

کنش‌پذیری ریشه‌ای

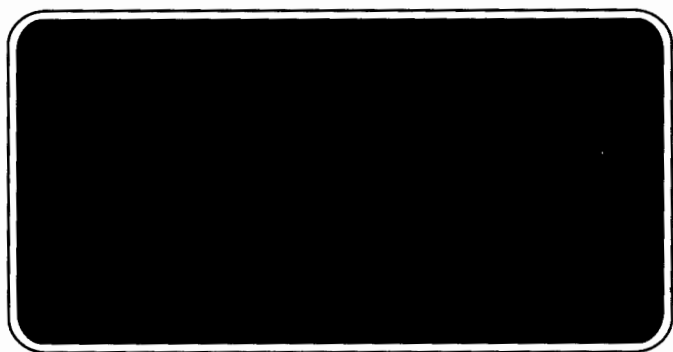
لویناس، بلانشو و آگامبن

تامس کارل وال | لایلا کوچک‌منش |

Radical Passivity: Levinas, Blanchot, and Agamben

Thomas Carl Wall | Leila Koochekmanesh |





- سرشناسه: وال، تامس کارل، ۱۹۵۴ م. Wall, Thomas Carl
- عنوان و نام پدیدآور: کنش‌پذیری ریشه‌ای: لویناس، بلانشو و آگامبن / تامس کارل وال؛ با مقدمه‌ای از ویلیام فلتش؛ ترجمه لیلا کوچک‌منش.
- مشخصات نشر: تهران: بیدگل، ۱۴۰۰.
- مشخصات ظاهری: ۲۱۷ ص.؛ ۱۴/۲۱×۵/۵ س.م.
- شابک: ۹۷۸-۶۲۲-۷۵۵۴-۲۹-۸
- وضعیت فهرست‌نویسی: فیبا
- یادداشت: عنوان اصلی: [۱۹۹۹] Radical passivity: Levinas, Blanchot, and Agamben
- عنوان دیگر: لویناس، بلانشو، آگامبن.
- موضوع: لویناس، امانوئل، ۱۹۰۶ - ۱۹۹۵ م.
- موضوع: Levinas, Emmanuel
- موضوع: بلانشو، موریس، ۱۹۰۷ م.
- موضوع: Blanchot, Maurice
- موضوع: آگامبن، جورجو، ۱۹۴۲ م.
- موضوع: Agamben, Giorgio
- شناسه افزوده: فلتش، ویلیام، ۱۹۵۶ م.، مقدمه‌نویس
- شناسه افزوده: Flesch, William
- شناسه افزوده: کوچک‌منش، لیلا، ۱۳۵۱ -، مترجم
- رده‌بندی کنگره: B۲۴۳۰
- رده‌بندی دیوبی: ۱۹۴
- شماره کتاب‌شناسی ملی: ۷۴۳۱۶۵۷

کنش‌پذیری ریشه‌ای

ترجمه از لیلیا کوچه‌کمانش

| تامس کارل وال | لیلا کوچک‌منش |

Radical Passivity: *Radical Passivity: A New Approach to the Study of the Mind*

| Thomas Carl Wall | Leila Koochekmanesh |

کنش‌پذیری ریشه‌ای
لویئاس، بلانشو و آگامبن

تامس کارل وال
ترجمه لیلا کوچک‌منش
ویراستار: فریدالدین سلیمانی
نمونه‌خوان: میترا سلیمانی
مدیر هنری و طراح گرافیک: سیاوش نصاعدیان
مدیر تولید: مصطفی شریفی
چاپ اول، ۱۴۰۰، تهران، ۱۰۰۰ نسخه
شابک: ۸-۲۹-۷۵۵۴-۶۲۲-۹۷۸

 | Bidgol Publishing co. | | انترپینکل |

تلفن انتشارات: ۲۸۴۲۱۷۱۷
فروشگاه: تهران، خیابان انقلاب، بین ۱۲ فروردین و فخر رازی، پلاک ۱۲۷۴
تلفن فروشگاه: ۶۶۴۶۳۵۴۵، ۶۶۹۶۳۶۱۷

همه حقوق چاپ و نشر برای ناشر محفوظ است.

bidgol.ir

فهرست

۷	مقدمه مترجم
۱۳	پیشگفتار
	شخصیت‌های عشق
۲۱	سپاسگزاری
۲۳	مقدمه
	کنش‌پذیری، زبان شعر
۳۹	۱ تمثیل وجود
	تصویر، دوگانگی، زمانمندی ناروشن اثر هنری، فضای هنر، گیتیانه
۶۱	۲ اخلاق لویناس
	نسبتی لرزان، نه کسی دیگر، خود، بن‌بست، اخلاق، مرگ، لویناس و هایدگر
۱۰۳	۳ بلانشو، حکم مرگ و تصویر ادبیات
	نوشتار، قرابت، نرسیده به زمان، تصویر، خود-بود و هنر
۱۵۷	۴ آگامبن و امر خنثای سیاسی
	گمنامی و تعلق، هرچه!، اجتماع، x = ابژه، سیاست
۲۱۳	نمایه

مقدمه مترجم

این کتاب سخت خوان است نه به دلیل کلماتی که به کار می برد، بلکه به دلیل خصلت ذاتی آن چیزی که در «توضیح» آن می کوشد: امر غیر زبانی در زبان. در کاویدن آشفستگی کلمات و چیزهای کتاب، همچون کاویدن خانه ای اعیانی، قرن نوزدهمی و به حراج گذاشته شده باید با عبور و حیرت از اشیای آن ناگهان و در کسری از ثانیه به «زندگی» در آن نگاهی انداخت و باز با برخورد نگاه به برجسب های کوچک قیمت (وزنه های سنگینی که آنها را به دنیای ابره ها می کشند)، به مغاک حال کشیده شد. باید، همچون یک خانقاهی چرخان، در اوج چرخش و سرگیجه به آن نقطه ثابتی نگاه کرد که همه چیز را از پاشیدن حفظ می کند. آن نقطه، جز در چرخش، وجود ندارد و جز با چرخش نمی توان، در هر دور به آن نظری کرد. هر سه فیلسوفی که این کتاب از آنها سخن می گوید چنین نقطه ای دارند و همه چیز را بدان آویخته اند. جهان به نامرئی آویخته است و مرئی کردن این نامرئی پیشاپیش به معنای در جهان بودن و از کف دادن نامرئی است: نگاه اورفئوس همه چیز را از هم می پاشد و اوریدیس تا همیشه از دست می رود. اورفئوس کورمال، ترسان، نفس زن و عرق ریز به اعماق جهنم می رود تا در عمق تاریکی همه چیز را از دست بدهد و بدل به آوازی شود در رود سنگوار جهان.

اگرچه انکار نمی‌کنم که نویسنده گاهی ژستی از پیچیدگی‌های زبانی و بی‌دلیل فلسفی به خود می‌گیرد و مسئله را بیش از آنچه که هست پیچیده می‌کند، اما امید من آن است که خواننده، جایی در کتاب، جایی در سفیدی میان سطرها با نقطه دیدار تلاقی کند و نگاهی، دست‌کم در ظاهر اورتوسوسی، در او شکل بگیرد. این نگاه آموختنی/آموزاندنی نیست. شهابی است در شبی تاریک که کودکی، خوابیده بر پشت بامی تابستانی، و بی‌خبر از همه قوانین جهان، ناگهان می‌بیند... می‌بیند و کودکی‌اش پایان می‌یابد. او حالا، مثل همه آن دیگران، تشنه شهاب می‌شود و در راه جست‌وجو قوانین آسمان می‌پرسد. اما چه کودک است که نمی‌داند باید تشنه پشت بامی تابستانی باشد و شبی بی‌ابر... افسوس! این کتاب در جست‌وجوی نقطه محوی است پیش از «من-آن»، نقطه دریافت‌پذیری مطلق. آن صخره کوچکی که زیر زاویه پنهانش رود «هستینستی» به هستی-نیستی شاخه شد و ما ناریس-سوژگان تشنه، شاخه‌ای را پی گرفتیم که «تصویر» خودمان را نشان می‌داد. خیره شدیم، بلوغ یافتیم و بازماندیم. اما باید بازگردیم: به آن حس مطلق پذیرندگی، به عشق. بازگشتی که این بار برای شناخت خود نه به تصویر خود، که به نقطه محو «من/نه‌من» بازمی‌گردد، به کودکی، به کودکی مطلق، به امبریو. این بار «فَاحْبَبْتُ أَنْ أُعْرِفَ...» باید به مطلقِ حَبِّ بَدَل شود. به آنجا بودن تمام. به حَبِّ مطلق: به دیگری.

