پدیدارشناسی خواندن

ژژژ پوله

محبوبه خراسانی

۱

آغاز داستان تاتمام مالارمه «ایژی تور» (Igitur)، توصیف اتاقی خالی است. در میان اتاق، بر روی میز کتابی گشوده است. در نظر من، این وضعیت هر کتابی است تا وقتی کسی بیاید و شروع به خواندن کند. کتاب‌ها شیء‌اند، بر روی میز، در قفسه‌ها، در ویترین مغازه‌ها، هر جا که باشند در انتظار کسی هستند که بیاید و آن‌ها را از سکون و مادیت‌شان درآورد. هنگامی که می‌بینم کتاب‌ها را برای فروش چیده‌اند، به چشمم در هیأت حیواناتی می‌آیند که در قفس‌های کوچکی در انتظار مشتری‌اند. بی‌شک حیوانات می‌دانند که سرنوشتشان وابسته به دخالت انسان است، منتها از این نظر جای شکرش باقی است که از شرمساری رفتار با آن‌ها به منزله‌ی اشیاء رها می‌شوند. آیا این مسأله در مورد کتاب‌ها هم صادق است؟ کتاب‌هایی از جنس کاغذ و مرکّب؟ آن‌ها همان جایی که گذاشته شده‌اند، می‌مانند تا لحظه‌ای که شخصی علاقه‌ای برای خواندن نشان دهد. کتاب‌ها چشم‌انتظاراند. آیا می‌دانند که عمل انسان می‌تواند به‌ناگاه هستی‌شان را تغییر دهد؟ با همین امید، سر شوق می‌آیند. فکر می‌کنم می‌گویند: مرا بخوانید. به‌سختی می‌توانم در برابر این خواهش مقاومت کنم. نه، کتاب‌ها فقط اشیایی در میان سایر اشیاء نیستند.

گاهی چنین حسی که به کتاب‌ها دارم، در مورد اشیاء دیگر مثل گلدان‌ها و مجسمه‌ها نیز پیش می‌آید، ولی هرگز پیش نیامده که گِرد چرخ خیاطی بگردم یا پشت بشقابی را نگاه کنم؛ ظاهری که از خود نشانم می‌دهند، مجابم می‌کند. اما مجسمه‌ها مجبورم می‌کنند که دورشان بچرخم، گلدان‌ها وادارم می‌کنند که آن‌ها را در دستانم بگردانم. نمی‌دانم چرا؟ آیا به این خاطر نیست که مرا به این توَهم می‌کشانند که چیزی در آن‌ها است که از زاویه‌ای دیگر ممکن است ببینم. گمان نمی‌کنم که [هستی] گلدان و مجسمه را بتوان کاملاً با گردش بی‌وقفه پیرامون ظاهر بیرونی‌یشان برملا کرد؛ آن‌ها افزون بر سطح بیرونی، درونی هم دارند. این درون چه چیزی می‌تواند باشد؟ این درست همان چیزی است که مرا کنج‌کاو می‌کند و وامی‌دارد که گردشان بچرخم، مثل گشتن به دنبال درِ ورودی تالاری اسرارآمیز، حال آن که چنین دری وجود ندارد (البته دهانه‌ی گلدان فقط راهی برای دست‌یابی به فضای کوچکی است که گل‌ها را در آن می‌گذارند و از این رو ورودی واقعی به شمار نمی‌آید). بر این اساس، گلدان و مجسمه بسته هستند و ناچارم می‌کنند که بیرونِ در بمانم. پس، نمی‌توانیم کاملاً با هم کنار بیاییم و نگرانی‌ام به همین خاطر است.

بهتر است مجسمه‌ها و گلدان‌ها را فراموش کنیم. امیدوارم کتاب‌ها مثل آن‌ها نباشند؛ گلدانی را می‌خری و می‌بری خانه، می‌گذاری روی میز یا سرِ شومینه. پس از مدتی، گلدان به خود اجازه می‌دهد که عضوی از خانواده‌ی تو شود. از سوی دیگر، کتابی را می‌گیری و می‌بینی که خود را می‌گشاید و عرضه می‌کند. گشودگی کتاب مرا تحت تأثیر قرار می‌دهد. کتاب خود را در خطوط خارجی‌اش حبس نمی‌کند، به دور خود دیوار نمی‌کشد گویی که در دژی محصور شده باشد. کتاب چیزی بیش از داشتن هستی‌ای بیرون از خود نمی‌طلبد، می‌خواهد تو در او هستی پیدا کنی. باری، حقیقت جالب در باب کتاب این است که سدهای بین تو و او فرو ریزد؛ تو در کتاب هستی، یعنی کتاب در توست، پس دیگر نه بیرونی هست و نه درونی.

بدین‌سان هرگاه کتابی را برمی‌دارم و شروع می‌کنم به خواندن، نخستین روی‌دادِ شگفت(the initial phenomenon) رخ می‌دهد. در لحظه‌ی خاصی می‌بینم، از

شیء‌ای که در مقابل خود باز نگه داشته‌ام، انبوهی از دلالت‌ها بیرون می‌جهند که ذهن مرا فرا چنگ می‌آورند، پس می‌فهمم چیزی که در دستان من است، دیگر فقط یک شیء یا حتا صرفاً موجودی زنده نیست. من از نوعی هستی عقلانی باخبرم، از آگاهی، آگاهی نسبت به دیگری. این آگاهی با آگاهی‌ای که ناخودآگاه در مواجهه با هر هستی انسانی به دست می‌آورم، فرقی ندارد؛ جز این که در این مورد آگاهی برایم عیان شده است، به من خوش‌آمد می‌گوید و می‌گذارد که نگاهی عمیق به درونش بیندازم، حتا مجوزی باورنکردنی صادر می‌کند، مبنی بر این که به آن‌چه او می‌اندیشد، بیندیشم و آن‌چه را حس می‌کند، حس کنم.

می‌گویم باورنکردنی و این امر باورنکردنی در وهله‌ی نخست ناپدیدشدن «شیء» (object) است. کتابی که دستم بود، کجاست؟ کتاب هنوز این‌جاست و هم‌زمان دیگر این‌جا نیست، هیچ‌جا نیست. آن شیء کاملاً شیء است، چیزی که از کاغذ درست شده، همان‌گونه که چیزهای دیگر از جنس فلز یا چینی هستند. آن شیء چیزی بیش از این نیست یا دستِ‌کم گویی مادامی که کتاب را می‌خوانم، کتاب دیگر وجود ندارد. واقعیت مادی کتاب دیگر مطرح نیست، چون مجموعه‌ای از لغات، تصاویر و اندیشه‌هایی شده است که به نوبت هستی می‌یابند، و کجاست این هستی تازه؟ قطعاً در کاغذ و فضای بیرونی نیست. تنها یک‌جا برای این هستی تازه باقی می‌ماند، و آن نهفته‌ترین جا در خودِ من است.

این مسأله چه‌طور اتفاق افتاده است؟ به چه طریقی؟ با وساطت چه چیزی؟ چه‌گونه می‌توانم کاملاً درهای ذهنم را بر روی چیزی بگشایم که تا به حال سدّ راه آن بوده است؟ نمی‌دانم، فقط می‌دانم که در ضمن خواندن، ذهنم دلالت‌هایی را دریافت می‌کند و این دلالت‌ها در آن‌جا احساس راحتی می‌کنند، گویی در خانه‌ی خود به سر می‌برند. بی‌شک تصویرها، اندیشه‌ها و لغات هنوز شیء‌اند؛ یعنی اشیاء ذهن من هستند. اما هنوز از این نظرگاه تفاوت عظیمی وجود دارد. کتاب هم مثل گلدان و مجسمه، شیء‌ای در میان اشیاء دیگری بود که در جهان بیرونی وجود داشت؛ جهانی که در آن، اشیاء معمولاً فقط در جمع خود یا در هر چیزِ دیگرِ مربوط به خودشان

حضور دارند، بدون نیاز به این که ذهن من به آن‌ها بیندیشد. از سوی دیگر، درین جهان درونی، لغات، تصاویر و اندیشه‌ها خوش‌اند؛ مثل ماهی در آکواریوم، این موجودات ذهنی برای هستی‌یافتن به سرپناهی نیاز دارند که برایشان تهیه می‌کنم. آن‌ها به آگاهی من وابسته‌اند.

