذر از زبان خاصیت خود را از دست می‌دهد چنانکه مثلاً همهٔ سنگ‌ها، با همهٔ خاصّیّت‌هایشان طبق توافقی همگانی، در زبان «سنگ» نامیده می‌شوند و یگانگی خود را از دست می‌دهند و از این نگاه، ادبیّات با تذکّر این مفهوم از «مرگ» که همواره در بطن زبان در جریان است، سوگواری برای واقعیّت معدوم‌شدهٔ تنِ کلمه در تبادل معناست: «وقتی می‌گویم «این زن»، مرگ واقعی اعلام شده است و در زبانِ من حاضر؛ زبانم می‌گوید که این شخص، که اکنون و اینجاست، را می‌توان از خودش جدا کرد، از وجودش و حضورش گرفت، و ناگهان غرقِ هیچش کرد که در آن وجود یا حضوری نیست»[2]. گشه دربارهٔ این قدرتِ تخریبی زبان در نقل بلانشو می‌نویسد:

«مسئله در واقع شرایط زبانشناختی و هستی‌شناختی است که تحت آنها یک چیز در کلّ، یک حیوان (یک گربه)، یک انسان می‌تواند ابتدائاً یک دیگری گردد. تفکّر بر این که چگونه چیزی می‌تواند یک دیگری شود پرسش از شرایط امکان رابطه، همرسانی و تبادل نیز هست.»[3]

نیز فینسک تعبیرِ ساده‌تری از این نسبت زبان با «مرگ»، در اندیشهٔ بلانشو، نقل می‌کند: «فقط این نیست که زبان در امکان غیبت گوینده و مرجعش دلالت‌کننده است. مسئله این است که مرگ واقعی رخ داده است. زنی که با گفتنِ «این زن» نفی می‌شود باید واقعاً امکان مردن داشته و اساساً محکوم به مردن باشد»[4].

نمونه‌هایی از نوشتار به مثابه مواجههٔ دوگانه با مرگ در قطعه‌نویسی[5]های بلانشو

تاکنون این جستار به تبیین مواجههٔ بنیادین زبان (بازنمایی) با «مرگ» در فکر بلانشو پرداخته و سعی کرده نشان دهد که آنچه ماهیّت حدّی فکر او را می‌سازد در واقع همین مواجههٔ بازنمایی با حدود خود است و از این روست که درهم‌آمیختگی فلسفه و ادبیات، به خصوص در کارهای آخر او، می‌تواند نشانهٔ مواجههٔ زبان تلقّی گردد، در حدِ خود و با خلأ «مرگ»، که منجر به تفکّری

1. Blanchot 1999 II: 379
2. Blanchot 1999 II: 380
3. Gasché 1999: 373
4. Fynsk 1996: 73
5. fragment-writing

می‌شود که به سمت شعر میل می‌کند و در نوشتار تکّه‌تکّهٔ او، مثلاً در انتظار فراموشی[1]، گام نه آنسو[2] و نوشتار فاجعه[3]، بروز می‌یابد. ولی مقصود پژوهش حاضر به هیچ وجه تبیین نسبت مرگ با بازنمایی در فکر بلانشو نیست، بلکه در پی آن است که انسجام درونی چنین تفکّر/نوشتاری را از طریق عناصر صوری آن تعیین کند.

استعاره‌های حدّی در گام نه آنسو (۱۹۷۳)

در ابتدای گام نه آنسو، که نمونه‌ای شاخص از قطعه‌نویسی بلانشو به شمار می‌رود، نسبت میان تفکّر و «مرگ» چنین برقرار می‌شود:

> «مرگ را از این حیث که عادتِ ما نمی‌شود یا چون نامأنوسی درک می‌کنیم که شگفتی می‌آورد، یا چون بیگانه‌ای که وحشت. فکرِ مرگ نه ما را کمکی به تفکّرِ در مرگ می‌کند، نه مرگ را همچون چیزی برای تفکّر در اختیار ما می‌گذارد. مرگ، فکر: چنان نزدیکِ هم که در فکر می‌میریم مگر که با مردن خلاص از فکر شویم. هر فکر مرگینه می‌گردد؛ هر فکر، واپسین فکر.»[4]