من مترجم. نه «شارح» و نه «مفسر». کار من ساده کردن و توضیح دادن نیست. کاروبار من کلماتِ نویسنده است و کاروبارِ شارح و معلم کلماتِ «خودش». همیانِ کلماتِ من کوچک است: زنجیری کوچک می‌سازم از کلماتِ نویسنده؛ خودم را بسته مؤلفی می‌کنم که خودش زندانی است: حصار در حصار. و خواننده اگر نمی‌خواهد، اگر نمی‌تواند در این اتاقِ کوچک، آلیس واردی بیابد به جهانی باژگون باید به زندانی بزرگ‌تر پا نهد: متن «ترجمه نشده». و چه کسی می‌تواند ادعا کند

چنین متنی را خوانده است؟ کجایند کلماتی که ترجمان نباشند؟ کیست که بگوید خانه آلیس کجاست؟

اما پاسخ اینکه چرا اکنون این کتاب را مفید می دانم؟

چندی است فلسفه به وجود سیاه چاله ای در تفکر پی برده است. سیاه چاله ای که همه چیز را می بلعد و هیچ بازآمده ای از آن هم نیست تا راز آن را به ما بازگوید. سیاه چاله ای که فقط در فاصله ای میلی متری از آن است که چیزها معوج شدن را می آغازند، و تا به تماسی غریب با آن نرسیده باشی این اعوجاج احساس نمی شود. این کتاب به من کمک کرد تا فقط بدانم که این سیاه چاله هست تا وقتی در متون دیگر از آن می خوانم برایم غریبه نباشد. اما اصلاً مگر می شود با سیاه چاله «آشنا» شد؟ آشنایی امکان ندارد، اما به هر حال این کتاب حضور این سیاه بلعنده را نشانم داد. و اکنون پس از سال ها حس می کنم و بسیار امیدوارم که برای دیگران هم مفید باشد. جهان انسانی آسمان خراشی است که پایه هایش در این هیولای خاموش است، و اگر نیاموزیم غوطه خوردن و تعلیق را در نهایت روزی از روزها از هول و هراسِ فروریزی این آسمان خراش پوشالی قالب تهی خواهیم کرد. باید بر نوک این بنای عظیم با خلأ و با سرگیجه ای ابدی آشنا شد. ایستادنی ابدی بر لبه آتشفشانی همیشه جوان و نلغزیدن به هیچ سمت.... روزگار ما به گمانم باید بیاموزد هیچ بودنش را و با آن بیامیزد. دنیای ما دنیای «خود» های ورم کرده ای است که عظمتشان از هوای عفنی می آید که توهم در آنها دمیده است. «خود» هیچ است. این بنای بزرگ پوشالی را باید فرو ریخت و غوطه خوردن را آموخت در دریایی مذاب و جوشان از دیگری.

برای
استیون شاویرو
و
میکل بورک-یاکوبسن

شخصیت‌های عشق

والاس استیونس، که موریس بلانشو را بسیار دوست می‌داشت، حدود سال ۱۹۵۵ می‌نویسد: «فرانسوی و انگلیسی یک زبان واحد را می‌سازند.» خود بلانشو (همان به قول لژلی هیل^۱ «بی‌نهایت معاصر» خودمان)، چند سال پیش از آن گفته بود: «به بیان بسیار ساده، یک متن ترجمه شده تلاشی است برای تقلید از آفرینش، تلاشی برای به دنیا آوردن زبانی دیگر از زبان معمولی که در آن زندگی می‌کنیم و در آن فرورفته‌ایم، زبانی که گرچه به ظاهر همان است، با این همه در ارتباط با همین زبان [معمول]، مثل یک غیبت، همچون تفاوتی هماره به دست آمده و نیز هماره پنهان شده خواهد بود.» اما چنین ترجمه به نسبت سهل‌الوصولی برای رسیدن به چیزی که اصلاً ساده نیست — یعنی نحوه‌ای که نویسنده در اثر ادبی زبان را دچار «آن چنان دگردیسی‌ای می‌کند که می‌بایست از یک زبان واحد دو زبان بیرون بکشد، یکی که خواننده و به سادگی فهم می‌شود در حالی که که دیگری نادیده، خاموش و دست‌نیافتنی باقی می‌ماند و غیبت آن (سایه‌ای که تولستوی از آن حرف می‌زند) تنها چیزی است که از آن دریافت می‌شود» — راه بسیار آسانی به نظر می‌آید. استیونس هم از

۱. Leslie Hill؛ مترجم کتاب‌های بلانشو به انگلیسی است و درباره‌ی او کتابی نوشته است با نام *Blanchot, Extreme Contemporary* (۱۹۹۷). — م.

همین سخن می‌گوید یعنی زبانِ واحدی که تنها در دو زبان قابلِ نامیدن است: فرانسوی و انگلیسی.

سادگی ترجمه همیشه برای خوانندگانِ انگلیسی‌زبانِ بلانشو، لویناس و آگامبن خطرِ عمقی دروغین را ایجاد کرده است (شاید هم زبانی خوانندگانِ فرانسوی و ایتالیایی با بلانشو و آگامبن نیز برای آنان چنین حالتی پدید بیاورد). بی‌تناسبی سبکی زبانِ انگلیسی با نوع نوشتارِ این نویسندگان اغلب باعث گونه‌ای شعارپردازی توخالی یعنی ادعای فهم در طرف‌داران آنها شده است؛ این مسئله تا حدودی با آن شفافیتِ اسرارآمیزی که ضروری گفتارِ آنهاست، تفاوت دارد. (اینکه فرانسوی زبانِ مادری لویناس نیست می‌تواند او را در جایگاهِ راوی حکم مرگ قرار دهد، زیرا او به زبانی پاسخ می‌دهد که نمی‌توان پاسخگو بودنِ آن را مسلم دانست.) بعد از تلاش‌های هوشمندانه و قهرمانانه لیدیا دیویس در برگرداندنِ بلانشو به انگلیسی – (بلانشو در نامه‌ای به استیون شایرو درباره‌ی لیدیا دیویس می‌نویسد: «او می‌داند ترجمه ترجمه‌ناپذیر یعنی چه») – به این عقیده رسیده‌ام که برای خواننده انگلیسی‌زبان تنها راه خواندنِ بلانشو در همان زبان واحدی است که استیونس توصیف می‌کند. انگلیسی روزمره به زعم بلانشو بسیار نامتعارف می‌آمد. جی. ال. آستین معتقد است هنگامی در زیبایی‌شناسی به جایی خواهیم رسید که از جست‌وجوی معنا در امرِ زیبا دست برداریم و به جای آن بکوشیم امر «ظریف و زمخت» را توصیف کنیم و این از اساس نبوغِ کمیکِ انگلیسی است که به مثابه یک زبانِ ادبی (حتی انگلیسی استیونس) به چنین مقولاتی از تجربه مجال می‌دهد.

شاید وسوسه شویم چنین تجربه‌ای را تجربه [امر] آشنا بنامیم، تجربه‌ای مثل تجربه بیلارد برای هیوم، آب‌های گرم شهرِ بت برای جین آستین، شکار برای ترولوپ^۱ و یا تجربه‌ای که نوعاً می‌توان آن را

۱. نویسنده برای مفهوم خاصی که از آشنایی در نظر دارد از این مثال‌ها استفاده می‌کند. مفهومی که در عین آشنا بودن توصیفش ساده نیست. هیوم برای اثباتِ نظریه خود از الگوی توپ ←

«سرراست خواند و فهمید». اما شفافیت‌ها در بلانشو چیز دیگری به نظر می‌آیند؛ آنها همچون دهان بستن‌های بی‌کم‌گویی، عبوسی بی‌تکبر، دقت بی‌اضطراب، شیفتگی بی‌مایه‌گذاری، و بی‌احساسی بدون سردی [در رفتار] اند. نام چنین حالتی در بلانشو عشق است، کلمه‌ای که او به ندرت و با بیمناکی بسیار استفاده می‌کند. و با این همه کدام حالتِ آشناتر از عشق است؟ آشنا و مسیری برای [رسانش] امر آشنا؟

عشق مسیرِ امرِ آشناست، زیرا می‌توان معشوق را با صیغهٔ خودمانی دوم شخصِ مفرد خطاب کرد: خطابِ تو. اما شاید یکی از راه‌های توصیفِ بلانشو توجه به این نکته باشد که او بارِ بسیار سنگینی بر شانه‌های خطابِ تو می‌گذارد. راویانِ داستان‌های بلانشو همیشه بر نادر بودنِ این خطابِ اصرار دارند. بلانشو در آخرین مقاله‌اش با نام «برای دوستی» فضایِ مه ۶۸ را فضاییِ توصیف می‌کند که در آن از همه کس انتظار می‌رفت از خطابِ تو استفاده کنند. اما بلانشو نه با هم‌زمانِ آن دوران، بلکه فقط با دوستانِ خود از خطابِ رسمی «شما» استفاده می‌کرد، به این هدف که ادب و فراتر از آن دوستی‌اش را با آنان نشان دهد، دوستی‌ای که هرگز نمی‌شد در آن بی‌مقدمه از خطابِ تو استفاده کرد. بلانشو در پایانِ مقاله می‌گوید تنها لویناس را «تو» خطاب خواهد کرد، زیرا دوستی‌اش با لویناس، دوستی‌اش با دوستانِ دیگرش و دوستی‌اش با دوستی است که این رسمی بودنِ متمایز، غیرِ شخصی، ناآشنا و غریب با خودِ آشنایی را طلب می‌کند.