البته این وابستگی حسن و عیبی هم دارد. آن‌گونه که متوجّه شده‌ام، این سن اشیاء بیرونی است که بدون دخالت ذهن کارشان را انجام می‌دهند. اشیاء بیرونی فقط می‌خواهند تنها باشند. آن‌ها از عهده‌ی اداره‌ی خود برمی‌آیند، اما این مسأله مطلقاً در باره‌ی اشیاء درونی صادق نیست. مطابق تعریفی که از آن‌ها می‌شود، محکوم‌اند حتا ماهیتشان را نیز تغییر دهند، محکوم‌اند که مادیّتشان را از دست بدهند. آن‌ها نویر، اندیشه و کلمه می‌شوند تا دقیقاً بیانی برای موجـــودات ذهنی باشند. خلاصه، که، به‌خاطر موجودیّت‌یافتن در قالب اشیاء ذهنی، باید از هستی واقعی خود دست شند.

از سویی، همین موجب تأسف من می‌شود. به محض این که برداشت مستقیم را از واقعیت با لغات یک کتاب عوض می‌کنم، خود را دست‌افشان و پای‌کوبان دنیای قدرت مطلق تخیّل رها می‌کنم. همه‌چیز را بدرود می‌گویم تا وانمود کنم که آن‌چه نیست، معتقدم. پیرامونم را هستی‌های خیالی فراگرفته است، من طعمه‌ی زبانشام و راه گریزی نیست. زبان با همه‌ی غیرواقعی‌بودنش مرا در خود گرفته است.

از سوی دیگر، این تغییر ماهیّت از زبانِ واقعیت به معادل تخیّلی آن، لزهای انکارناپذیری هم دارد؛ مثلاً جهان تخیّل در قیاس با واقعیت جهان عینیت نامحدودی دارد. تخیل حاضر است خود را برای انجام هر کاری در اختیار دارد و پس از ایستادگی ناچیزی تسلیم پافشاری ذهن می‌شود. گذشته از این به نظر رسد جهان درونی‌ای که زبان واضع آن است، در بنیاد با منی که به آن می‌اندیشد تضاد باشد. با نگاهی گذرا درمی‌یابم که بی‌تردید آن‌چه با لغات بدان نظر می‌کنالی ذهنی هستند نه صورت برهنه‌ی عینیت. اما ظاهراً ماهیّتی غیر از ذهن من دارد یعنی ذهنی که به آن‌ها می‌اندیشد. آن‌ها اشیاءاند، لیکن اشیائی ذهنی‌شده. باری، ان زمان که چیزی جزیی از ذهن من شود، باید از وساطت زبان ممنون باشد، تقابل سوژه

و ابژه‌هایش بسیار کم‌رنگ شده است. بنابراین بزرگ‌ترین حُسن ادبیات این است که مرا بر آن می‌دارد تا خود را از حس همیشگی ناسازگاریِ آگاهی‌ام با عین‌های بیرونی رها کنم.

عمل خواندن این دگردیسی چشم‌گیر را در من ایجاد کرده است. این امر نه‌تنها موجب شده است که اشیاء واقعی مثلاً حتا همین کتابی که می‌خوانم، از دور و برم محو شود، بل‌که آن اُبژه‌های بیرونی را با انبوهی از اُبژه‌های ذهنی‌ای که پیوند نزدیک و صمیمانه‌ای با آگاهی خودم دارد، جابه‌جا می‌کند. با این همه، صمیمیتی از این دست مشکلات تازه‌ای نیز برایم فراهم می‌آورد. شگفت‌ترین آن‌ها از این قرار است: من کسی هستم که به وجود آمده‌ام تا ابژه‌ی افکارم باشم، افکاری که در عین حال بخشی از کتابی هستند که دارم می‌خوانم؛ بنابراین، افکار من حاصل ژرف‌اندیشی دیگری هستند. آن‌ها فکرهای دیگری هستند و اکنون این من هستم که سوژه‌ی آن فکرها به حساب می‌آیم. وضعیتی را که می‌خواهم بگویم حتا از مسأله‌ی پیشین هم حیرت‌آورتر است؛ «من افکار دیگری را می‌اندیشم». البته اگر به آن به‌مثابه‌ی افکار دیگری می‌اندیشیدم، جای حیرت نداشت؛ اما من بدان‌ها به‌مثابه‌ی افکار خودم می‌اندیشم و معمولاً این من است که می‌اندیشد و خود را از طریق افکاری که از جایی دیگر آمده‌اند، می‌شناسد (وقتی که موقعیت خود را بررسی می‌کند)؛ اما این من در لحظه‌ای که به آن‌ها فکر می‌کند، مسؤولیت عملش را در جایگاه خودش می‌پذیرد. این همان چیزی است که باید از بیانیه‌ی دیدرو (Diderot) با عنوان «افکار من روسپی‌هایم هستند» برداشت کرد؛ به عبارت دیگر افکار، بدون گسستن تعلّقشان به نویسنده‌ی خود، با هر کسی می‌خوابند. اما اشیاء از این لحاظ کاملاً متفاوت‌اند. به خاطر این که دیگری شخص مرا میدان تاخت‌وتاز عجیب افکار خودش قرار می‌دهد؛ من کسی هستم که تجربه‌ی اندیشیدن افکار دیگری بدو عطا شده است. من سوژه‌ی افکاری هستم که به من تعلّق ندارند. آگاهی من به‌گونه‌ای است که گویی آگاهیِ دیگری بوده است.

این مسأله درخور تأمل است، به عبارت دقیق‌تر باید بپذیرم که هیچ اندیشه‌ای واقعاً به من تعلّق ندارد، اندیشه‌ها به هیچ‌کس تعلّق ندارند. آن‌ها مثل پولی که دست به

دست می‌شود، از ذهنی به ذهن دیگری می‌روند؛ نتیجه این که، هیچ‌چیز گم‌راه‌کننده‌تر از این نمی‌تواند باشد که تلاش کنیم تا به میانجی اندیشه‌هایی که در رفت‌وآمدند و ثابت نیستند، آگاهی را در تعریف آوریم. لیکن این اندیشه‌ها هر چه که باشند، بند محکمی هستند که آن‌ها را به منبعشان متصل می‌کنند؛ اقامت موقّت آن‌ها در ذهن من گذراست، اما به محض این که پذیرای این اندیشه‌ها می‌شوم، خود اعلام می‌کنم که در حکم سوژه‌ی آن‌ها هستم. من اصل ذهنی (Subjective principle) کسی هستم که اندیشه‌ها فعلاً هم‌چون گزاره‌هایی در خدمت اویند. وانگهی، این اصل ذهنی را به‌هیچ‌وجه نمی‌توان به منزله‌ی گزاره یا امری که تشریح شده یا بدان ارجاع شده، درک کرد. پس آن‌کس که فکر می‌کند، می‌اندیشد و سخن می‌گوید، من هستم. کوتاه سخن این که، هرگز *او* وجود ندارد، بل‌که من است که وجود دارد.

حالا وقتی کتابی می‌خوانم، چه اتفاقی رخ می‌دهد؟ آیا من سوژه‌ی مجموعه گزاره‌هایی هستم که گزاره‌های خودم نیستند؟ امکان ندارد، شاید حتا تناقض‌گویی باشد. به محض این که به چیزی فکر می‌کنم، مطمئنم آن چیز به شیوه‌ای تعریف‌ناشدنی از آنِ من می‌شود. به هر چه که می‌اندیشم، بخشی از جهان ذهنی من می‌شود و با این همه، من به چیزی می‌اندیشم که آشکارا به جهان ذهنی دیگری تعلق دارد؛ این اندیشه چنان در من جاری شده است که گویی من وجود ندارم. چنین ایده‌ای غیرقابل‌تصوّر است و حتا دشوارتر به نظر می‌رسد اگر بر آن تأمل کنم، از آن‌جا که هر فکر باید سوژه‌ای برای تفکّر می‌داشت، این فکری که با من بیگانه است و با این همه در من است، باید در من سوژه‌ای نیز می‌داشت که باز با من ناآشنا بود. پس همه‌ی این‌ها در صورتی اتفاق می‌افتد که خواندن عملی باشد که فکر آن را، همراه با سوژه‌ای که خودم نیست، به درون من هدیه دهد. هر زمان که کتابی می‌خوانم، به طور ذهنی کلمه‌ی *من* را ادا می‌کنم، با این همه این *من*، خود من نیست. این مطلب حتا زمانی که قهرمان یک رمان در قالب سوم‌شخص حاضر می‌شود و حتا وقتی که نه قهرمانی وجود دارد و نه چیزی دیگر، مگر بازتاب‌ها و طرح‌هایی از آنان، درست است. چون به محض این که چیزی به‌مثابه‌ی فکر پیدا می‌شود، مجبور است سوژه‌ی تفکّر کسی باشد که حداقل در حال

حاضر آن را خودِ فراموش‌شده یا ازخودبیگانه می‌نامم. به قول رمبو: «من کسی دیگر است». منِ دیگر کسی است که جایش را با خودِ من عوض کرده است و تا زمانی که کتاب می‌خوانم، او نیز به این کار ادامه می‌دهد. خواندن نه‌فقط شیوه‌ای برای تسلیم شدن در برابر انبوهی از کلمات، تصاویر و اندیشه‌های بیگانه است، بل‌که تسلیم‌شدن در برابر آن اصلِ به‌غایت بیگانه‌ای نیز به شمار می‌آید که کلمات و اندیشه‌ها را بیان می‌کند و پناه می‌دهد.