آنچه این قطعه را ممتاز می‌سازد انتظام و انسجامِ آن در ساختار تکّه تکّهٔ کتاب است. برای روشن نمودن این انتظام صوری باید توجّه داشت که در جملهٔ اوّل، که تنها جمله‌ای است در کتاب که با نشانهٔ * که جداکنندهٔ قطعات از یک دیگرست مشخّص نمی‌شود، به صورت بسیار کوتاه و ناواضح دعوت به برقراری یک رابطه شده است: «وارد این رابطه شویم»[5] و بلافاصله پس از این دعوت سلسلهٔ قطعه‌نویسی‌ها آغاز می‌شود با قطعه‌ای تک‌جمله‌ای با مضمون «مرگ»: «مرگ را عادت نمی‌کنیم». از آنجا که پس از دعوتِ خواننده به گونه‌ای رابطه —که قطعاً به واسطهٔ خواندن برقرار می‌شود– نوشتار دچارِ پراکندگی و تکّه تکّه می‌شود، می‌توان ربطِ موردِ دعوت را ربطِ همان قطعه‌های به ظاهر بی‌ربطِ در ادامه دید. این بدان معناست که نوشتار در اجرای خود و در مواجهه با مرگ به ظاهر دچار تشتّت می‌گردد و به قطعه‌ها فرومی‌پاشد و تبدیل به ویرانه‌ای از نوشتار می‌شود.

نیز با بیان این که «فکر مرگ نه ما را کمکی به تفکّر در مرگ می‌کند، نه مرگ را چنان چیزی برای تفکّر در اختیار ما می‌گذارد»، بلانشو در حقیقت ماهیّت مرزی «مرگ» را در تفکّر تبیین

---

1. *Awaiting, Oblivion*
2. *Step not Beyond*
3. *Writing of the Disaster*
4. Blanchot 1992: 1
5. *ibid*

می‌کند که مدام از بازنمایی می‌گریزد و تنها، همان طور که قبلاً اشاره شد، به صورت دالّی تهی و تعیّن‌ناپذیر در فکر حضور دارد. با عادت نشدن، «مرگ» به صورت یک امر تجربه‌ناپذیر درک می‌شود، و فکر کردن به این حدّ تفکّر با استعاره‌ای تأثیرگذار، «گام نه آنسو»، در عنوان کتاب بیان می‌شود. از آنجا که سوژه قادر به بازنمایی مرگ خود نیست، نوشتن دربارهٔ مرگ، به گامی می‌ماند که برای رفتن به فراسو —فراسوی تجربه و بازنمایی– برداشته شده ولی نیمه‌کاره و معلّق مانده است. به عبارت دیگر، گام نه آنسوی بلانشو اجرای نوشتار ناممکنی است دربارهٔ آنچه از نوشتار می‌گریزد و در پرتوی این ملاحظه است که ایهام موجود در عنوان کتاب خود مبیّن همین تعلیق در فشرده‌ترین حالت آن است چرا که Le Pas au-delà را هم می‌توان به «گام به فراسو» ترجمه کرد و هم به «نه فراسو». نیلسون، مترجم انگلیسی کتاب، این ایهام را چنین شرح می‌دهد:

> «کلمهٔ pas مشکلاتی را در ترجمه به وجود می‌آورد نه فقط به این خاطر که معنایش دوگانه و کاربردش در عبارت Le Pas au- delà مبهم است، بلکه چنان که دریدا نیز خاطرنشان می‌کند، بازی فقط بازی کلمات نیست، بلکه بازی چیزها و کلمات است. امکان‌های ترجمهٔ عنوان چهارتاست، چون هم pas و هم au- delà را می‌توان هم اسم گرفت و هم قید (pas هم «گام» است و هم بخشی از قید منفی ne-pas. Au-dela به معنی به فراسو است و نیز به صورت l'au-dela هم به کار می‌رود که «فراسو»ست). معنای کلّ عبارت بسته به کارکرد معنایی هر یک از اجزائش متغیّر است.»[1]