فروید امرِ غریب را بازگشتِ امرِ آشنا می‌داند و معتقد است همین بازگشت است که امرِ آشنا را به امرِ غریب تبدیل می‌کند. برای بلانشو وجودِ رسمیتی بیگانه در مرکزِ امرِ آشنا و همان آشناترین چیزها یعنی زبان

→ بیلارد بسیار استفاده می‌کند. این الگو در اواسط قرنِ هجدهم بسیار رایج بود و در نظریهٔ اتم‌باوری نیوتون نیز از آن استفاده شده بود. / آنتونی ترولوپ، رمان‌نویس انگلیسی که به شکارِ روباه بسیار علاقه داشت. / جین آستین و خانوادهٔ او به تصمیم پدرش در سال ۱۸۰۰ به شهرِ بت، که به چشمه‌های آب گرمش شهره است، نقل مکان کردند. این تغییر شهر برای آستین سختی‌هایی به همراه داشت و به عقیدهٔ برخی زندگینامه‌نویسان ذوق ادبی او را برای مدتی مختل کرد. پس از مرگ پدر آستین از آنجا نقل مکان کرد. - م.

است که غریب است. آشنا: راویانِ بلانشو به‌طور نامعمولی پرشور، رها و سرخوش‌اند. غریب: خودِ سرخوشی در بلانشو غریب است و نشانه‌ای است برای نزدیکی به یک بی‌توجهی ریشه‌ای به هر جهانی، خودِ توجه حضوری است که انکار می‌شود.

این آشنائیت غریب و این سرخوشی موقر با انگارهٔ فروید از امرِ غریب به مثابهٔ بازگشتِ امرِ آشنا در تضاد است: با استفاده از ملاحظهٔ مهم بلانشو دربارهٔ نیچه می‌توان گفت این همان بازگشتِ ابدی است («این بار می‌کوشم به آن دست یابم»): این جملهٔ آغازین داستانی از بلانشوست با عنوان آنی که با من نبوده است، داستانی از بازاندیشی بی‌پایان، داستانی از اندیشه به منزلهٔ باز-اندیشی تجربهٔ بی‌سابقه، خاتمه‌ناپذیر و غیرشخصی آنچه بر اندیشه رخ می‌دهد) اما این بازگشت، بازگشتِ ابدی امری یکسان و بازگشتِ امری از پیش تجربه شده و یا بازگشتِ جهانِ از دست رفته‌ای که اکنون جانی نو می‌یابد نیست، این بازگشت «نمودِ محضِ یک دوباره، یک الهه-نهان‌گو» است (استیونس). به زعم فروید هر ارتباطِ اروتیک دست‌کم میان چهار نفر برقرار است: عاشق‌ها و والدینشان. اما به عقیدهٔ بلانشو ارتباطِ اروتیکِ واقعی غیر قابل شمارش است و [اتفاقاً] بدون حضور والدینی رخ می‌دهد که برای فروید تنها طرف‌های دارای اهمیت بودند؛ آنچه هست عاشق یا راوی یا (معمولاً و صرفاً براساس عرفی که بر عمیق نبودنِ روان‌شناسی ژرفا دلالت می‌کند) شخصیت مذکر است و یک دیگری بی‌سابقه: بی‌سابقه و بسیار ورای سابقهٔ کلی دیالکتیک حضور و غیبت.

برای لویناس چنین ارتباطی با دیگری، با *Autrui*، امر به شدت مطلق اخلاقیات است؛ برای آگامبن این ارتباط آیندهٔ اجتماعی است که می‌آید، اجتماعی که برای بی‌سابقه بودن آزاد است، آزاد است تا هرچه باشد،

۱. *diva-dame*: استیونس در شعر «قطعه‌ای برای بزرگسالان» (*Adult Epigram*) از این ترکیب استفاده می‌کند که اشاره‌ای است به سیلی با نام دِیفوب که در اندیو ویرزیل نقشی مهمی بر عهده دارد و رنج‌های فراوانی را برای انثاس پیش‌بینی می‌کند. سیل‌ها الهگان پیشگوی معابدِ آپولون بودند که دِیفوب نام‌دارترین آنها و پیشگوی معبدِ آپولون در شهرِ کوم است. -م.

بی‌خصیصه، و به تعبیر بلانشو، غیرشخصی است. به نظر بلانشو و نیز استیونس این قلمرو به تسخیر عشق درآمده است.

من از استیونس نقل قول می‌آورم، زیرا مایل‌م به امکان زمینه‌ای آمریکایی برای اندیشهٔ بلانشویی فکر کنم، امکانی که برای آن (در اولین نمونه) وال این کتاب بی‌نظیر را ارائه کرده است. عشق در آثار استیونس نیز کلمه‌ای نایاب است، اما آن را در نامه‌ای، درست چهار ماه پیش از مرگش و به عقیدهٔ من، دربارهٔ بلانشو به کار می‌برد. به‌طور کلی عشق کلمه‌ای است که استیونس نه دربارهٔ افراد، بلکه دربارهٔ مکان‌ها استفاده می‌کند («زندگی رابطه با مردمان است، نه مکان‌ها. اما برای من زندگی رابطه‌ای بوده است با مکان‌ها و همهٔ تفاوت در اینجا است»)، [این امر را می‌توان] مثلاً در شعر «یادداشت‌هایی دربارهٔ برترین داستان» [مشاهده کرد]؛ آنجا که می‌گوید:

کاپیتان عاشقِ کاتابا^۱ بود،
و باودا^۲ را که در آنجا دید و با او
ازدواج کرد،
و باودا نیز، عاشق کاپیتان بود
چنان‌که عاشق خورشید.

آنان نیک پیوند یافتند، زیرا مکانِ پیوندشان
همان چیزی بود که به آن عشق می‌ورزیدند.
آنجا نه بهشت بود و نه دوزخ
آنها شخصیت‌های عشق بودند
چهره به چهرهٔ یکدیگر.

عشقِ آنها رابطه با مکان‌هاست اما مکانِ پیوندشان، یعنی جایی که به آن عشق می‌ورزند یا مکانی که در آن می‌زیند و [خود] استیونس نیز

۱. Catawba: به معنای «مردمان رود». نام رود و نیز قبیله‌ای از سرخ‌پوستان آمریکاست که در جنوب شرقی آمریکا و در مرز کارولینای جنوبی می‌زیسته‌اند. همچنین کاتابا نام این منطقه است. - م.

۲. نامی زنانه از این قبیله که البته یادآور کاتابا (مکان) نیز هست. - م.

عاشقِ آن است، فضای ادبی است: «شعر از این می‌جوشد، جایی که از آن هیچ‌کدامان نیست، و بیش از آن، به هردوی ما هم تعلق ندارد و این، فارغ از آنکه روزهای پرشکوهی داشته‌ایم، سخت است.» در مصرع‌های مقدماتی شعر «یادداشت‌ها» استیونس می‌پرسد:

و من به چه عشق می‌ورزم جز تو؟^۱
[بگو] آیا عالی‌ترین کتابِ عاقل‌ترین آدمی را، پنهانی، شب و روز
عزیز داشته‌ام؟
[هرگز!]

ما، به قدر لحظه‌ای، در مرکزگاهِ وجودمان می‌آساییم، می‌آساییم
در همان نورِ متلونِ حقیقتی یگانه و پاینده که همان نورِ
متغیر جاننداری است که تو را در آن دیدم
و سپس آرامش
آن شفافیتِ درخشانی خواهد بود که تو ارمغانمان می‌آوری.

این خطوط خطاب به کیست؟ چیست این نور که در آن به دیدارِ
هم می‌روند و نه نورِ حقیقت، بلکه نوری دیگر با روشنی‌ای دیگر است؟
(استیونس در نامه‌ای می‌نویسد «سینه‌سرخ‌ها و کبوتران هردو از پزندگانِ
سحرخیزند، آنها خبرگانِ کارِ نوردند، نوری که حضورِ واقعی خورشید هنوز
آن را زمخت نکرده است.»). این خطوط نوعی تو خطاب کردن‌اند و چنان
نیست که نشود مخاطب آن را شناخت، اصلاً شناختنی وجود ندارد،
مخاطب به جهانِ دانش تعلق ندارد.^۲ استیونس می‌گوید مردِ دانش

۱. این اولین قطعه از قطعات شعر «یادداشت‌ها» است. بعد از عنوان، شعر به هنری چرخ تقدیم شده است و این قطعه بلافاصله پس از آن می‌آید که ۸ خط است. در اینکه مخاطب این ۸ خط چیست یا کیست بحث بسیار است. از آنجایی که استیونس می‌گوید: «من به چه عشق می‌ورزم جز تو؟» و گفته است «به چه کس...» برخی مفسرین نتیجه گرفته‌اند که مخاطب آن می‌تواند داستان برتر باشد که در عنوان شعر هم آمده است. - م.