توضیح یا حتا تصوّر یک پدیده حقیقتاً دشوار است، اما گاه اتفاق افتاده است پدیده‌ای که از دیگر جهات غیرقابل توضیح به‌نظر می‌رسیده، به یک‌باره برایم آشکار شود؛ چنین چیزی دلیلی است برای این‌که می‌توانم ـ بدون به کارگیری نهانی‌ترین هستی ذهنی‌ام ـ توضیح دهم که چه‌گونه با سهولت شگفت‌انگیزی نه تنها هرچه را که می‌خوانم می‌فهمم، بل‌که آن را *احساس* می‌کنم. هنگامی که متنی را آن‌گونه که بایسته و شایسته است می‌خوانم، یعنی با ذهنی فارغ از هر قید و بند (Without Mental reservation) و بدون هیچ میلی به حفظ بی‌طرفی‌ام در داوری و صرفاً با تعهد تام و تمامی که از هر خواننده‌ای انتظار می‌رود، ادراکم از متن شهودی می‌شود و هر حسّی که به من دست می‌دهد، بلاواسطه به تصور در می‌آورم. به عبارت دیگر، این نوع از ادراک مبتنی بر حرکت از ناشناخته به سوی شناخته و از بیگانه به جانب آشنا و از بیرون به سمت درون نیست. بهتر است این ادارک را پدیداری بنامیم که سبب صعود ابژه‌های ذهنی از اعماق آگاهی به روشنای شناخت می‌شود. از سوی دیگر، بدون افتادن در دام تناقض‌گویی، می‌توان گفت که خواندن تلویحاً به چیزی شبیه به ادراک نفسانی (apperception) اشاره می‌کند، ادراک نفسانی‌ای که من از خویشتن دارم، یعنی تلویحاً به عملی اشاره می‌کند که به‌وسیله‌ی آن من آن‌چه را که بدان می‌اندیشم، همانند سوژه‌ای که می‌اندیشد، بلاواسطه فراچنگ می‌آورم (سوژه‌ای که در این مورد خاص، *من* نیست). ممکن است *من* در برابر هر شکلی از بیگانگی شکیبا باشم، اما خواندن فعالیت مرا به منزله‌ی سوژه تفسیر نمی‌کند.

پس خواندن عملی است که در آن اصل ذهنی (Subjective principle) ای که *من* را *من* می‌نامد، تعدیل می‌یابد. به عبارت دقیق‌تر، این تعدیل به‌گونه‌ای است که

من دیگر حق ندارم آن را به منزله‌ی *منِ* خودم در نظر آورم. من وام‌دار دیگری هستم، و این دیگری است که درون من می‌اندیشد، حس می‌کند، رنج می‌کشد، و عمل می‌کند. برخی از انواع سطحیِ خواندن مثل داستان‌های جنایی، چنین پدیده‌ای را در روشن‌ترین شکل‌اش، یعنی در نوعی شیفتگی، به ما نشان می‌دهند و به همین دلیل *من* می‌گویم که «*مرا* فراچنگ آورده است». حال، مهم این است که تصاحب خودم به دست دیگری، نه تنها در سطح اندیشه‌ی عینی و در ارتباط با تصاویر و احساسات و افکاری که خواندن برایم تدارک می‌بیند رخ می‌دهد، بل‌که عیناً در سطح ذهنیت من نیز اتفاق می‌افتد. خود دوم درست زمانی که غرق در خواندن هستم مستولی می‌شود، برای من می‌اندیشد و احساس می‌کند. آیا وقتی که در گوشه‌ای از خودم فرورفته‌ام، می‌توانم در سکوت شاهد سلب تصاحب از خودم باشم؟ آیا از این کار آرامشی می‌یابم یا برعکس سهم من دلهره و نگرانی خواهد بود؟ هر وضعیتی که پیش آید، کس دیگری میدان‌دار این ماجرا است و پرسشی که اکنون خود را به من تحمیل می‌کند و مرا وامی‌دارد که آن را از خود بپرسم، این است: کیست آن زورگویی که جای مرا اشغال کرده است؟ چیست این ذهنی که با همه‌ی تنهایی‌اش آگاهی مرا پر کرده است ؟ و وقتی می‌گویم *من*، در واقع این *من* کیست؟

پاسخی که بی‌درنگ برای این پرسش به ذهن می‌آید و شاید ساده هم باشد، این است که آن *من* که هنگام خواندن کتاب در من می‌اندیشد، *من* کسی است که کتاب را نوشته است. هنگامی که اثری از *بودلر* و *راسین* می‌خوانم، واقعاً این بودلر و راسین هستند که فکر می‌کنند و احساس می‌کنند و به خودشان اجازه می‌دهند که در من خوانده شوند. بنابراین کتاب فقط کتاب نیست، بل‌که ابزاری است که نویسنده با آن به‌گونه‌ای بالفعل اندیشه‌ها، احساسات، زندگی، و شیوه‌های تصور و به خیال درآوردن را حفظ می‌کند. کتاب ابزاری است که هویتِ نویسنده را از نیستی نجات می‌دهد. چنین تأویلی از خواندن اشتباه نیست، اما به نظر می‌رسد که بیش‌تر توجیه‌کردن تفسیر زندگی‌نامه‌ای متون ادبی باشد. در واقع واژه به واژه‌ی ادبیات از فکر کسی پر شده که آن‌ها را نوشته است. همان‌گونه که نویسنده ما را به سوی خواندن اثرش می‌کشاند، در

ما سبب برانگیخته شدن چیزی می‌شود که خود نظیر آن را اندیشیده یا احساس کرده است. پس فهم یک اثر ادبی یعنی این‌که به فردی که اثر را نوشته مجال دهیم تا خود را در ما به ما نشان دهد. این زندگی‌نامه نیست که اثر را توضیح می‌دهد، بل‌که این اثر است که گاه زندگی‌نامه را مفهوم می‌کند.

ولی تفسیر زندگی‌نامه‌ای از برخی جهات نادرست و گمراه‌کننده است. درست است که شباهتی نسبی بین آثار نویسنده و تجربیات زندگی‌اش وجود دارد، اما ممکن است این آثار هم‌چون ترجمانی ناقص از زندگی او باشند. هم‌چنین شباهت معنی‌دارتری بر کلّ آثار یک نویسنده‌ی واحد حاکم است. به هر حال، وقتی که هر کدام از این آثار را می‌خوانم، در من زندگی خاص خود را می‌زیند. سوژه‌ای که در ضمن خواندنِ من بر من آشکار شده است، نویسنده نیست، نه در هیأتِ کلیت پریشان تجربیات بیرونی‌اش، و نه در یکی از نوشته‌های او که به شکل عالی‌تری درکلیّتی سازمان یافته و متمرکز گردآوری شده است. با این همه، سوژه‌ای که بر اثر نظارت دارد، تنها می‌تواند در همان اثر وجود داشته باشد. مطمئناً همه چیز برای فهم اثر مهم است، در نظر من انبوه اطلاعات زندگی‌نامه‌ای، کتاب‌شناسی، متنی و نقد غیرتخصصی ضروری هستند، ولی حتی این معلومات نیز با معلومات درونی اثر منطبق نیست. هر اندازه اطلاعات در باب بودلر و راسین گردآوری کنم و با هر درجه از صمیمیتی که با نبوغ آن دو زندگی کنم، می‌دانم که این مشارکت و هم‌دلی آن قدر نیست که اثر خاصی از بودلر و راسین را که غرق خواندنش شده‌ام، برایم روشن کند؛ آن هم در درونی‌ترین معنای خاصّ خودش، در کمال صوری‌اش و در اصل ذهنی‌ای که بدان جان می‌بخشد. در حال حاضر آن‌چه برای من مهم است زیستن درون اثر است؛ به عبارت دیگر، زیستن در یک این همانی معین با اثر و تنها با اثر. بعید است که چیز دیگری باشد؛ هیچ چیزی بیرون از اثر نمی‌تواند در این تقاضای غیرمتعارف که اثر بر من تحمیل کرده است، شریک شود. اثر درون من است نه برای این که مرا بیرون از خودش به سمت مؤلف واپس براند و نه این که مرا به سوی دیگر نوشته‌هایش سوق دهد، بل‌که برعکس می‌خواهد تمامی توجه مرا به خودش معطوف کند. این اثر است که در من مرزهای