نوشتن دربارهٔ حدّ نوشتن، در نتیجه، ضمن کاربردی استعاره، تبدیل به گام معلّقی می‌شود که به فراسو یا آنسوی[2] بازنمایی برداشته شده است و تبدیل به نوشتاری تکّه‌تکّه می‌گردد که در مرز میان تفکّر و شعر سپری می‌گردد. با تمهیدِ گامی که برداشته می‌شود ولی فرود نمی‌آید، بلانشو خوانندهٔ خود را آمادهٔ تجربهٔ یگ گام معلّق در نوشتار می‌کند که با تجربهٔ گشوده شدنِ یک مغاک در پیش پا و سرنگون شدن در متن تصویر می‌شود. به عبارت دیگر، اگر در قطعهٔ بعد تصویر مبهم سرنگون شدن و سقوط در یک مغاک تشخیص داده می‌شود به خاطر آن است که تمثیلی غیرمستقیم از نوشتار ارائه شود وقتی به حدّ بازنمایی، چنان لب پرتگاهی، رسیده است و گامِ معلّقِ نه آنسو را برداشته است، و این نوشتار تکّه‌تکّه‌ای که خواننده پیش رو می‌بیند در واقع از هم پاشیدن نوشتار است تحت فشار همان سقوط. فشار سقوط البته زاییدهٔ سنگینی و جاذبهٔ نقطهٔ

1. Blanchot 1992: xvi
2. beyond

نزدیک‌شوندهٔ مرگ و تصادم است. ضمن تمثیل بسیار ظریف قطعهٔ بعد، نوشتاری تصویر می‌گردد که در سایهٔ ضروری مرگ محتوم به انجام می‌رسد و حضور پنهان «مرگ» را در هر فکری که «من» می‌کند تصدیق می‌کند –«پنهان» از آن حیث که هر فکری از سوژه می‌گذرد تحت این شرط ناگفته صورت می‌پذیرد که «من خواهم مرد»– یعنی تحت ضرورت «مرگ» و در نتیجه انقطاع و پایان خود فکر. این‌گونه مرگ، در هر لحظه، قطع‌کنندهٔ فکر خواهد بود از دو جهت: یکی این که با حدوث آن جریان فکر تمام می‌شود و دیگر این که در مواجهه با (نا)مفهوم «مرگ» تفکّر بازنماینده عاجز می‌شود. از این جهت، مرگ در هر فکری بالقوه حاضر است و فکر «مرگ» در واقع فکر آن چیزی است که در فکر سرکوب می‌گردد.

پس تکّه‌نویسی‌های به ظاهر بی‌بنیاد و متناقض بلانشو را در این کتاب می‌توان فرم اندیشه‌ای دید که بی‌بنیادی اندیشه را تفکّر می‌کند وقتی که مشغول به مغاک «مرگ» و خلأ گشایندهٔ پیش فکر می‌شود یا، خلاصه، شکل فکری است که پایان یا غیبت یا حدّ فکر را مورد تفکّر قرار می‌دهد. در پرتو همین موقعیّت معلّق و متناقض فکر می‌توان به تحلیلی از قطعهٔ بعد رسید: «زمان، زمان: آن گام نه آنسو که در زمان فرود نیاید به بیرون‌زمان می‌کشد، نه که این بیرون بی‌زمان باشد، بل آنجاست که زمان بپاشد، بیفتد بشکند، مطابق قانون «بیرون‌زمانِ درزمان[1]» که نوشتن ما را به آن سمت می‌کشد، اگر ما از خودبی‌خودشدگان مجاز بودیم تحت راز ترس کهن بنویسیم»[2]. اجزای این قطعه به صورتی حساب‌شده پرداخته شده‌اند و فهم آن نیاز به خواندن از نزدیک دارد: اوّل این که بلانشو صحبت از قانون «بیرون‌زمانِ در زمان» می‌کند که به روشنی پارادکس است و نشان‌دهندهٔ موقعیّتی مرزی در زمان است که از فکری نشأت می‌گیرد که قبلاً پرسیده بود چگونه می‌توان بی‌زبانی را در زبان گفت یا چگونه می‌توان به نوشتاری رسید که غیبتِ نوشتار (یا ننوشتن) را می‌نویسد. این موقعیّت مرزی بیرون زمان و در زمان، در فکر بلانشو، موقعیّت «مرگ» است: مرگ بیرون زمان است چون، در زمان، مورد ادراک مستقیم سوژه قرار نمی‌گیرد و با حادث شدنش زمان سوژه از هم می‌گسلد؛ و مرگ همواره در زمان است چرا که سوژهٔ زنده، همواره لحظه‌ای قبل، جان از آن به در برده است و زندگی خود را تمدید کرده است. اگر در فرم قطعه مشهود است که بلانشو با برشمردن «زمان» آغاز می‌کند (یعنی همان عبارت