۲. در خلاصه‌ای که استیونس از «یادداشت‌هایی درباره‌ی برترین داستان» برای انتشارات کامینگتون در سال ۱۹۴۲ می‌نویسد، تأکید می‌کند که منظورش از «برترین داستان» شعر است. اما شش ماه بعد در نامه‌ای به دوستش های سیمونز در این تساوی تردید می‌کند. بنابراین به گفته رابینا کوستوا شاید بتوان نتیجه گرفت که این داستان در طول فرایند شعر ساخته می‌شود ←

مشتاقانه برای رسیدن به سعادتِ دردسترس کتابش را می‌نویسد، اما سعادتِ که کتاب پیش می‌نهد هرگز قابلِ دستیابی و هرگز حاضر نخواهد بود.

این اثر ادبی است که ناگزیرترین نمونه را از آنچه شناختی از آن در کار نیست به دست می‌دهد. می‌توان عاشقِ یک اثر بود اما – حتی با وجود عشق نیز – هرگز نمی‌توان آن را شناخت و، به خصوص اگر عشق در میان باشد، شناخت ممکن نیست و این درسی است نه دربارهٔ اثر (که در موردِ آن آموختنی وجود ندارد)، بلکه درسی است دربارهٔ عشق.

به نظرِ فروید عشق به اثر ادبی (زیرا استیونس شعرِ خود را به اثر [ادبی] تقدیم می‌کند)^۱ به معنای درگیر شدن در خیالی انتقالی و عشق ورزیدن به چیزی است که این خیال را تقویت می‌کند. اما در نظرِ لویناس، بلانشو و آگامبن و نیز پروست و پیش از آنان استیونس، عشق به دیگری را فقط از راه عشقِ غریب، فزّار و همواره ازدست‌رفته به ادبیات است که می‌توان منتقل کرد. استیونس می‌گوید: «باید با تمامِ توانتان به کلمات، ایده‌ها، تصاویر و وزن در شعر عشق بورزید.» ارتباط با دیگری که عشق نامیده می‌شود و بلانشو در همهٔ داستان‌هایش به واریسی آن می‌پردازد و در نهایت به در انتظار فراموشی می‌رسد، ارتباطی از یک کنش‌پذیری ریشه‌ای^۲، التفاتی خاتمه‌ناپذیر و حفظِ رسمی‌ترین، پرمطالبه‌ترین و جدی‌ترین

→ و تا پیش از آن از نظرِ استیونس وجود ندارد. کوستوا می‌نویسد: «[...] و همان‌طور که عنوان القا می‌کند شعر نه دربارهٔ یک داستان برتر، بلکه دربارهٔ ساختن حرکتی به سمت آن است و بنابراین اثری در جریان است با نتیجه‌ای غیر قابلِ پیش‌بینی که در آن زبان شعری همچون واسطه‌ای می‌کوشد رخ دادن یک داستان برتر را فهم کند – یا به عبارت بهتر، به دام اندازد.» شاید بتوان به این گفتهٔ استیونس نیز استناد کرد که قدرتِ ادبیات در آن است که هم‌زمان با توصیف جهان آنچه را که توصیف می‌کند می‌آفریند. – م.
برای توضیحی تحلیلی از این شعر نگاه کنید به مقالهٔ

Raina Kostova, "Deleuzian Underpinnings: The Affective Emergence of Stevens' Concept of a Supreme Fiction" in *Wallace Stevens Journal*, Volume 35, Number 1, Spring 2011, pp. 33-55.

۱. بنابراین به نظر می‌رسد ویلیام فلش با نظرِ کوستوا موافق باشد که همین شعرِ خاصِ استیونس مساوی داستان برتر است. – م.

آشنایی است. شخصیتِ عشق [داستان] سرهم کردن است، ادبیات است. فقط در این زبانِ غریب، در زبانی دیگر یعنی در زبانِ ادبیات است که می‌توان عشق را به زبان آورد (چنان‌که داستانی دربارهٔ سخن‌گفتنِ راوی با کلودیا به زبانِ مادری خودِ کلودیا در حکم مرگ این نکته را روشن می‌کند).

این عشقی است که وال در این کتابِ برجسته آن را به زبان آورده است. او نیز می‌داند که ترجمهٔ ترجمه‌ناپذیر چگونه است و سبکِ نیرومندی را در برابر نیرومندیِ غیربودگی^۱ زبانی [آثاری] یافته است که به آن می‌پردازد. به گمانم او این آثار را برای آنانی که به فرانسوی و ایتالیایی سخن می‌گویند آشناندایی می‌کند — یا به طورِ غریبی آشنا می‌کند (که هردو یک چیزند) — تا جهشی را که بلانشواز آن سخن می‌گوید دریابند: او زبانِ آنها را همچون انگلیسی چندگانه خواهد کرد، زبانی که بالاخره قادر خواهد بود این مشخصات را در سبکی مناسب ترجمه کند و [درعین حال] همهٔ غیریتشان را نگه دارد و به زبانِ انگلیسی، مثل کارِ استیونس، حسی از غیریت را بازگرداند، چشمه‌ای که شاید همچنان شعرا از آن بجوشد.

ویلیام فلیش،

دانشگاه برن‌دایس

سپاسگزاری

مایلم از دوستانی که به تألیف این کتاب یاری رساندند تشکر کنم. افراد زیر نشان خود را بر این کتاب حک کرده‌اند: سوزی پروبکر، استپن دوکا، استپن وال، مگنتا ویدنر، کیت گاردنر، کارل دودیک و کارکنان انتشارات Left Bank Books در سیاتل، واشنگتن.

سپاسگزارم از داگلاس بریک، کمیوپنا، رابرت توماس، ژان-لوک نانسی و جورجو آگامبن که دست‌نوشته‌ها را مطالعه و نظرانی مشوقانه و انتقادی ارائه کردند.

با مهربانی و احترام، از معلمان خود سپاسگزارم. از آن جمله‌اند مایک وینگ، جین گرین، رندی فزل، چارلی آلتی‌یری، کارل دنیس و ایوان واتکینز.

کنش‌پذیری

نویسندگانی که در این کتاب به آنها می‌پردازم همگی به شدت دل‌مشغول آن نقطه‌ای از کنش‌پذیری ریشه‌ای هستند که سوپرکتیویته را پیش از هر حافظه‌ای تحت تأثیر قرار می‌دهد. این کنش‌پذیری، به زعم موريس بلانشو، کنش‌پذیری نسبت به تصویر، به نظر امانوئل لویناس کنش‌پذیری نسبت به دیگری^۱ و برای جورجو آگامبن کنش‌پذیری نسبت به در-زبان-بودن است. این نویسندگان نمی‌توانند از چرخیدن و چرخیدن دور پارادوکس — یا چیستی وارونه — این کنش‌پذیری دست بکشند. و این بدان معناست که: کنش‌پذیری در معنای ریشه‌ای اش، یعنی پیش از آنکه در تضاد با کنشگری^۲ قرار بگیرد، نسبت به خودش کنش‌پذیر است و بنابراین چنان تسلیم خود می‌شود که گویی یک قدرت بیرونی است. به همین دلیل کنش‌پذیری ریشه‌ای قوه‌ای را پنهان می‌کند، در خود پناه می‌دهد و آن را هم‌رسانی^۳ می‌کند: این کنش‌پذیری همواره بیرون از خود و دیگری خودش است. کنش‌پذیری ذاتی سوژه — کنش‌پذیر نسبت به خودش — باید خود

1. the Other

2. activity

3. communicate

را به منزله دیگری تحمل، تسلیم و احساس کند. به این معنا، کنش‌پذیری مطلقاً شورمند است.