معین را ردیابی می‌کند تا در آن‌ها، این آگاهی خودش را تبیین کند. اثر زنجیره‌ای از ابژه‌های ذهنی را بر من تحمیل می‌کند و شبکه‌ای از واژه‌ها را در من می‌آفریند که اکنون ورای آن مأوایی برای دیگر ابژه‌های ذهنی یا دیگر واژه‌ها نخواهد بود؛ و در نهایت، اثر، که پیش از این از تبیین آگاهی من ارضا نشده است، بر آگاهی من مستولی می‌شود، آن را تصاحب می‌کند و از انتهای خواندن به انتهای خواندنی دیگر آن را بدل به منی می‌سازد که بر آشکارسازی متن نظارت دارد.

بدین‌سان است که اثر محتوای ذهنی گذرایی را شکل می‌بخشد که آگاهی مرا پُر می‌کند؛ و این چیزی بیش‌تر از آن آگاهی است؛ یعنی بیش‌تر از آن *من* ـ سوژه یا آگاهی مستمر از آن‌چه هست و خود را درون اثر آشکار می‌کند. چنین چیزی شرط مسلم هر اثری است که با اعطای آگاهی‌ام به آن، دوباره به آن هستی می‌بخشم. من نه‌فقط به آن هستی می‌بخشم، بل‌که او را از این هستی آگاه می‌کنم. در نتیجه، نباید از شناخت این نکته سر باز زنم که هنگامی که عمل خواندن به اثر ادبی روحی حیات‌بخش می‌دمد، اثر به قسمی موجود انسانی (البته به قیمت خواننده‌ای که زندگی‌اش در حال تعلیق است) بدل می‌شود، موجودی که ذهنی آگاه نسبت به خودش دارد و خود را در من به مثابه‌ی سوژه‌ای از ابژه‌هایش پدید می‌آورد.

۲

اثر در من زندگی می‌کند، به تعبیری به خودش می‌اندیشد، و حتا در درون من به خودش معنایی می‌بخشد. به‌جاست که جایگزینی اثر را به جای خویشتن من به طرزی موشکافانه‌تر بررسی کنیم.

آیا این‌که اثر خود در من می‌اندیشد، به این معناست که در خلال از دست رفتن کامل آگاهی نزد من، موجود اندیشگر دیگری می‌تواند از ناآگاهی من بهره برده بر من هجوم آورد، تابدون این‌که من بتوانم به او فکر کنم، او خود بیندیشد؟ معلوم است که نه، این‌که دیگری (اثر) آگاهی مرا تصاحب می‌کند، به هیچ‌وجه بدین معنا نیست که قربانی از دست دادن آگاهی شده‌ام. برعکس، گویی از آن دَم (moment)که طعمه‌ی

خواندن می‌شوم، به موجودی که سعی کرده‌ام تعریف‌اش کنم، کسی که سوژه‌ی آگاهِ پنهان شده در دل اثر است، اجازه می‌دهم که در استفاده از آگاهی با من شریک شود، من و او، هر دو برای به‌دست آوردن یک آگاهی مشترک حرکت می‌کنیم. بی‌شک در درونِ این همانندی در فهمیدن و احساس کردن، نقش‌هایی که هر یک از ما ایفا می‌کنیم، اهمیت یکسانی ندارند. آگاهی درونی اثر چنان فعال و توان‌مند است که کانون توجه [یا صحنه‌ی آگاهی] را از آن خود می‌کند؛ چنین چیزی به وضوح با جهان اثر ـ جهانی که در آن اُبژه‌ها، اُبژه‌های او هستند ـ ارتباط دارد. در مقابل، من از آن‌چه او آگاه است مطلع هستم، اما نقش متواضعانه‌تری را بازی می‌کنم و مایلم که برده‌وار هر چیزی را که در من می‌گذرد، حفظ کنم. در این‌جا دریافت کُند می‌شود، نوعی تمایز اسکیزوئید (schizoid) بین آن‌چه من احساس می‌کنم با آن‌چه دیگری احساس می‌کند رخ می‌دهد که می‌توان آن را آگاهی پریشان از به تأخیر افتادن [دریافت] نامید، بنابراین به نظر می‌رسد که اثر ابتدا خود فکر می‌کند و سپس مرا از آن‌چه اندیشیده است، با خبر می‌سازد. از این رو، اغلب در ضمن خواندن فشاری بر من است، به خاطر این‌که شاهد عملی هستم که در یک زمان هم به من مربوط است و هم نیست و این، مسلماً احساس شگفت‌زدگی را در درونم برمی‌انگیزد. آگاهیِ مرا هستی‌ای شگفت‌زده می‌کند که از آن من نیست، اما من آن را به گونه‌ای تجربه می‌کنم که گویی از آن من است.

در واقع، این آگاهی شگفت‌زده آگاهی منتقد است: آگاهی موجودی که اجازه یافته است تا آن‌چه را در آگاهی هستی دیگر روی می‌دهد، هم‌چون آگاهی خودش به ادراک در آورد. آگاهی نقّادانه از وجود شکافی قطعی [میان آگاهی خودش و هستی دیگر] مطلع است، ولی احساس این همانی دارد، البته این همانی‌ای در عین تفاوت، که ضرورتاً به معنای محو شدنِ کاملِ فکرِ منتقد در فکری که نقد می‌شود نیست. از قرابت مشکوک و جزیی *ژاک ریویئر* (Jacques Rivière) گرفته تا قرابت عالی، مستقل و موفق *شارل دو بوس* (Charles Du Bos)، نقد ادبی می‌تواند از سر همه‌ی جزئیات بگذرد؛ جزئیاتی که همواره به ما توصیه کرده‌اند مطالعه کنیم و این همان چیزی است که می‌خواهم انجام دهم. با کشف اَشکال گوناگون این‌همانی(identification) و

عدم این همانی (nonidentification) که در نوشتار انتقادی اخیر ادبیات فرانسه بنیان گذاشته شده است، شاید توضیح بهتری بتوان از شکل‌های مختلف روابط ـ میان موضوع نقد و منتقد ـ ارایه کرد.

اولین مثالی که می‌خواهم بدان اشاره کنم این است که: در مورد نخستین منتقدِ منظور نظر من، پیوند بین دو آگاهی به‌ندرت به ذهن خطور می‌کند و آن حرکت نامشخصی است از ذهن به سوی ابژه‌ای که پنهان باقی می‌ماند. در حالی که در این همانی کامل دو آگاهی هر کدام می‌بینند که در دیگری انعکاس یافته‌اند، ولی در این مثال حداکثر تلاش آگاهی نقادانه این است تا به واقعیتی که باید همیشه پوشیده بماند، نزدیک‌تر شود. در این تلاش و جست‌وجو، آگاهی فقط از میانجی‌هایی که در اختیار دارد، یعنی حواس، [پنج‌گانه] استفاده می‌کند. از آن جایی که بینایی روشنگرترین حسّ حواس پنج‌گانه است، به نظر می‌رسد که در این موردِ خاص به کار رفعِ ابهام اصلی بیاید، ذهن نقاد (critical Mind) باید نابیناوار از طریق جست‌وجویِ لَمسیِ سطوح و نیز کندوکاو کورکورانه‌ی جهان مادی‌ای که آن ذهن را از عین‌هایش جدا می‌کند، به هدفش نزدیک شود. بنابراین، به‌رغم کوشش فراوان آن ذکاوت [عقل] همدل برای تنزل دادن خودش تا آن سطحی که بتواند، هر چند سست و ناپایدار، به پیشرفتی در جست و جویش بدنبال آگاهی دیگری نایل آید، منتقد بداقبال مقصر شناخته می‌شود چرا که هرگز به قدر کافی در مقام خواننده به نقشش نپرداخته است. منتقد دچار لغزش می گردد ، گیج می‌شود و ناشیانه با زبانی پرسش می‌کند که خود هیچ‌گاه نتوانسته است حتا آن را به‌راحتی بخواند. به عبارت دیگر، وی در تلاش برای خواندن آن زبان، راه حلی به کار می‌برد که تنها توانایی ترجمه‌ی بخشی از متن را به او می‌دهد. این روشِ ژاک ریویئر است.