1. outside of time in time
2. Blanchot 1992: 1

«زمان، زمان» ابتدای قطعه)، به لحاظ ساختاری، این تکرار القاکنندهٔ نوعی پیوستار زمانی است همچون گام برداشتن در پهنه‌ای از «زمان». به عبارت دیگر، آنچه از «زمان، زمان» برمی‌آید رژهٔ درجای سوژه است در زمان که بلافاصله با (:) و نوشتن از «گام نه آنسو» قطع و معلّق می‌شود. «گام نه آنسو» همان گامی است که برداشته می‌شود ولی فرود نمی‌آید یا این که در فرود آمدن بی‌انتهایش به زمین نمی‌نشیند. پیش‌تر دیده شد که این «گام نه آنسو» در واقع استعاره‌ای از نوشتن در حدّ است. نیز نشان داده شد این استعاره بیانگر وضعیّت سوژه‌ای است که مرگ را به صورت محتوم ولی غیرقابل تعیین در فکر خود می‌کِشد ولی درست، با فرا رسیدن لحظهٔ مرگ، و با خروج ناگهانی از پیوستار زمان، از تجربه کردن مرگ محروم می‌ماند. یعنی تصویر این قطعه خود تداوم تصویر قطعهٔ قبلیست که در آن، با اشاره به «در فکر می‌میریم»، وضعیّت سوژه‌ای نشان داده شده بود که مرگ پیوستار فکرش را منقطع کرده و این خود تداوم تصویر قلمی است که، در «ادبیات و حق مرگ»، در نوشتن معلّق شده بود و نوشتاری را می‌نوشت که در تعلیق نوشتار واقع شده. استعاره‌ای که از سقوط نوشتار، در این قطعه، ترسیم می‌شود ضمن اشاره به «راز ترس کهن» پررنگ می‌گردد چرا که این ترس در واقع ترس از سقوط است که بشرِ معتاد به جاذبه را همواره از ناگهان–سر–باز–کردنِ مغاکی پیش پا ترسانده است تا به آنجا که کابوس سقوط یکی از صور نوعی[1] رویاهای انسان بوده است.

شقاق[2] «مرگ» و زاویه دید دوگانه در نوشتار فاجعه (۱۹۸۰)

دیدیم که در نگاه بلانشو، مرگ چهره‌ای دووجهی می‌یابد و چنان که در میان دو نیروی کِشنده از دو جهت مخالف واقع شده باشد دچار شقاق می‌شود و این ذووجهی بودن مرگ در فکر اوست که باعث تعلیق نوشتار وی میان دو وجه از زبان می‌شود. این بدان معناست که دو مفهوم‌پردازی از «مرگ» و نسبت آن با زمان –یعنی موقعیّت متناقض همزمانِ «در زمان» و «بیرون زمانِ» مرگ– منجر به دو گونه رفتار با *مسئلهٔ* دلالت[3] (بازنمایی) در زبان می‌شوند. یکی مرگ را بیرون زمان می‌بیند چنان چیزی برای تحقّق محتوم، و در نتیجه دلالت را چنان انتظار برای تحقّق معنا پیش می‌کشد در حالی که در این زبان/فکرِ تبادل‌مدار، غیبتِ مادّی کلمه و غفلت از مادّیّت خود رسانه تبدیل به چیزی مفید و صرفه‌مند و در خدمت انتقال معانی می‌گردد و لذا بر خصلت اثباتی

1. Archetype
2. fissure
3. signification

«مرگ» اصرار می‌ورزد و زبان را به کار قوام بخشیدن به یک «من»، من سخنگو، و به کار تحکیم و اثبات یک سوژه می‌گیرد. دیگری مرگ را در زمان می‌بیند، چنان چیزی که همواره لحظه‌ای قبل رخ داده است، چنان فاجعه‌ای که آمده است و واقع شده است و، با تأکید و اصرار بر جسم مادّی کلمه، جنبه‌ای منفی را بروز می‌دهد که بر مرگ کلمه اصرار می‌ورزد و با تبادل ارزش بر آن سرپوش نمی‌گذارد.