کهن‌تراز هرامکان (فعلیت یافته) این قوه به طور کلی است که هیچ چیز (جز خودش) را «نمی‌دهد» و پیش از هرگونه وضعیت واقعی از امور «داده شده است». این کنش‌پذیری ریشه‌ای همیشه از همه کنشگری‌ها کهن‌تر است و بنابراین عقب‌کنشی خودش را «عرضه می‌کند». هم سوژه هست و هم نیست. کنش‌پذیری ریشه‌ای، درونی‌تر از هرادراک، تجربه یا احساسی، نا‌حضور و نابرابری - در - خودبودگی^۳ را «عرضه می‌کند» و این یعنی ویژگی محاسبه‌ناپذیر ویرانی^۴. این پارادوکس صرفاً تکلفی بیهوده بود اگر این کنش‌پذیری - که بیرون از خود به خود تسلیم می‌شود - هستی [انسانی] نام نداشت. خلاصه اینکه پیش از هر وجود مشخصی این هستی است که خود را به مثابه یک حضور ویران می‌کند، ویرانی‌ای که همه چیز را دست‌نخورده باقی می‌گذارد. این یک ویرانی بسیار ویرانگر است - ویرانی‌ای که [حتی] نمی‌تواند خود را برای ویران شدن حفظ کند؛ ویرانی‌ای که «جز خود را بی‌وقفه ویران ساختن» نمی‌تواند. اگر بخواهید می‌توان گفت این پارادوکس «تولید» هیچ، «تولید» گذشته‌ای مطلق یا «تولید» کودکی بی‌نهایتی را توصیف می‌کند که سوژه هرگز نبوده است. این یعنی کنش‌پذیری ریشه‌ای امر تصویری^۵ را تولید می‌کند، چیزی شبیه داستان، چیزی که فقط اگر ممکن باشد قابل فهم باقی می‌ماند.

از هایدگر آموخته‌ایم که هستی انسانی امکان به طور کلی است و بنابراین به طور خاص غیر قابل فهم و یا به طور خاص ناممکن است. هستی انسانی به مثابه کلیت امر ممکن دقیقاً امری ناممکن است:

1. passionate

2. intimate

۳. inequality-in-itselfness: به معنی مساوی نبودن یا خود - م.

۴. مساوی نبودن با خود، خود را ویران می‌سازد و در عین حال خصلت ویژه خود است. عظیم‌تر از این ویرانی چیست؟ - م.

۵. the imaginary: باید در سرتاسر کتاب در این کلمه علاوه بر معنای تصویر، معنایی از خیال و امر خیالی را هم در نظر داشت، زیرا خیالی تصویری نیز هست. در کلمه تصویر (the image) نیز باید معنایی از خیال و خیالی دید. - م.

ناممکنی غریبِ دا-زاین یعنی همان موجودی که من در مالِ خودترین^۱ حالتِ خود هستم. این بدان معناست که من پیش از آنکه خاص شدگی یک شخص را به خود بگیرم امکانی بی نهایت هستم و نیستم. به عبارتِ باز هم بهتر من امکانی بالقوه‌ام: رخدادِ تهی یک فعلیت نیافتگی. اما چه چیز این قوه‌ای را که من در مالِ خودترین حالت‌م هستم نمایان^۲ می‌کند؟ چه چیزی دا-زاین را نمایان می‌کند؟

بلانشو، لویناس و آگامبن هریک پاسخی و همه یک پاسخ به این پرسش می‌دهند: وقتی هیچ چیزی نباشد (هنگامی که شیفستگی با تصویر هست، وقتی دیگری گمنام و به دیگری تبدیل می‌شود، هنگامی که خودِ زبان به سخن می‌آید) تجربه این هیچی خود را به منزله یک تجربه ویران می‌کند و کنش‌پذیری‌ای را نمایان می‌سازد که در حقیقت فرمان می‌دهد به آن شور^۳ غریب، تمام‌نشدنی و کنترل‌ناپذیری بازگردم که باید باشم. می‌خواهم بگویم هنگامی که هیچ چیزی نباشد، پیشاپیش چیزی هست. هیچ‌انگاری آخرین آرامگاهِ انسان نیست. آگامبن به خصوص نشان می‌دهد با وجود تکاملِ جهانی هیچ‌انگاری در شکلِ امرِ نمایش^۴ هنوز چیزی برای بی‌پروا ویران کردن وجود دارد، ویرانی‌ای که همه چیز را با تغییر ندادنِ حتی یک چیز دگرگون خواهد کرد. اگر مایلید، ما (و این «ما» ما را نمی‌نامد، بلکه هنوز-نه آن کسی را می‌نامد که ما باید باشیم) باید با حرکتی ریشه‌ای ویران کنیم که هیچ چیزی برای بازیابی و نجات باقی نمی‌گذارد. ما باید ویرانی را به همان اندازه‌ای وسواس‌آلود [و نیرومندانه] بفهمیم که کنش‌پذیری ویران می‌کند، یعنی با شکست در تمام کردنِ کارِ ویرانی. هریک از نویسندگانی که از آنها سخن خواهیم گفت با وسواس به پارادوکسی بازمی‌گردند که از آن (و بی‌شک بسیار خلاصه) با نامِ کنش‌پذیری

۱. ownmost/eigenste: اینجا باید به این معنا توجه کرد که مرگ نه چیزی متعلق به دا-زاین، بلکه اصلاً اصیل‌ترین عنصر سازنده اوست. کلمه «مال» در مالِ خودترین نباید ما را از این

نکته منحرف کند. -م.

2. expose

3. passion

4. spectacle

ریشه‌ای یاد کردیم. اینان نظام خاص خود را چنان بنیادستیزانه بنا کرده‌اند که دیگر نمی‌توان آنچه را که می‌گویند به چیزهایی ربط داد که معمولاً تحت عناوین «اخلاق»، «زیبایی‌شناسی» یا «سیاست» می‌گنجند. برای هریک از آنها این مقولات همراه و پیشاپیش ردی از یک ارتباط کلی یا بالقوه است که هر نظام خاص [اندیشه] فقط آن را مقید می‌کند. بنابراین آنها به زبانی سخن می‌گویند که هم آشنا و هم بیگانه است. آنها بسیار کم می‌گویند، اگر منظورمان این باشد که موفق نمی‌شوند بدنه‌ای از اندیشه تولید کنند که بتوانیم درباره آن بحث کنیم. در مورد آثاری که از آنها سخن خواهیم گفت هیچ مخالفت و موافقتی وجود ندارد. آنچه وجود دارد مکرراً در معرض امر ناممکن قرار گرفتن است که شاید بتوان آن را تجربه تقلیل‌ناپذیر یک درونیت^۱ خالی از خود و به یک اندازه شکننده و تکراری دانست.

در فصل اول، تحلیل لویناس از اثر هنری را دنبال می‌کنیم؛ [اثری] که وجود (را زامیز) آن دقیقاً مساوی سکون یا ناتوانی‌اش از ورود به یک زمان حال نیرومند است. سپس استدلال می‌کنیم که این ناتوانی یا ضعف «نمایش داده‌شده» در اثر هنری، نه یک جهان، بلکه اخلاق و سیاستی «کلی» را در دسترس قرار می‌دهد. اثر هنری ابژه را «رها می‌کند» و به این ترتیب عمل سوژکتیویته را مختل می‌سازد. اثر هنری فقط و فقط یک تصویر است و یک تصویر از همه کوشش‌های فهم می‌گریزد.

در فصل دوم، خواهیم گفت که اخلاق لویناس تصویری است. به این معنا که Autrui^۲ هم مثل تصویر برای هر حال حاضری همراه غیرقابل دسترسی باقی می‌ماند و همچون ترکی در وجود نسبت بی‌پایانی

۱. این کلمه و کلمه صمیمیت را به تناسب در برابر intimacy به کار برده‌ام. «صمیمیت» را می‌توان به معنای درونی شدن امر بیرونی و از میان رفتن تمایز آنها نیز تعبیر کرد. محرمانگی به معنای یکی شدن درون با بیرون است. بنابراین در هردو مورد باید دیگری را نیز به خاطر آورد. -م.

۲. Autrui و autrui (أتقویی) به معنای دیگری انسانی‌اند، چه به‌طور کلی با حرف A بزرگ و چه به معنای دیگری کوچک. من هرجا که خود نویسنده از معادل فرانسوی استفاده کرده است همان را به کار برده‌ام. -م.

را برمی‌انگیزد که در آن سوژه در سیلابی از [اجبار به] پاسخگویی غرق خواهد شد. (اما این پاسخگویی، مثل [مفهوم] حسادت در آثار پروست دیگر به آنچه معمولاً از آنها مقصود می‌شود شباهتی ندارد). لویناس احتمالاً با خوانش ما موافق نخواهد بود، زیرا ادعای ما آن است که آنچه بی‌وقفه می‌گریزد – یعنی *Autrui* – همان غیریتی است که با خود من مساوی است. استدلال ما آن است که مفهوم اصلی کتاب *Otherwise than Being or Beyond Essence*، یعنی جایگزینی (substitution)، همان یکی‌انگاری ریشه‌ای خود با دیگری است که آن را از هر همسانی، ثبات و ايقان به خود خالی می‌کند. خود در پاسخگوشدن به دیگری با بی‌وقفگی^۱ ای روبه‌رو می‌شود که شبیه مردن بلانشویی و شبیه توانایی آگامبنی بر «نا-بودن»^۲ است. کوتاه آنکه خود به یک تصویر امانه تصویری از خودش تبدیل می‌شود. خود به تصویری بدل می‌شود از هیچ، از هیچ‌کس؛ در حقیقت به آن گمنامی تبدیل می‌شود که *Autrui* از پیش هست. نزد مین فصل کتاب، یعنی پارادوکس یکی‌انگاری با هیچ‌کس، از همین جا می‌آید.