این شکست موجب می‌شود که منتقدِ بعدی روش موفقی را در پرداختن به متن به دست آورد. در مورد این منتقد، درست مثل ریویئر، کلِ کار با تلاش در جهت بر قراری این همانی در بنیادی‌ترین سطح آغاز می‌شود. اما در همین ابتدایی‌ترین سطح است که جریانی از ذهنی به ذهنی دیگر جاری می‌شود، جریانی که باید آن

را شناخت یا درک کرد. این‌جا این همانی با اثر بدین معنی است که منتقد همان تجربیات را از سر می‌گذراند و با مقدماتی‌ترین سطوح کارش را آغاز می‌کند. برای ناقد در سطح اندیشه‌ی نامعین، احساسات، تصاویر، و دل‌مشغولی‌های زندگی پیش‌آگاه (Preconscious)فرصتی فراهم می‌آید تا آن زندگی‌ای را درون خود تکرار کند که اثر به میانجی آن موجد نسخه‌ی نخست بوده است، نسخه‌ای که بی‌اندازه روشنگر و القاکننده است. هنوز هم چنین تقلیدی نمی‌تواند اتفاق بیفتد، چرا که تعریف کردن آن در یک حوزه‌ی خاص بدون دست‌یاری و کمکی نیرومند بسیار دشوار است و این یاری‌کننده، زبان است. این همانی ناقدانه تنها به یاری زبان است که مهیاشده، فهمیده و مجسم می‌گردد. عمیق‌ترین حیات ذی‌شعور در گوشه و کنار افکارِ دیگری هیچ وقت نمی‌تواند حقیقتاً جابه‌جا شود، مگر به میانجی لغاتی که مجموعه‌ی کاملی از هم‌ارزی‌ها و برابری‌ها را به وجود آورند. من از همین حالا این پدیده را از منظر نقد توصیف می‌کنم، چون دیگر نمی‌توان به تمایز معمول دال و مدلول قانع بود. اصلاً معنا ندارد که در این مورد خاص بگوییم زبان نقد بر زبان اثر ادبی دلالت دارد، بحث فقط بر سر معادل و شباهت هم نیست. قدرتِ واقعیِ بازآفرینی به واژه‌ها اعطا شده است. می‌توان گفت آنان موجوداتی مادی، جامد و سه‌بعدی هستند و به همت آن‌هاست که زندگی خاصّ احساسات تولدی دوباره یافته است، آن‌ها در شبکه‌ای از دلالت‌های ضمنی کلامی، شرایط خاص لازم را برای تکثیرشان می‌یابند. به عبارت دیگر، زبان نقد در این جا خود را وقف می‌کند تا جهانِ دریافتی نویسنده را به گونه‌ای فیزیکی تقلید کند. شگفت آن که زبانِ این نوع نقدِ تقلیدی حتا ملموس‌تر و محسوس‌تر از زبان نویسنده می‌شود و شعر منتقد نیز «شاعرانه‌تر» از شاعرش از کار در می‌آید. در این تقلیدِ لفظی، آگاهانه اغراق شده است، اما این اغراق نه از نوع برده‌وار و پست آن است و نه ابداً به سمت اقتباس کشیده می‌شود، از این رو تنها تا جایی می‌تواند به ابژه‌اش دست یابد که آن ابژه سخت گرفتار و سرگشته‌ی امری فیزیکی شده باشد. از این رو، این شکل نقد می‌تواند معادلی عالی فراهم آورد با پایه و اساسی محکم که می‌تواند زیربنای تمام تفکرات باشد. با این همه، گویا هنوز هم این نوع نقد از دست‌یافتن به خود اندیشه

و بیان آن ناتوان است. زبانی که نقد به کار می‌گیرد، هم آن را یاری می‌دهد و هم متوقف می‌کند؛ تا جایی یاری می‌دهد که زبان به نقد اجازه می‌دهد زندگی احساسی را در عبارت اصلی خودش بیان کند، آن هم در جایی که هنوز تشخیص عین و ذهن غیرممکن است؛ و با این حال متوقف می‌کند چرا که این زبانِ بسته و مبهم تن به تحلیل نمی‌دهد و نیز ذهنیّتی که زبان فرامی‌خواند و توصیف می‌کند، چنان است که گویی برای همیشه در عین‌های خودش فرو رفته و گرفتار آن‌هاست. هم‌چنین گفتنی است که فعالیت نقد علی‌رغم موفقیتی چشم‌گیر در این مورد کامل نیست؛ آن طور که رابطه‌ی یکی‌شدن با عین‌ها تقریباً به‌خوبی برقرار شده است، رابطه با ذهنیّت هنوز به‌درستی شکل نگرفته است.

این نقد، نقد *ژان پیر ریشار* (Jean-Pierre Richard) است.

چنین به نظر می‌رسد که نقدی از این دست، در شکل اغراق شده‌اش، یعنی با کنار گذاشتن تمامی سوژه‌ها، از اثر ادبی یک ماده‌ی فشرده‌ی خاص، یعنی عصاره‌اش را به دست می‌دهد.

اما این چه نقدی است که می‌تواند دگرگون شود، عین را منسوخ کند و از متون ذهنی‌ترین عناصر را بیرون بکشد؟

به منظور درک چنین نقدی باید در موضعی قرار گیرم که کاملاً مخالف موضوع نقادانه‌ای است که پیش از این بدان اشاره کردم. زبانی انتقادی را تصور می‌کنم که دانسته تلاش می‌کند تا زبان ادبیِ هر چیز ملموس و محسوسی را عریان کند. در چنین نقدی، هدف هنرورانه‌ی هر سطر، هر جمله، هر استعاره و هر واژه‌ای می‌تواند این باشد که تصاویر دنیای واقعی را تا حد هیچ‌بودگی انتزاعی‌ای تقلیل دهد که ادبیات آن را منعکس می‌کند. اگر تا حالا ادبیات را «انتقال از واقعیت به غیرواقعیتِ تصوّر کلامی» تعریف می‌کردیم، پس عمل نقد در این مورد، جابه‌جاییِ این جابه‌جایی را صورت خواهد داد، و بنابراین «واقعیت‌شکنیِ» (Derealization) هستی از راه زبان بدل به نیروی دوم می‌شود. در این روش، ذهن بیش‌ترین فاصله (distance) را میان تفکر خود و آن چه هست، قائل می‌شود. به یمن کناره‌گیری و مادیّت‌زداییِ متعاقب

آن از هر ابژه‌ای که بدین طریق به سمت نقطه‌ی ناپدیدشدن سوق می‌یابد، جهان بازنمایی‌شده در این نقد چندان به معادل خودش در دنیای محسوس یا بازنموده‌اش در ادبیات شبیه نیست؛ چرا که تصویرش از طریق یک فرآیند عقل ورزی افراطی و قاطع (rigorous intellectualization) شکل گرفته است. در این جا نقد دیگر تقلید نیست، بل‌که تقلیل تمام شکل‌های ادبی به سطح واحدی از بی‌معنایی است. باری، چیست که بتواند ادبیاتِ در آستانه‌ی زوالی نافرجام را از دست نقد نجات دهد؟ شاید هیچ چیزی نتواند آگاهی‌ای را برهاند که مدام با بی‌محتوایی عین‌های ذهنی‌ای درگیر است که بدون مقاومت تسلیم می‌شوند. چنین آگاهی‌ای که با زبان کاملاً بی‌پرده‌ای هم روبه‌روست و بر همه‌ی عین‌ها پوششی مات می‌کشد، آن‌ها را «هم‌چون برگ‌هایی در دوردست که از زیر یخ‌ها به چشم می‌آیند» چنان جلوه می‌دهد انگار که هرگز به‌دست نمی‌آیند. بدین ترتیب، زبان این گونه نقد نقشی بر عهده دارد که با نقشی که در نقد ژان پیر ریشار داشته، دقیقاً متضاد است. زبان در واقع تفکر انتقادی را با دنیای ذهنی‌ای که اثر ادبی آشکار می‌سازد، یکی می‌کند و این اثر ادبی است که هزینه‌ی این همانی را می‌پردازد. البته هر چیزی نهایتاً به قلمرو آگاهی جدامانده از اشیاء می‌پیوندد. آگاهی فوق‌نقادانه (Hypercritical)ی یکّه و تنها وظیفه‌ی همه را در هر جایی که خالی مانده باشد، بر دوش می‌گیرد.