بدین سان، در فکر بلانشو، نه تنها زبان در حدّ خود دوپاره می‌شود بلکه دو تصویر از «مرگ» برسازندهٔ دو نوع درک از زبان می‌گردد: یکی مرگ فعّال یا مرگ اصیل[1] که ضمن آن میرنده صاحب قدرت گفتن «من می‌میرم» می‌گردد و مردن را همچون فعلی تمام و متعلّق به شخص خود به انجام می‌رساند، و دیگری مرگ بی‌نام[2] که ضمن آن همه، همچون همه، مردنی‌اند. پس سبک نوشتاری تکّه تکّهٔ او در واقع حاصل تفرّق و پراکندگی «من»ی است که در میان این دو قلمداد از زبان و در موقعیّتی مرزی واقع شده است. پارادکس‌هایی که در قالب‌بندی جملات او گه‌گاه به چشم می‌خورند، به جای آن که صرفاً سفسطه‌گری تلقّی شوند، باید چنان گزاره‌هایی در نظر آیند که همزمان از دو نگاه، نگاه «من» و نگاه «دیگری»، ابراز شده است یا، به جهت ساده‌گویی، جملاتی همزمان با دو نقطه‌نظر[3]. اجرای چنین طرزی در فکر بی‌سابقه، ممتاز، و مطالعه در آن بسیار راه‌گشاست، زیرا بالقوه‌های دیگری را پیش روی زبان و اجراهای آن می‌گذارد اگر صرفاً به خاطر تناقض ظاهری مورد غفلت قرار نگیرد.

به عنوان یک مثال قوی از اجرای صوری این طرز حدّی فکر که همزمان در دو جهت و از دو نگاه پیش می‌رود می‌توان به ابتدای نوشتار فاجعهٔ بلانشو اشاره کرد: « Le désastre ruine tout en laissant tout en l'état»[4]، که می‌تواند به صورت «فاجعه با برجاگذاشتن ویران می‌کند» نیز ترجمه شود. ظرافت ساختاری این جملهٔ کوتاه از قضا باعث شده است که مترجم انگلیسی کتاب، ان اسماک[5]، ترجمه‌ای یک‌سویه از این جمله ارائه کند: « The disaster ruins everything while leaving everything intact». مسئله این جاست که مترجم با در نظر گرفتن «tout» به عنوان مفعول فعل «ویران کردن» و «برجاگذاشتن» به ترجمه‌ای می‌رسد نظیر

1. authentic death
2. anonymous death
3. point of view
4. Blanchot 1995: 7
5. Ann Smock

«فاجعه همه چیز را ویران می‌کند در عین حال که همه چیز را دست‌نخورده باقی می‌گذارد»، که جمله‌ای آشکارا متناقض‌نماست. مترجم می‌توانست دست به انتخابی دیگر بزند و «tout» را بخشی از عبارت شبه‌مصدری «tout en laissant» ببیند و تناقض ابهام‌آمیز عبارت را با این ترجمه رفع کند که «فاجعه با برجاگذاشتن ویران می‌کند». در این نگاه، البته فاجعه، همچون مرگ، ویران‌کننده هست ولی نه از نگاه سوژهٔ ویران‌شده‌ای که دیگر نیست، بل از نگاه سوژه‌ای که ویران به جا مانده و از فاجعه جان به در برده است. و این متناظر با آن تلقی دیگر از «مرگ» بود که پیش‌تر به آن اشاره شد و در آن سوژه زندگی خود را در هر لحظه همچون رهیدنی از مرگ تجربه می‌کند. این بدان معناست که تکّه‌نویسی بلانشو، در نوشتار فاجعه، بیش‌تر اجرایی از ویرانهٔ نوشتار و نوشتار به‌جامانده از ویرانی، یادمانی از مرگ و پوسیدگی‌ست. این‌جا ویرانه دقیقاً غیابی است که —با بر جاماندن– بر سویهٔ منفی پرناشدنی خود اصرار می‌ورزد و فاجعه تنها در ذهن «من»ی که به جا می‌ماند تبدیل به زخم[1] می‌شود، چنانکه بلانشو در ادامه می‌نویسد:

> «فاجعه به من خاصّی اصابت نمی‌کند؛ «من» را تهدید نمی‌کند، بلکه رحم می‌کند، کنار می‌گذارد، و این‌گونه در من فاجعه مرا تهدید می‌کند به آنچه بیرون من است، غیر منی که منفعلانه دیگری می‌شوم.»[2]

تجربهٔ «من» متفرّق در انتظار فراموشی (۱۹۶۲)

با این وصف، می‌توان قالب‌بندی دیگری برای طرز نوشتار بلانشو به دست داد که در آن «من» متّحد متفرّق و آغشته به «دیگری» می‌شود. یعنی کشف نوشتار مصادف با کشف صدایی غریبه در صدای خود و ثبت دیگری شدنِ مدامِ خود می‌شود. با کشف این صدا، فکر/نوشتار تبدیل به مکالمه‌ای بی‌پایان می‌شود که میان «من» و من «دیگر»ش در فضای ذهن جاری است. بلانشو پیش‌تر گفت‌وگوی بی‌پایان خود را نوشتاری «رهایی‌یافته» خوانده بود که به خود مشغول است و در هر لحظه‌اش خود را محقّق و اجرا می‌سازد: «یک طرز بی‌نام، پرت، معوّق و پراکنده از مربوط بودن»[3]، پر از صداهای رهاشده. ایدهٔ نوشتار به مثابهٔ جمعِ صداهای پراکندهٔ بی‌سوژه در انتظار فراموشی او ایدهٔ ساختاربخش است. انتظار فراموشی متعلّق به ژانری بی‌نام است که در تعلیق میان قصّه و تأمل نظری سرگردان می‌ماند. قصّه و فلسفه چنان به هم آمیخته‌اند که تشخیص

1. Trauma
2. Blanchot 1995: 1
3. Blanchot 1993: xii

یکی از دیگری ممکن نیست. آن چیز که قصّه بودن آن را مشکل‌دار می‌کند دقیقاً این مسئله است که امکان ارائهٔ یک بیرنگ[1] با ابتدا و انتهای مشخّص در آن وجود ندارد و اساساً پیشرفتی در آن ملاحظه نمی‌شود. آنچه فلسفه بودن آن را مبهم می‌سازد این است که امکان ارائهٔ هرگونه فکر منسجمی از خلال این جریان تکّه‌تکّهٔ فکر موجود نیست.

تمام آنچه به نظر می‌رسد شاکلهٔ روایی این متن را می‌سازد در خلاصه‌ای که ان اسماک در مقاله‌اش، با عنوان «گفت‌وگو»، از آن به دست می‌دهد پیداست:

> «در انتظار فراموشی، به نظر می‌رسد که یک مرد، در حال نگاه کردن از پنجره اتاقش در هتلی، زنی را روی بالکن می‌بیند و به او علامت می‌دهد. بیش‌تر صدا می‌کند. صدا می‌کند و زن می‌آید و در اتاق با هم ملاقات می‌کنند، می‌مانند و تمام شب با هم حرف می‌زنند.»[2]