در فصل سوم، مفهوم بلانشویی امر تصویری را مورد بحث قرار خواهیم داد که بر امر واقع و برابرزه پیشی دارد. به طور خاص به زبانی تصویری یا زمزمه‌ای بی‌وقفه می‌پردازیم که باید خاموش شود تا کلمات «کار کنند». این زمزمه زبان شعراست: زبانی که به تصویر زبان، یعنی به تصویری از نفی، تبدیل شده است. «کهن‌تر» از منفی هگلی زبانی و انموده^۳ است که شعر ناچار است آن را به سخن درآورد. آنچه شعر هر بار می‌گوید چیزی جز کلیت خالی خود زبان نیست. پیش از آنکه چیزی هم‌رسانی شود خود هم‌رسانش هم‌رسانی شده است. مثلاً هنگامی که کسی به من اشاره‌ای می‌کند، چگونه می‌توانم بفهمم که او خواهان هم‌رسانی [چیزی]

۱. the self: خودی که دارای خود آگاهی است و بنابراین «من» است. - م.

2. incessance

3. not not-be

4. simulated

است حتی اگر به زبانی بیگانه حرف بزنند؟ یک هم‌رسانش خاموش بر هر گفته‌ای [dit, said] پیشی دارد. این هم‌رسانش به‌سخن‌دنیامده اما تقلیل‌ناپذیر است. این تصویر هم‌رسانش است که بر هر پیامی پیشی دارد. زبانی که بر خود پیشی دارد یا زبانی که در تکرار «آغاز می‌شود» شعر است و این «سخنگویی» پیش‌دستانه برای چیزی گفتن به هیچ نیست سوبرکتیوی تعلق ندارد. کهن‌تراز سوژه، زبانی است که هیچ‌کس به آن سخن نمی‌گوید یا «کسی» گمنام به آن سخن می‌گوید (آن، «او»^۱، یا خنثای بلانشو) «کسی» که نمی‌تواند به صیغه اول شخص سخن بگوید. این گمنامی نمی‌تواند هم‌رسانی نکند، نمی‌تواند گفتن «اش» را متوقف کند، درست همان‌طور که نمی‌تواند «خود» را در هیچ‌گزاره‌ای به بیان درآورد، زیرا «او» تا وقتی هست و تا جایی هست که سخن می‌گوید. «او» که به تمامی با «خودش» مطابق است، به همان اندازه [نیز] از «خودش» درمی‌رود و بیرون از «خودش» است. «او» (یا «کسی»، زیرا هماره یکی دیگر است) به تمامی در زبان است. [این «او»] از به عقب چرخیدن و فهم خود در تأمل، بدون از دست دادن دوباره خود، ناتوان است؛ تنها وجود این «کسی» همان گویش^۲ تکرارشونده لویناسی است که خود را ناگفته می‌کند. تر ما در این فصل آن است که نویسنده بلانشویی همان کسی است که بر این ناتوانی از توقف در سخن «توانا»ست. با این همه این گمنامی با سر باز زدن از هر خود-حضور^۳ خالی شدنی^۴ است که حضور اثر و تفکر را ممکن می‌سازد. خلاصه آنکه «کسی» خود زبان است. وجود «کسی» چنان بی هیچ مانده‌ای در زبان جذب شده است که دیگر کسی برای حفظ شدن و به بیان درآمدن باقی نمانده است.

۱. «او» در فارسی به این دلیل که هیچ دلالت جنسی ندارد، حتی از il فرانسوی و he انگلیسی بهتر و مناسب‌تر است. او در فارسی به راستی خنثی است. -م.

۲. این کلمه را در برابر saying یا dire آورده‌ام. به نظر این شکلی مصدری به دلیل القای نوعی «استمرار» و پایان‌ناپذیری معنا را بهتر می‌رساند. -م.

3. self-presence

4. hollowing out

به این ترتیب پس از گذشتن از بلانشوبه مفهوم مورد نظر آگامبن از اجتماعی-که-می آید می‌رسیم [اجتماعی] که پیشاپیش «در» زبان است و دیگر به منزله [چیزی] قربانی شده، رسمیت یافته و شناسایی شده قابل درک نیست. مفهوم در-زبان-بودن کامل و بدون مانده در مرکزِ اثرتازه آگامبن قرار دارد. بنابراین اگرچه به نظر می‌رسد آگامبن این مسئله را رد خواهد کرد، ما باور داریم که کار او از اجتماعِ نامعهود بلانشونشت می‌گیرد. به کلام آگامبنی نویسنده بلانشویی کسی است که نمی‌تواند سخن نگوید، کسی است که بر این ناتوانی تواناست (خود آگامبن یک گلن گولد^۱ ادبی را مثال می‌زند). بلانشو (یا «بلانشو») به تمامی در زبان جذب شده یعنی به تصویری از خودش تبدیل شده است، اما به همین دلیل که کاملاً در زبان جذب شده است بیرون از خودش و بنابراین تصویری از هیچ‌کس است. «بلانشو» نام یک پراکندگی بی‌نهایت است یعنی خودِ زبان به منزله یک قوه محض. خالی‌بودگی یا بیرونیت محضی که نه یک «ورا»، بلکه بازگشتی ابدی به یک هرگز-نبودگی یا یک کودکی بی‌نهایت است. آگامبن می‌گوید عصر ما - عصرِ تصویر، نمایش، تخلیه همه باورها و پیش‌فرض‌ها و همانا عصرِ خودِ امرِ واقع - [امکان] این بازگشت به یک هرگز-نبودگی را همچون آخرین امید ابدی پیش روی ما قرار می‌دهد. ماهیتِ نمایش (همچون منطقِ تصویر که در فصل اول بررسی می‌کنیم) کسرکردنِ اثره یا حتی پافشاری بر غیبتِ آن و به این ترتیب و به نحوی بی‌واسطه، جدا شدن از بازنمایی صرف است. به یقین هنوز می‌توانیم تصویر را در جست‌وجوی آنچه از دست‌رفته است بکاویم (مثل بسیاری از دانشجویانم که حتی سعی دارند در کشتی حرفه‌ای چیزی از واقعیتِ کشتی یونانی-رومی را ببینند تا شاید بتوانند هالک هوگان^۲ را تصویری مبتذل از یک قهرمان المپی به شمار آورند) اما از این هم می‌توان دست کشید. باید بگذاریم اعتبارِ آنچه بازنمایی شده است (الگو) در تصویر منحل شود.

۱. Glenn Gould؛ نوازنده و پیانیستِ پرکارِ کانادایی (۱۹۸۲-۱۹۳۲). م-.

۲. Hulk Hogan؛ نام حرفه‌ای تری جین بولا، کشتی‌گیر آمریکایی که در زمینه بازیگری، مجریگری و خوانندگی نیز فعالیت دارد. م-.

هر شرحی از نوشته‌های لویناس، بلانشو و آگامبن دشوار است، زیرا هریک آن چنان می‌نویسند که قدرت خواندنمان را بی‌اثر و پراکنده می‌کند. هریک از این متفکران چنان می‌نویسند که هم‌رسانی را مختل و هرفرانمایی اسلوب‌مندی از اندیشه‌شان را، مثل کار ما در اینجا، بی‌وقفه به حالت تعلیق درمی‌آورند. به عبارت صریح‌تر اینان پایان‌ناپذیرانه خود را تکرار می‌کنند. (این مطلب به خصوص در مورد لویناس و بلانشو صحت دارد که علاوه بر پژواک دادن خود، یکدیگر را نیز تکرار می‌کنند). برای هریک از آنها، که می‌کوشد ناگفتنی را بگوید، نوشتار هم‌رسانشی است که خود را مختل می‌کند و در یک تعلیق به خود بازمی‌گردد، تعلیقی که پیش از آن چیزی نیست و بنابراین زمان حال را انکار می‌کند. مفهوم تعلیق ریشه‌ای فقط یک ظرافت نظری نیست، بلکه همان ناقدت زبان شعر است. تعلیق ریشه‌ای ما را به برزخی توخالی از زمانی غیرقابل بازیابی می‌رساند که هم بدون پیوستگی و هم بدون توقف است. این زمانی است که از زمان استوارِ گاه‌شناسی هندسی جداست.