آیا نیازی به گفتن هست که این فوق‌نقادی‌گری همان تفکر انتقادیِ بلانشو است؟ مقایسه‌ی نقد ریشار و بلانشو را ثمربخش یافته‌ام و از این مقابله دریافته‌ام که ابزار زبانی که منتقد برمی‌گزیند، می‌تواند وی را به اثر نزدیک‌تر کند و یا به طرزی نامعلوم از آن دور سازد. اگر منتقد بخواهد می‌تواند به اثر خیلی نزدیک شود. البته این موضوع در سایه‌ی نوعی تقلید کلامی که مضمون‌های احساسی اثر را به زبانِ منتقد منتقل می‌کند یا زبان را عامل روشن‌گری می‌کند روی می‌دهد، روشن‌گری کاملی که ابهام موجود بین ابژه و سوژه را برنمی‌تابد. زبان قادر است در قسمتِ سوژه، توان شناختی را اعمال کرده و هم‌زمان در قسمت ابژه خصیصه‌هایی را تأیید کند که بر فاصله‌ی بی‌نهایتشان از سوژه تأکید دارند. در مورد اول، نقد مشارکت بالایی را کسب می‌کند، ولی خطر از

دست‌دادن همان اندک شفافیتش نیز وجود دارد؛ اما در مورد دوم، منجر به کامل‌ترین جدایی یا تفکیک (dissociation) می‌شود؛ شفافیت کاملی که بدین وسیله به دست می‌آورد، صرفاً از جدایی حکایت می‌کند نه به‌هم پیوستن.

بنابراین نقد ظاهراً میان دو امر ممکن مردّد است: یگانگی بدون ادراک و ادراک بدون یگانگی. پیش می‌آید احساس کنم که با آن‌چه می‌خوانم کاملاً یکی‌شده باشم، از این جهت هم آگاهی خودم را از دست می‌دهم و هم آگاهی آن دیگری را که درون اثر به سر می‌برد. نزدیکی به اثر عیبش این است که جلوی دید مرا می‌گیرد و نمی‌گذارد چیزی را ببینم. اما از سوی دیگر، ممکن است چنان خود را از آن‌چه در آن غرق هستم جدا کنم که اندیشه به بی‌راهه رفته، حالت موجودی را به خود بگیرد که تاکنون هیچ رابطه‌ی مشخصی با او نداشته‌ام. در هر دو مورد، عملِ خواندن مرا از خودمحوری رهانده است: تفکرِ دیگری در من خانه می‌کند یا بسیار آمدوشد دارد. اما در مورد نخست، خود را در میان آن دنیای بیگانه گم می‌کنم و در بَعدی، هر دو فاصله‌مان را حفظ می‌کنیم و از یکی‌شدن سر باز می‌زنیم. پس هم نزدیکی و هم جداییِ خیلی زیاد نتیجه‌ی نامطلوبی در پی دارند، زیرا مرا از دست‌یافتن به عمل انتقادی جامع بازمی‌دارند؛ یعنی جست‌وجوی آن ارتباط درونیِ رازآمیز که با وساطتِ خواندن و زبان، میان خواندن اثر و من رضایت متقابل برقرار می‌کند.

بدین ترتیب نزدیکی زیاد و جدایی زیاد هر دو نقایصی دارند؛ اما با وجود این، دارای امتیازاتی نیز هستند. اندیشه‌ی حسی (Sensuous) امتیاز حرکت بی‌درنگ به سوی قلب اثر و شریک‌شدن زندگی خود را با اثر ادبی دارد. امتیاز اندیشه‌ی روشن و بدیهی نیز این است که بیش‌ترین مرتبه‌ی فهم‌پذیری را به ابژه‌هایش می‌بخشد. در این جا دو نوع بینش متمایز وجود دارد که بودن یکی مستلزم نبود دیگری است: یکی رخنه به درون اثر به یاری حس‌ها و دیگری رخنه به درون اثر از طریق آگاهی انعکاسی. اکنون به غیر از مقایسه‌ی این دو شکل از عمل انتقادی، تصور می‌کنم راهی برای آشتی این دو بینش و پرداختن هم‌زمان به آن‌ها وجود نخواهد داشت، آیا دستِ کم نمی‌توان هر یک از آن‌ها را به نوبت با هم ترکیب کرد؟

آیا این روش همان روشی نیست که *ژان استاروبینسکی* (Jean Starobinski) هم به کار گرفته است؟ مثلاً چندان دشوار نیست که در اثر وی مطالبی پیدا کنیم که او را به موریس بلانشو پیوند می‌دهد. او نیز مانند بلانشو، روشنایی استثنایی فاصله و اطلاع دقیق از آن را نشان داده، اما با وجود این، تا حدودی خودش را از قید بدبینی همیشگی بلانشو رها کرده است. از اتفاق این طور که پیداست، وی گرایشی هم به خوش‌بینی و آرمان‌گرایی دارد. از این لحاظ، تفکر استاروبینسکی با *روسو* قابل قیاس است، یعنی آرزوی شفاف‌شدگی سریع همه‌ی موجودات نسبت به یک‌-دیگر که این کار برای آن‌ها سرخوشیِ قدرت درک متقابل را نیز فراهم می‌آورد. آیا از این منظر، دقیقاً آرمان نقد را «جشنِ شهری» (fête citadine) یا «جشن روستایی» (fête champêtre) عرضه نمی‌کند؟ در جشن، زمان و مکانی خاص وجود دارد که در آن هر کسی با دیگری ارتباط برقرار می‌کند، در آن‌جاست که دل مثل کتاب باز می‌شود. در مقیاسی ساده‌تر، آیا همین پدیده در خواندن اتفاق نمی‌افتد؟ آیا یک موجود، عمق وجودی‌اش را نگشوده است؟ آیا با این گشودن، موجود دیگری را مسحور نکرده است؟ معمولاً در نقد استاروبینسکی، ضربِ زلالِ موسیقی، لذتِ نابِ فهمیدن، هم‌دلیِ تمام و کمال را میان ذکاوت (intelligence) که از راه می‌رسد و آن اطلاعاتی که بدان‌ها خوش‌آمد می‌گوید، درمی‌یابیم.

در چنین لحظه‌های هماهنگی، دیگر هیچ ممانعتی چه درونی و چه بیرونی باقی نمی‌ماند. استاروبینسکی برخلاف عقیده‌ی بلانشو می‌اندیشد شفافیت کامل منتج به جدایی نمی‌شود و همه‌چیز در توافق کامل است، از شادی مشترک و لذّتِ فهمیدن گرفته تا فهمیده‌شدن. افزون بر این، چنین لذتی -گرچه می‌تواند ذهنی هم باشد ـ اما در این‌جا فقط لذتی از جانب ذهن نیست، چرا که رابطه‌ی ایجادشده در این سطح میان نویسنده و منتقد رابطه‌ی بین اذهان ناب نیست، بل‌که بیش‌تر ارتباطی بین موجودات واقعی است که ویژگی‌های وجود فیزیکی‌شان مانعی در فهم ایجاد نمی‌کند؛ برعکس، ارتباط مورد بحث بیش‌تر مجموعه نشانه‌هایی تکمیلی است، این مجموعه نشانه‌ها را می‌توان زبان کاملی دانست که باید فهم شوند و درک متقابل را

بالا ببرند. بنابراین، به نظر استاروبینسکی همان‌طور که پزشکان بدن را مطالعه می‌کنند، منتقد می‌تواند اذهان را مطالعه کند. نقد نه از سرشتی هم‌چون علم پزشکی برخوردار است و نه سبب تأثیر عظیم ذکاوت بر آن حوزه از معرفت بشری می‌شود، اما برای منتقدی که سرگرم چنین کاری است، نقد فرصتی برای تبادل دوسویه‌ی انواع مختلف یادگیری است که ممکن است شامل درجات مختلفی از شفافیت باشند.