به نظر می‌رسد که کلّ متن چیزی به جز یادداشت‌برداری‌های مرد از جریان گفت‌وگوهای مبهم، پرتناقض و بعیدشان نیست. ساختار متن، در واقع، متشکّل از صداهای پراکنده‌ای است که به صورت کاملاً گمنام به عنوان «il» (ضمیر مذکّر «او») و «elle» (ضمیر مونث «او») با هم در زمان و مکانی نامتعیّن غرق مکالمه‌اند. آنچه این صداها را از صدایی روایتگر متمایز می‌سازد آن است که این صداها از خلال ذهن یا دیدگاه هیچ راوی اجرا نمی‌شوند. و البته همین قطعیّت در نبودنِ راوی در متن خود به ورطهٔ تزلزل می‌افتد با حضور سوسوزن یک «من» بی‌هویّت که مانند شبحی هرازگاه و بی‌نام در متن سر می‌زند. هیچ مولّفه‌ای از متن خبر از استقرار و تحکیم یک سوژه نمی‌دهد. مکان ملاقات دو شخصیّت آن در یک اتاق هتل قرار داده شده که خود القاکنندهٔ اقامتی موقّتی است: «اتاق بینوا! آیا هرگز در تو زندگی کرده‌اند؟ چه‌قدر این‌جا سرد است، چه کم در تو زندگی می‌کنم. آیا این‌جا نمی‌مانم که همهٔ آثار ماندنم را بتوانم زایل کنم؟»[3]. حتّا از لحاظ مختصّات مکانی، این اتاق بیش‌تر شبیه یک راهرو است تا اتاق، یعنی بیش‌تر شبیه مکانی برای گذر: «او سپس سعی کرد به اتاق نگاهی از سر فراغت بیندازد تا علاقه: یک اتاق هتل بود. تنگ و دراز، غیرطبیعی دراز شاید»[4]. غرایب متناقض‌نمای دیگری نیز در ساختار ضدّروایی این کتاب مشهود است که بازتابندهٔ تعلیق حاکم بر متن است. اسماک به این نکته اشاره می‌کند که آنها (زن و مرد) در جایی هستند که در آن نیستند و مهم‌تر این که، از نگاه او، «انتظار فراموشی هرگز

1. Plot
2. Smock 1996: 122
3. Blanchot 1999 I: 5
4. Blanchot 1999 I: 6

شروع قطعی نمی‌شود. بلکه در همان صفحهٔ یک، نقطهٔ شروعش، متوقّف می‌گردد»[1]. در پرتو توجّه به نخستین جملهٔ متن، «این‌جا و روی همین جمله که شاید او نیز مخاطبش بود، او مجبور شد بایستد»، مشخّص می‌شود که درهم‌آمیختگی ابتدا و انتها که خصلت هر چیز حدّیست ساختارِ متنِ معلّق میانِ قصّه و تئوریِ بلانشو را تا پایان در تعلیق اولّیهٔ خود، میان شروع شدن و نشدن، باقی می‌گذارد و کلّ جریان خواندن را تبدیل به نوعی استراق سمع از مکالمهٔ il و elle می‌کند. به این ترتیب همان‌گونه که، در یادداشت افتتاحیهٔ گفت‌وگوی بی‌پایان، تفکّر/نوشتاری را جست‌وجو می‌کند که «بیرون از دیسکورس[2] و بیرون از زبان واقع است»[3]، متن گسستهٔ انتظار فراموشی را می‌توان اجرایی از ایدهٔ «پایان کتاب»[4] وی در همین یادداشت دید که مطابق آن «کتاب همواره اشاره به نظمی دارد که تسلیم وحدت می‌شود، نظامی از مفاهیم که در آن اولویت گفتار بر نوشتار، فکر بر زبان، و وعده‌ای تأیید می‌شود به انتقال معنایی که یک روز بی‌واسطه و شفاف می‌گردد»[5].

نتیجه‌گیری

بر خلاف نوشتاری که با وحدت و نظام‌مندی مشخّص می‌شود و همیشه به صورت انتظاری برای تحقّق معنا تا پایان نوشتار بروز می‌یابد، موریس بلانشو نوشتاری تکّه‌تکّه خلق می‌کند که در جزئیات فرمی خود آشکار کنندهٔ خلأهای بنیادین خویش است. ارائهٔ تصویری کلّی از فکر/نوشتار بلانشو و مطالعه در خصایص فرمی و اجرایی آن نشان می‌دهد که به رغم پراکندگی و بی‌انسجامی در ظاهر، نوشتار بلانشو در مرز میان فلسفه و ادبیات خصلت‌هایی حدّی از خود بروز می‌دهد که حاصل مواجههٔ میان زبان/تفکّر با «مرگ» است. در طیّ این مواجهه، نوشتار، در حدّ خود، خود را به پرسش می‌کشد و به صورت متناقض‌نما با *مسئلهٔ* غیبت زبان و غیبت نوشتار درگیر می‌گردد. این تناقض حاصل صورت‌بندی دوگانهٔ «مرگ» در تفکّر بلانشو است که موجد دو مفهوم از بازنمایی و زبان می‌شود یکی «مرگ» همچون آمدنیِ هنوز نرسیده‌ای که سوژه را منتظر باقی می‌گذارد (متناظر با ایدهٔ زبان همچون انتظار تحقّق معنا) و دیگری آن «مرگ» که هر اندیشندهٔ زنده‌ای، همواره لحظه‌ای قبل، از آن رهیده و تجربه کرده است (متناظر با زبان وقتی