ما این سه متفکر را از آن جهت گرد هم و در هم می‌آوریم که هر کدام از یک کنش‌پذیری بی‌نهایت، ویژگی‌ستانی^۱، هسته‌زدایی و یا خنثی‌بودگی سخن می‌گویند که به نحوی پارادوکسی [عنصر] سازنده خود، تصویر و اجتماع است. به یقین متفکران دیگری نیز به نسخه‌های گوناگونی از کنش‌پذیری ریشه‌ای پرداخته‌اند. کسانی همچون ژرژ باتای، ژیل دلوز، لوس ایریگری، فیلیپ لاکو-لابارت و ژان-لوک نانسی هریک گونه خاص خود از این امر را زامیز را شکل داده‌اند. البته قبل از این متفکران معاصر می‌توان از اندیشه تناهی در هایدگر، اندیشه بازگشت ابدی نیچه و حتی به یک معنا مفهوم تخیل استعلایی کانت (که در فصل مربوط به آگامبن

۱. expropriation: من در مقابل این کلمه و مشتقات آن از برابر نهاد اصلی «ویژگی» استفاده کرده‌ام. به این معنا که آنچه یک چیز را «چیز» می‌کند از آن ستانده می‌شود. آنچه ویژه است ستانده می‌شود. «خود» دیگر نمی‌تواند خودش باشد. اصلاً آنچه خود را خود می‌کند ویژه آن نیست. «مالی» آن نیست. علاوه بر این باید معنای تخصیص و تعلق را نیز خواند. نکته دیگر اینکه در بافت فلسفه لویناس باید به معنای «درستی» نیز در این «ویژگی» توجه کرد. اخلاقی لویناس اخلاقی از «درستی» و «تناسب» نیست و به عکس یک بی‌تناسبی کامل است. -م-

بررسی می‌کنیم) نیز نام برد. بی‌شک، هستند کسانی که فراموششان کرده‌ایم اما همین فراموشی شاهدهی است بر آنکه نمی‌توان از آنچه دقیقاً نقطهٔ پراکندگی است تاریخی به دست داد: تکینگی معمایی که چنان چندگانگی^۱ را «حفظ می‌کند» که حتی نام «معما» (که از لویناس گرفته‌ایم) نیز باید تحت همین بی‌جاشدگی و در ذیل مجموعه‌ای از واژه‌های [بی‌جاشده] دیگر قرار گیرد؛ مجموعه‌ای که هنوز می‌توان واژه‌های آشنای دیگر را به آن افزود، واژه‌هایی مثل پراکنش^۲، دزیستانس^۳، دیفرانس، ردِ دیگری. [ویژگی‌هایی همچون] بی‌قراری، تکلف، سنگینی، اختلاف، رقابت، تقابل و عدم شفافیتی که این جمع از متفکران را (می‌سازد/پاشد از همین جاست. لویناس می‌گوید «فلسفه همان فلاسفه‌اند در حال "دسیسه‌ای" میان‌سوزگانی، دسیسه‌ای که هیچ‌کس آن را کشف نمی‌کند و در عین حال هیچ‌کس نیز حق ندارد لحظه‌ای از آن توجه برگرد یا بی‌دقتی کند»^۴. به این معنا ما می‌خواهیم نشان دهیم که گفتارِ هریک از این متفکران یک «هر بار» از خود این معماست، زیرا معمای هسته‌زدایی همان رخ دادنِ خودِ رسانشگری است. رسانشگری همیشه «همان یک» معماست و فقط به منزلهٔ رد یا بازگویی بدونِ این همانی است که وجود دارد. این جمع از متفکران، که ما از آنها سه تن را برگزیده‌ایم، اجتماعی بدونِ اشتراک، بدونِ جوهر یا ماهیت‌اند.

تمرکز ما بر این سه متفکرِ خاص به معنای تمرکز بر اخلاق، ادبیات یا سیاستی خاص نیست، بلکه به هدفِ نزدیک شدن به آن چیزی است که در هر متنِ مناسب با هر اخلاق، ادبیات یا سیاست قرار می‌گیرد و هر نویسنده آن را به نحوه‌های گوناگون آشکار می‌سازد. شاید می‌توانستیم فقط دربارهٔ هایدگر یا هایدگر به همراه کانت (هایدگر کتابِ کانت) یا نیچه

1. multiplicity

2. dissemination

3. désistance

4. Emmanuel Lévinas, "Philosophy and Awakening", trans. Mary Quaintance, in *Who Comes After the Subject?* Ed. Eduardo Cadava, Peter Connor, and Jean-Luc Nancy (New York: Routledge, 1991), p. 215.

(همراه و در برابر هایدگر) بنویسیم، زیرا این نویسندگان (کم‌وبیش) مغاک‌ی را شاکله‌بندی می‌کنند که میراثِ امروز ماست و ما آن را پیوسته در تفکرِ خود تجربه می‌کنیم. در عوض ما خود را به متفکرانی محدود کرده‌ایم که خودشان را به مسائلی محدود کرده‌اند که به نحو سنتی نسبت به فلسفه بنیادین «ثانوی» هستند (حتی اگر در حقیقت آرزوی لویناس مستقر ساختن اخلاق همچون «فلسفه اولی» بوده باشد). در هر مورد، این دل‌مشغولی‌های «ثانوی» بسیار غیرعادی، ناآشنا و علاوه بر آن تصویری نیز می‌شوند (یعنی به‌طور ویژه به هیچ مقوله‌ای تعلق نمی‌گیرند). هریک از متفکرانی که بررسی می‌کنیم متخصصی غریب است که توجهش به مسائل اخلاقی، ادبی و سیاسی او را با خودِ زبان و، با تغییراتی، با زمان وارد رابطه‌ای مبهم می‌کند. هریک از اینان نظام [فکری] خود را به بُعدی می‌گشایند که در آن زبان به امری تصویری (گمنام، [زبانی که] هیچ‌کس به آن تکلم نمی‌کند) تبدیل می‌شود، [بُعدی که] در آن زمان از دولت-زمانِ گاه‌شناختی پیش‌روی، افزایش و پیشرفت، که مدرنیته سرمایه‌دارانه خود را بی‌اراده در برابر آن قربانی می‌کند، جدا می‌شود. فشرده بگوییم ما به این دلیل مدرن هستیم که از زمانِ ممتد، در حالِ گذار و هندسی دچار تهوع شده‌ایم؛ لُبِ کلام، به این دلیل دیگری هستیم که متناهی هستیم. اما تجربه تناهی یعنی زمان‌مندی بنیادین^۱، چنان‌که از هایدگر آموخته‌ایم، به شدت دست‌نیافتنی است. ما دقیقاً مساوی آن نیستیم و این به گفته بلانشو، شور بیرون است. اما بیرون در ورا یا چیزی از این دست نیست. شاید با ساده‌سازی بتوان گفت لویناس از این جهت برایمان جالب است که در آشکار ساختن یا ساختنِ یک ورای اخلاقی ناکام می‌ماند؛ به بلانشو از آن جهت می‌پردازیم که وی ما را در مرزگذاری توقف‌ناپذیری درگیر می‌کند که همان شورانگیزی (نه) ورا (*le pas au-delà*) است؛ و به آگامبن از آن جهت توجه داریم که او این مرز مبهم را به منزله یک «تعلق» گریزناپذیر و

فراگیری فهمد. به عبارت دقیق‌تر ما به آن «ژرفای بنیادین» در بلانشو
علاقه‌مندیم که بر امکان دستیابی به هر دستاوردی^۱ پیشی دارد. یعنی
علاقه ما آن پیشانگی^۲ است که اخلاق لویناسی، امر ادبی بلانشویی و
هرچه^۳ آگامبنی را شکل می‌دهد.

با آغاز از مقاله ۱۹۴۸ لویناس با نام «واقعیت و سایه‌اش» نشان
خواهیم داد که چگونه جنبه‌های مختلف این مقاله هم مفهوم خود
لویناس از نسبت^۴ با دیگری، که مقدم بر ایگوشناسی است، و هم مفاهیم
بلانشویی نوشتار و امر تصویری را به نحوی درونی شکل می‌دهد.
پس از آن حکم مرگ بلانشورا به منزله اثری خواهیم خواند که به واسطه
تحقق نیافتگی^۵ و کشاکش (و یا اگر بهتر می‌پسندید به واسطه تناهی)
«ساختار می‌یابد». بعد از آن اجتماع آینده آگامبن را در پرتو خوانش
هایدگری از شاکله‌گرایی کانتی تحلیل خواهیم کرد تا نشان دهیم که میان
شاکله‌گرایی و امر تصویری بلانشویی پیوندی برقرار است و به ادعای ما
در نهایت [این امر تصویری] همان «جایگاه» رسانشگری و کنش‌پذیری
ریشه‌ای متعلق به آن است.