در نقد استاروبینسکی، انعطاف‌پذیری زیادی وجود دارد. این نقد کرانه‌های دور از دسترس ضمیر نیمه‌آگاه را با تحقیر نمی‌نگرد و هرازگاهی تا قله‌های متافیزیک صعود می‌کند. نقدی که گاه نزدیک و صمیمی است و گاه گسسته و جدا. ضمن این که می‌تواند همه‌ی مراتب یکی‌شدن یا جداماندن را در خود داشته باشد، ولی به نظر می‌رسد که حرکت نهایی‌اش منوط به نوعی گسست و تمایز همراه با توافق پیشین خودش باشد. در نهایت، نقد پس از شناخت اولیه‌ی موضوع مورد مطالعه، باید این بار در انزوا خودش را کنار بکشد. بهتر است که این جدایی را به حساب از دست دادن هم‌دلی موجود نگذاریم، بل‌که آن را راهی برای گریز از دشواری‌های زندگی اشتراکی درازمدت بدانیم. از این‌ها مهم‌تر، ما نیاز شدیدی به بنا کردن روش کار، انتخاب دیدگاهی منطقی و ارزیابی ثمراتِ نزدیکی از طریقِ ایجاد فاصله‌ی آزمایشی داریم. بنابراین، نقد استاروبینسکی معمولاً با نظری از دور یا شاید از بالا پایان می‌یابد، بدین دلیل وقتی که فاصله می‌گیرد، باز هم رفته‌رفته به سمت موضعی مسلّط پیش می‌رود. آیا این بدین معنا نیست که نقد استاروبینسکی هم مانند نقد بلانشو محکوم است که با فلسفه‌ی مفارقت (philosephy of separation) پایان یابد؟ از جهتی باید پذیرفت اتفاقی هم نیست که استاروبینسکی نسبت به مالیخولیا و نوستالژی با ملاطفت خاصی برخورد می‌کند. نقد او همیشه به وداعی مضاعف منتهی می‌شود، اما این وداع با آن دو موجودی که زندگیِ مشترکی را آغاز کرده‌اند، مبادله می‌شود؛ بدین صورت که خرد نقادانه با حرکت دوباره به سمت آن کسی که تنها مانده است، به توضیحش می‌پردازد. در این نقد به تنها چیزی که می‌توان خرده گرفت، سادگی بیش از حدی است که با آن به آن‌چه که باید توضیح دهد، رخنه می‌کند.

درست است که نقد استاروبینسکی از برکت نظر افکندن بر آثار ادبی که تنها افکار در آن‌ها جا خوش کرده‌اند، بدون مکث از میان شکل‌ها گذر می‌کند، اما این طور هم نیست که کاملاً بدان‌ها بی‌اعتنا باشد. با نقد وی، آثار ادبی هم‌چون دیوارهای قصری که در قصه‌های پریان غیب می‌شوند، ابهام، بسته‌بودگی و بُعد عینی خود را از دست می‌دهند. اگر این حرف درست باشد که باید عمل آرمانی نقد به روابط خاصِ میان عین و ذهن (که منظور خود اثر است) و بازتولید آن دست یابد، پس آیا وقتی عمل نقد بر یکی از اصطلاحاتِ بنیادی این رابطه سرپوش گذارد، چه‌گونه می‌تواند موفقیتی به‌دست آورد؟

از این رو، بررسی حاضر به خـــاطر نقدی که به این رابطه وابسته است باید ادامه یابد. آیا این نقد می‌تواند نقد *مارسل ریمون* (Marcel Raymond) و *ژان روسه* (Jean Rousset) باشد؟ نقد ریمون، به گونه‌ای است که واقعیتی مضاعف را که هم ذهنی و هم صوری است، تأیید می‌کند و تقریباً هم‌زمان می‌کوشد تا به درک تجربه‌ای کاملاً صوری و درونی دست یابد. از یک سو، هیچ کس به خود اجازه نمی‌دهد که با چنین خودفراموشی (self - forgetfulness) ای جذب فکر دیگری گردد، اما فکر دیگری نه در بالاترین حد خود، بل‌که در ناشناخته‌ترین و مبهم‌ترین فرازش فراچنگ می‌آید. فکر دیگری به یک خودآگاهی صرف تقلیل می‌یابد به‌گونه‌ای که به ندرت توسط موجودی که آن را پرورانده است درک می‌شود، اما با این حال، هنوز به چشم منتقد تنها ابزار پیش‌رفتی است که وی می‌تواند با آن به ذهن بیگانه نفوذ کند.

اما نقد ریمون، به طرح جنبه‌ی دیگری می‌پردازد که دقیقاً نقطه‌ی مقابل این‌همانی سردرگم فکرِ منتقد با فکری است که نقد می‌شود. پس نقد، تأمل بازتابنده‌ای (انعکاسی) بر واقعیت صوری‌ست که در واقع خود همان اثر است. اثر در برابر خردنقادانه هم‌چون ابژه‌ای کامل قد علم می‌کند، اما در واقع هنوز به شکل معمّا و چیزی بیرونی است که فی‌نفسه وجود دارد و نه امکان این‌همانی وجود دارد و نه امکان برقراری هیچ شناخت درونی.

بنابراین ریمون گاه سوژه و گاه ابژه را در نظر دارد. سوژه، همان ذهن ناب است؛

حضور صرف توصیف‌ناشدنی، هستی در شرف تکوینی‌ست که ذهن منتقد می‌تواند به خاطرِ مزیت غیبت فرم به درون آن رخنه کند. از سوی دیگر، اثر تنها در شکلِ تعریف‌شده وجود دارد و این تعریف آن را در میان خطوطِ خارجیِ خود محصور می‌کند، اما در همان زمان ذهنی که اثر را بررسی می‌کند، ملزم به بیرون ماندن می‌شود و این اثر است که این الزام را به وجود می‌آورد. در نتیجه، اگر تفکر انتقادی ریمون از یک سو به رها کردن خود در نوعی ذهنیت‌گرایی نامعلوم گرایش دارد، از دیگر سو می‌خواهد در برابر عینیّت‌گرایی رخنه‌ناپذیری متوقف شود.

ذهن ریمون با تسلیم ساده‌ی ذهنیت‌گرایی خود به دیگری و از این رو، با غرق کردن خود در اعماق تیره و تار هر ذات ذهنی، دیگر برای نفوذ به آن موانعی که در برابر سطح عینی آثار ایجاد می‌شود مجهز نیست. در این وضعیت، وی یا خود را سرگرم می‌کند یا گشتی به گرد اثر می‌زند، مثل همان چیزی که پیش‌تر درباره‌ی گشتن به گرد گلدان و مجسمه گفتیم. پس آیا ریمون قایل به تفکیک حل‌نشدنی این دو واقعیت ـ سوبژکتیو، ابژکتیو ـ است که شاید در اثر یکی شده‌اند؟ حقیقت این است که نه، دست کم در اغلب مقالات وی این گونه نیست، چون در آن‌ها ادراک درونیِ دقیق متن و مشارکت منتقد در نیروهای فعال مورد استفاده‌ی شاعر از زبان باعث می‌شود که چندین پیوند میان جنبه‌های عینی اثر و ذهنیت‌گرایی هم‌ذات‌شده‌ی آن پدید آید. این پیوند را نباید با رابطه‌ی ناب یکی‌شدن اشتباه گرفت. دریافتِ جنبه‌های صوری اثر، هر طور که شده به صورت زبانی قیاسی درمی‌آید. این زبان ابزار لازم را برای رفتن منتقد به فراسوی جنبه‌های صوری ارائه‌شده در درون اثر فراهم می‌آورد. با وجود این، ریمون هرگز این هم‌کاری را هم‌چون فرایندی دیالکتیکی مطرح نمی‌کند. وضع عمومی‌ای که روش نقد وی ترسیم می‌کند، کمال و حتا کمالی مضاعف است. به کمک کمالِ شکل است که منتقد می‌تواند جامعیّت مشخص تجربه‌ای را که درون شاعر درمی‌یابد و در ذهن خود باز می‌آفریند، به هم پیوند دهد. اما این که چرا چنین است، و چه‌گونه به این صورت درآمده، هرگز به‌روشنی مشخص نشده است.