1. Smock 1996: 123
2. discourse
3. Blanchot 1993: xii
4. end of the book
5. Blanchot 1993: xii

جسم مادّی فارغ از بازنمایی خود را به نمایش می‌گذارد). در ارتباط به این نگاه دوگانه به «مرگ»، قطعه‌نویسی‌های وی حائز خصوصیات فرمی و استعاری منحصر به فردی می‌گردند که از میان آنها می‌توان به استعاره‌های حدّی، زاویه دیدهای دوگانهٔ همزمان از نگاه «خود» و «دیگری»، و تجربهٔ نوشتن با من متفرّق اشاره کرد.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

فهرست منابع

بلانشو، موریس، ***از کافکا تا کافکا***. ترجمه مهشید نونهالی. تهران: نشر نی، ۱۳۸۵.

Blanchot, Maurice. ***Awaiting, Oblivion***. tr. John Gregg. Nebraska: University of Nebraska Press, 1999

_____, ***Faux Pas***. tr. Charlotte Mandell. Stanford: Stanford University Press, 2002

_____, ***Infinite Conversation***. tr. Susan Hanson. Minnesota: University of Minnesota Press, 1993

_____, ***The Space of Literature***. tr. Ann Smock. Nebraska: University of Nebraska Press, 1989

_____, ***The Station Hill Blanchot Reader***. ed. George Quasha. Barrytown: Station Hill Press, 1999

_____, ***The Step Not Beyond***. tr. Lycette Nelson. New York: State University of New York Press, 1992

_____, ***The Writing of the Disaster***. tr. Ann Smock. Nebraska: University of Nebraska Press, 1995

Blanchot, Maurice and Jacques Derrida. ***The Instant of My Death and Demeure: Fiction and Testimony.*** tr. Elizabeth Rottenberg. Stanford: Stanford University Press, 2000

Fynsk, Christopher. ***"Crossing the Threshold: On 'Literature and the Right to Death'"***. in Maurice Blanchot: The Demand of Writing. (ed). Carolyn Bailey Gill. London: Routledge, 1996

Gasché, Rodolph. ***Of Minimal things: Studies on the Notion of Relation***. Stanford: Stanford University Press, 1999

Haase, Ullrich and William Large. ***Maurice Blanchot***. London: Routledge, 2001

Hill, Leslie. ***Blanchot: Extreme Contemporary***. London: Routledge, 1997

Smock, Ann. ***"Conversation".*** in Maurice Blanchot: The Demand of Writing. (ed). Carolyn Bailey Gill. London: Routledge, 1996.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

A Study of Maurice Blanchot's Fragmentary Philosophical Style in the Light of his Double View of Death

Kayvan Tahmasebian*

Abstract

Despite the influence of Maurice Blanchot's writings on contemporary critical theory, his lettering has rarely been examined in terms of its formal features. While his fragment-writing seems obscure and incoherent, it can be considered as an exclusive method of merging philosophy and literature, a performance of language facing its limit. Highlighting "death" as the central idea of his writing, the present study traces a double approach to "death" in Blanchot, which paradoxically is introduced as the "beyond time in time", enjoying an extreme position in the system of signification. With this double image of "death", language suffers a fissure between two aspects, one corresponding to the waiting for realization of meaning (through signification) and the other to the insistence upon the material un-representing body of the word itself. This double nature is the constitutional element of the form and the structure of Maurice Blanchot's extreme fragment writing. It is observed how the double conception of "death" affects formal and rhetorical details of his texts, especially his *Awaiting Oblivion, The Step Not Beyond,* and *The Writing of the Disaster*. It is argued that the fundamental paradoxical and ambiguous nature of his writing is the direct result of writing under a double point-of-view of 'I', and its 'other', at the same time that it promises a genuine idea of writing to come.

Keywords: Maurice Blanchot, Extreme Writing, Stylistics of Philosophy, Death, Literary Theory, Fragment Writing

---

* Assistant Professor of English Literature, University of Isfahan.
Email Address: *k.tahmasebian@fgn.ui.ac.ir*