بحث ما این است: نقطه‌ای که این متفکران ما را به آن می‌رسانند
همان نقطه رسانشگری بماهواست و خود این نقطه فی‌نفسه اختلال در
هم‌رسانی است. این یعنی رسانشگری گفتار را از میان می‌برد^۱، چیزی
برای اندیشیده شدن نمی‌دهد؛ هیچ پیامی نمی‌دهد که بتوان به آن گوش
داد اما در اصل می‌گوید: وجود دارد (*il y a*). رسانشگری بماهو – جایی
که آنچه رسانش می‌شود بیرون از آن [رسانش] نیست، بلکه زبان را در
خودش دفن می‌کند – شعر است، یعنی تکینگی اصیل و مطلق آنچه از
رخ دادن باز نمی‌ایستد. بنابراین، هم‌رسانی فرم محض جدایی رسانشگری

1. accomplishment

2. anteriority

3. Quodlibet ens

4. rapport

5. nonaccomplishment

از خودش یا در یک کلام همان زمان (گاه‌شناسانه) است. اما شعر تجربه‌ی زمانی است که از ریشه ناپیوسته است. این زمان، زمانِ آینده‌ی است که در آینده‌ای دور یا نزدیک قرار ندارد، بلکه در «نون» [مصدری] «آمدن»^۱ (à venir) نهفته است. ما در طول کتاب چندین بار به این مطلب بازخواهیم گشت. آنچه در شعر سخن می‌گوید دقیقاً همان «نون» مصدری «سخن گفتن» است. شعر آنجای محض یا امکان محض هرگونه ارتباطی^۲ را بیان می‌کند و ما فقط به آنجای محض است که «به‌ویژه»، و به نحوی متناهی) تعلق داریم؛ و تعلق ما چنان است که هیچ مانده‌ای باقی نمی‌ماند تا بتوان بر آن تأمل کرد، هیچ مانده یا اضافه‌ای نیست که ما را بر فهم خود و خود-آغازگری^۳ توانا سازد. به این ترتیب ما خالی از خود یا فی‌نفسه متفاوت و در تکرار توقف‌ناپذیر آنجاست که «آغاز می‌شویم». این همان «تجربه‌ی آغازین»^۴ی است که بلا نشود در فضای ادبیات از آن سخن می‌گوید.

زبان شعر

او شیفته‌ی جنونی است که می‌بیند. ای ریاکارِ شگفت‌انگیز!

- لویناس

شعر زبان است؛ زبانی که خود را همچون دروغ‌گویان و حقه‌بازانی به احساس درمی‌آورد که هر روز در خیابان از کنارشان می‌گذریم. به عقیده‌ی لویناس زبان شعر «نوعی نیست که جنس آن هنر باشد».^۵ اگر پُل سیلان

۱. در متن گفته می‌شود این آینده‌ی در to در to come نهفته است. من به این دلیل که در فارسی می‌توان نون مصدری را - که نشان‌دهنده‌ی شکل بدون زمان و شخصی فعل است - معادل to گرفت، به جای آن از «نون مصدری» استفاده کرده‌ام، به شرط آنکه بتوان طنین این «ن» را در نون «آنجا» شنید. - م.

2. relation

3. auto-originate

4. Emmanuel Lévinas, "The Servant and Her Master", trans. Michael Holland, in *The Lévinas Reader*, ed. Sean Hand (Cambridge: Basil Blackwell, 1989), p. 159 n.3.

«میانِ شعرو دست دادن تفاوتی نمی‌بیند»^۱ به این دلیل است که شعر، مقاوم در برابر مقولاتِ اندیشه، شیء‌گونه است، مثل یک بدنِ دیگریا مثل کلماتی که در یک تشییع ادا می‌شوند. آن کلماتِ در حالِ مرگ در دهانِ ما، همچون اشیا سنگین می‌شوند، زیرا دیگر نمی‌توانند به چیزی واقعی ارجاع دهند. زبانِ شعر دقیقاً همان ضعفِ معناست که پس از عقب‌نشستنِ امرِ واقع از دستانِ قدرتِ ما باقی می‌ماند. این زبانِ اندوه‌بار در دهانِ من همچون یک شیء وزن می‌گیرد و مثل هدیه‌ای بی‌فایده به دیگران اعطا می‌شود، زیرا دیگر نمی‌تواند در کارِ ارجاع ناپدید شود. در فضای حزن‌انگیز تشییع این کلمات اند که با زمانی به شدت از کار افتاده در تماس می‌مانند. زبان، ناتوان از ارجاع دادن، به‌طور نامحسوسی دگرگون می‌شود، زیرا اکنون دیگر به خودش شبیه می‌شود. کلمات ناتوان از آشکارسازی و تصریح حالا میانِ معنادادن و نشان دادن، میانِ گفتن و دیدن گم می‌شوند و از سراسازی قصدیت جدا می‌مانند گویی تقدیری دیگر آنها را به خود کشانده است. از آنجا که نمی‌توانم خود را از این کلماتی که بر زبانم معطل‌اند جدا کنم — کلماتی که دیگر از آن من نیستند، زیرا معنای مقصودِ مرا ترک کرده‌اند — آنها مرا در آن تقدیری گرفتار می‌کنند که حالا دیگر خود نیز جزئی از آن هستند.

چندی پیش در یک برنامه خبری از پیرزنی گفته شد که شوهرش افتاده بر کفِ خانه در گذشته بود. زن پتویی بر بدنِ او انداخت و مرد چندین سال همان‌جا و زیر پتو باقی ماند تا یک مددکار اجتماعی متوجه این وضعیتِ «عجیب» شد. زن، با توجه به تنهایی و نیرویی که با پیشرفتِ سن تحلیل می‌رفت، در این میان کم‌وبیش و تا آنجا که می‌توانست مانند قبل به زندگی خود ادامه داده بود. ظاهراً او هیچ‌گاه نزد خود منکرِ مرگِ همسرش نشده بود (مثل دوشسِ مالبرو که مجسمه‌ای از

1. Emmanuel Lévinas, "Being and the Other: On Paul Celan", trans. Stephen Melville, *Chicago Review*, 29, nos. 16-21 (winter 1978): 16.

2. destiny

همسرِ درگذشته‌اش، ویلیام کانگریو (William Congreve) سفارش داد و آن را بر سر میز شام نشانند تا با او گفت‌وگو کند، انگار نمایشنامه‌نویسِ بزرگ به نوعی از مرگِ خود جان به در برده باشد). مددکارِ اجتماعی دربارهٔ وضعیتی که کشف کرده بود نیش‌دارانه می‌گوید که به وضوح پایِ علاقهٔ زیادی در میان است. و ما باید اضافه کنیم علاقه‌ای از نوعِ بسیار دشوارِ آن، زیرا عشقِ زن آزاردهنده نیست. این عشقِ عشقِ ایزولد یا سالومه نیست. به گمانم می‌توان عشقِ او را جبران‌ناپذیر، گیتیانه و مطلقاً نادار تصور کرد (اینجا کلامی از آگامبن می‌آورم که به نظر می‌رسد در همین مورد است): عشقِ او عشق به شوهرش بود، عشق به بدنی ازدست‌رفته، بدنی دفن‌نشده و به شدت حاضر که [شوهرش] هم بود و هم نبود. به نظر می‌رسد زن به موجودِ عقب‌نشسته‌ای که شوهرش به آن تبدیل شده است علاقه‌ای نداشته، بلکه به مرگی وفادار می‌ماند که شوهرش قادر به محقق ساختن آن نیست. این فقط او را به جنون (اگر باید چنین نامی به آن داد) می‌کشاند و علاقه‌اش را در همهٔ خانه می‌پراکند، زیرا همسرِ او دیگر نمی‌توانست جای ویژهٔ خود را بُرکند. به گمانم زن صمیمیتی اساسی، عمیق و بی‌قید و شرط را تجربه می‌کرده است.

دروנית و شدتِ خاصی که به طور سنتی به ادبیات تعلق دارند نتیجهٔ پایبندی به ایهامی هستند که درونیت را بی‌نهایت تکثیر می‌کند و همه جا می‌پراکند همچون دانه‌های برفی که در داستانِ تولستوی^۱ (که بسیار مورد علاقهٔ بلانشو بود^۲)، بر پرخونوف می‌بارد که به روی نیکیتا افتاده است. در این کتاب نمی‌خواهیم زیاده بگوییم. بیشتر دوست داریم شبیه همان پیرزنی باشیم که هنگام فوت برای همسرش کارِ زیادی نکرد و فقط پتویی براو انداخت. فقط می‌خواهیم نشان دهیم که در تصویر، در روایت و در شخصی دیگر ما به تودرتویی از پچپچه و ایما وارد می‌شویم چنان‌که

1. affection

۲. «ارباب و بنده» - م.

3. Maurice Blanchot, "The Outside, the Night", trans. Ann Smock, in *The Space of Literature* (Lincoln: University of Nebraska Press, 1982), pp. 164-67.

گویی پیشاپیش قدرت خواندن، دیدن و گفتنمان در آنجا ناقص، مربوط به گذشته‌ای نامعلوم، دگرگون و زیاده‌است – گویی «میانِ پرانتز» (یا گیومه) یا اگر ترجیح می‌دهید در حالِ محوشدن بوده باشد (زیرا پرانتز دیده نمی‌شود و نمی‌توان آن را به خودِ روایت وارد کرد و با این همه عنصری را وارد داستان می‌کند که بدونِ تصدیق شدن احساس می‌شود، همچون صدایی بی‌آوا که می‌گوید «مرا به خاطر بسپار اما به من میندیش»).