پس حالا می‌توانیم یک گام جلوتر برویم؟ این همان چیزی است که ژان روسه، دانش‌جوی سابق ریمون و شاید نزدیک‌ترین دوست وی، برای رسیدن به آن تلاش کرد. روسه، افزون بر این، وظیفه‌ی خود می‌دانست که به ساختار اثر و کنه تجربه‌ی آن دست یابد و تمام همّ خود را وقف همین کار کرد. اساساً تنها مسأله‌ی وی این بود که بین واقعیت عینی اثر و نیروی سامانگری که به آن شکل می‌دهد، ارتباط برقرار سازد. او برخلاف ساختارگرایان معتقد بود که صرفِ وابستگی متقابلِ اجزاء عینیِ تشکیل‌دهنده‌ی اثر نمی‌تواند آن را توضیح دهد. روسه، اثر را ترکیبی اتفاقی، از پیش تفسیرشده و بعداً سامان‌یافته نمی‌دید. به نظر وی، با نادیده انگاشتن اصل نظام‌سازی که رابطه‌ی تنگاتنگی با همان اثر برقرار می‌کند، نظام اثر هیچ کارکردی نمی‌تواند داشته باشد. لبّ کلام این که، هیچ تار عنکبوتی نیست که عنکبوتی در مرکزش نباشد. از سوی دیگر، بحث بر سر حرکت از اثر به روان‌شناسی نویسنده نیست، بل‌که بازگشت به محدوده‌ی اثر است؛ یعنی رسیدن از عناصر عینی که به طور سازمند ترتیب یافته‌اند، به نیروی خاص سامان‌دهی که در نهاد خود اثر است؛ گویی بعدتر این نیروی خاص خود را در نقشِ آگاهیِ دانسته‌ای برای تعیین مقدمات و حل مشکلات آن نشان می‌دهد. بنابراین شاید قدری سوءاستفاده از اصطلاحات قلم‌داد شود اگر بگوییم اثر با ابزار عناصر ساختاری‌اش به زبانی معتبر سخن می‌گوید. گر چه باید قدردان بود که اثر خود را عیان می‌کند، اما مسأله این است که جز خودش معنایی ندارد. کار انتقادی ژان روسه چنین است. نقد خود را به منظور استفاده از عناصر عینی اثر پیش می‌نهد تا به فراسوی واقعیتی که نه صوری است و نه عینی، دست یابد و خود را با ابزار آن‌ها بیان کند. بنابراین فهم شکل‌ها نباید صرفاً به ثبت جنبه‌های عینی محدود شود. همان طور که *فوسیلون*(Focillon) از منظر تاریخ هنر اثبات می‌کند، «زندگی شکل‌ها» در فرایند توسعه‌ی تاریخی، هم از عصری به عصری دیگر حضور خود را نشان داده و هم در هر اثر منفردی وجود داشته است؛ بدین صورت که شکل‌ها گاه می‌خواهند ثابت بمانند و تغییری نپذیرند و گاه مایل‌اند

که به یک‌دیگر تبدیل شوند. بنابراین، این دو نیروی مخالف هم که در هر اثر و نوشته‌ی ادبی وجود دارند و یکی خواهان ثبات و دیگری خواهان تغییر است، با تأثیر متقابلشان کمک می‌کنند تا درک کنیم که شکل‌ها چه‌قدر به آن چه *کالریج* (Coleridge) نیروی شکل‌دهی‌اش می‌نامد، وابسته هستند؛ نیرویی که آثار را تبیین، جابه‌جا و متعالی می‌کند. تعالیم ریمون بیش‌ترین سهم را در روش انتقادی ژان روسه دارد، روشی که جوینده را از تغییر بی‌وقفه‌ی مرزهای شکل به فراسوی آن می‌کشاند.

پس جا دارد که همین جا از این جستار جمع‌بندی‌ای به دست دهیم، نظر به این که تحقیق حاضر به مقصود خود رسیده است؛ یعنی ارائه‌ی توصیف، تکیه بر مثال‌های کمابیش بسنده، طرح روش انتقادی هم‌چون اصل راهنمای رابطه‌ی سوژه و ابژه. اما هنوز یک مشکل دیگر باقی است؛ به منظور برقراری تعامل میان سوژه و ابژه که اصل همه‌ی آثار خلاق و فهم آن است، دست کم به لحاظ نظری دو راه پیش روی ما گسترده است، یک راه رفتن از ابژه‌ها به سوژه و دیگری، از سوژه به جانب ابژه است.

بنابراین ما ریمون و روسه را از طریق دریافت ساختارهای عینی یک اثر ادبی و تلاش برای دست‌یابی به اصلی ذهنی که بر آن صحّه می‌گذارد، مشاهده کردیم. اما ایشان در رابطه با سوژه و ابژه، چنان که پیداست، اولویت را به سوژه می‌دهند. در باب جنبه‌های عینی و صوری اثر نیز، آن چه ریمون و روسه در جست‌وجوی آن هستند، چیزی است که مقدم بر اثر است و وجود اثر واقعاً وابسته به آن است. بنابراین روشی که ما را از ابژه به سوژه هدایت می‌کند، در اساس با روشی که از سوژه به ابژه می‌رساند تفاوت فاحشی ندارد، زیرا در واقع این روش بر اساس رفتن از سوژه به سوژه از طریق ابژه استوار شده است. با وجود این، احتمال از قلم افتادن نکته‌ای مهم وجود دارد و آن این که هدف نقد صرفاً فهم نقشی نیست که سوژه در تعامل با ابژه‌ها بازی می‌کند. در نظر من، هنگام خواندن یک اثر ادبی لحظه‌ای وجود دارد که سوژه در اثر حاضر است، اما خود را از آن چه احاطه‌اش

کرده است، رها می‌سازد و تنها می‌ماند. آیا قبلاً، زمانی که در ونیز بودم و برای دیدن *اسکوولا دو سن روکو* (Scuola de San Rocco) - یکی از رفیع‌ترین قله‌های هنر- رفتم، چنین حسی نداشتم؟ در آن جا نقاشی‌های زیادی از هنرمندی به نام *تینتورتو* (Tintoretto) گردآوری شده بود. وقتی که سرگرم تماشای آن همه شاه‌کارهایی بودم که یک جا جمع شده بودند و آشکارا وحدت الهام‌بخششان را نشانم می‌دادند، ناگهان دریافتم نمی‌توانم گوهر مشترکی را که در همه‌ی آثار آن هنرمند بزرگ وجود دارد درک کنم. تنها زمانی می‌توانم آن گوهر مشترک را دریابم که ذهن خود را از تصویرهای خاصی که وی آفریده است، رها سازم. از نیروی ذهنی اثر، در همه‌ی آن تابلوها آگاه شدم و تا آن زمان هرگز ذهنم بدان وضوح این نیرو را درنیافته بود، درست مثل زمانی که تمامی ویژگی‌های خاصشان را فراموش کردم.

کسی ممکن است از خود بپرسد: این سوژه‌ای که پس از تمام بررسی‌های اثر ادبی در انزوا رها می‌شود چیست؟ آیا نبوغ فردی هنرمند است که با وجود زندگی پنهانِ مستقل از اثر آشکارا خود را در اثر هنرمند طرح می‌کند؟ یا به باور *والری* آگاهی انتزاعی و ناشناخته‌ای است که در انزوای خود بر کار همه‌ی آگاهی‌های غیرانتزاعی نظارت دارد؟ هر چه که باشد، ناگزیرم اعتراف کنم که توضیحی برای همه‌ی فعالیت‌های ذهنی حاضر در اثر ادبی از طریق ارتباطشان با شکل‌ها و ابژه‌های درون آن وجود ندارد. در اثر فعالیتی ذهنی جریان دارد که عمیقاً به شکل‌های عینی می‌پردازد و در سطح دیگر با وانهادن همه‌ی شکل‌ها، سوژه خود را بر خودش (و بر من) در استعلایش هویدا می‌کند و هر آن‌چه در آن منعکس می‌شود، نمایان می‌گردد. در این نقطه است که دیگر هیچ ابژه‌ای نمی‌تواند آن را بیان کند و هیچ ساختاری هم از پس توضیحش بر نمی‌آید. سوژه در وصف‌ناپذیری و نامعلومی‌اش معرفی می‌شود. شاید چنین چیزی است دلیل این که چرا منتقد در توضیح آثار نگران این استعلای ذهن است. پس گویا نقد به منظور هم‌راهی ذهن در تلاش برای جداشدن از خودش، نیازمند است که اجزای

عینی اثر را یا از بین ببرد یا دست کم موقتاً فراموش کند و خود را برای درک ذهنیت بدون عینیت تعالی بخشد.

این متن ترجمه‌ای است از:

Poulet, George.,"Phenomenology of Reading", in: Hazard Admas(Ed.), *Critical Theory Since Plato,* Harcourt Brace Jovanovich, NewYork, 1971.