«برای تمامی کسانی که می‌نویسند، پس دیوانه‌اند
و کسانی که دیوانه‌اند، پس می‌نویسند.»

◆ حسین رسول‌زاده

نقد و دیوانگی

آموزه‌ای که «نقد» را همچون پس آیندی انضمامی به قلمرو هوشیاری وخرد پس می‌راند، منتقد را خردمند (= سوژهٔ شناسندهٔ عاقل) عبوس کم و بیش عادلی تصویر کرده است که بر کوهی از دانش و ادبیات تکیه داده و هوشیارانه در کار تمیز و داوری است. از زمان روشنگری بدین سو، نقد همواره کنشی بخردانه، خردآگاهی و عقلانی دانسته شده است. هنوز هم در پاس‌داشت کار یک منتقد، او را به‌خاطر نقدهای «هوشیارانه» یا «خردمندانه» و البته «منصفانه» تجلیل می‌کنند. چنین پنداشته می‌شود، نقد «گفت‌وگوی بخردانه با اثر» است که البته در این گفت‌گوی «هوشمندانه»، «اولویت نه با متن نظری، که با متن ادبی و هنری است»[۱].

این خردباوری - یا آن چنان که در محافل ژورنال - ادبی باور کرده‌اند، «عقلانیت انتقادی» یا آن گونه که در انجمن‌ها و همایش‌های دانشگاهی عادت کرده‌اند، «نقد اندیش‌گون» یا چنان که برخی از نویسندگان خردمند ناکام معروف پیش آورده‌اند، «نقد بخردانه». حاصل انگارکردهایی است که در یک تقابل دوتایی، نقد را به مثابهٔ کنشی عقلانی که برای داوری و «گفت‌وگوی بخردانه» به هوشیاری و سلامت عقل و هوش نیاز دارد، در پس اثر قرار داده‌اند. جدایی نقد از فراگشت آفرینش، گونه‌ای تلقی دوآلیستی است که نقد را از سویه و منش خلاقه‌اش تهی دانسته و آن را به جستاری دربارهٔ اثر تقلیل داده است. موافق این پندار، هنرمند می‌آفریند، منتقد می‌اندیشد. هنرمند به هم می‌ریزد، منتقد سامان می‌دهد. هنرمند پدیدار می‌کند، منتقد توضیح می‌دهد. آوره‌ای که منتقد را به انتظار می‌خواند تا اثری خلق شود و او اگر خرده هوشی داشته باشد، این فرصت - یا این اقبال - را بیابد با توضیح اثر، شاهکاری را معرفی کند. فرو کاهش ساحت نقد به یک اهتمام انضمامی، به ادبیاتی درجه دو و کنشی «درباره‌ای» محصول بی‌حاصل رویکردی است که خودبسندگی و منش خلاقانهٔ نقد را نادیده می‌گیرد.

چنین رویکردی که بازتاب اثر را در متن نقد، شادمانه دلیل فرومانی نقد قلمداد می‌کند، ناخواسته، و از این رو غمگنانه، در قیاسی در زمانی، اثر (هنری) را در مرتبه‌ای پست‌تر از جهان واقع قرار می‌دهد.

با این حال دوآلیست‌ها و اولویت‌باورانی که نقد را همچون کنشی عقلانی و خردمحور، پشت سر اثر خلاقه جای داده‌اند، هیچ گاه از خوانش (سان دیدن) نقدهای خردمندانه سیر نشده و همواره از فقدان نقد خرد/هوشمندانه می‌نالند و از دردی جانکاه به خود می‌پیچند.

شاعر/منتقدی که مدتی است تصمیم گرفته تا خود را شدیداً و به‌طرز آشتی‌ناپذیر و شتابزده «پست مدرن» جا بزند (زیرا سالهای زیادی بر او رفته و قدر فرصت‌های از دست‌رفته را نیک می‌داند) اخیراً ضمن پخش نامه / مقاله‌ای در جهت برون‌رفت از بحران شعر و نقد ادبی، در یکی از بندهای بخش‌نامه، طی یک سری بایدها و گرددها، «نقد اصولی» را پیشنهاد کرده است:

«۱. نوآوریها باید تفهیم و کجروی‌ها تصحیح شود. [منظور این است که: نوآوریها تفهیم باید گردد؛ کجروی‌ها اصلاح باید گردد]... ۴. تغییرات اساسی در بن و بنیادهای روابط اجتماعی صورت گیرد که به تبع آن، نقد اصولی و نه تقابلی (ستایش یا نکوهش) پایه‌ریزی و تصحیح شود...»[۲].

و «نقد اصولی»، نقد بستی بر اصول. البته گونه‌ای از نقد عقلانی است که خردمندانه و با حوصله، به دور از هیجانات و احساسات بر اساس اصول و معیارهای عینی، به سبک و سنگین کردن اثر می‌پردازد. به همین جهت آقای باباچاهی در جایی پیش‌تر، از آن به عنوان «نقد علمی» یاد کرده است.

شاعر دردمند دیگری طی حکمی دستور داده است:

«... نقد بعد از شعر (و به گمان من باید مدتی بعد از شعر) به وجود آید»[۳].

«گزاره‌ها و نظریه‌ها و تئوری‌ها بعد از اثر هنری به وجود می‌آیند و باید بیایند نه پیش از آن».

او سپس شاعران را از این که بر مبنای نقد، یا آن گونه که اصطلاح کرده است «گزاره‌های تئوریک»، بنویسند، بر حذر کرده است و در جایی دیگر از این که «هرزبین گزاره‌ها و خلاقیت هنری بدجوری مخدوش شده است»[۴]، دلسوزانه ابراز نگرانی کرده است و با این همه، چند ماه بعد طی حکمی دیگر دستور داده است: «شعر ما باید بر بستر تفکر حرکت کند»[۵]. او سپس از دانته همچون الگویی که شعرش «در آیند دانش عظیم و گستردهٔ او از فرهنگ، مذهب، تاریخ و اخلاق مردم روزگارش بوده» یاد کرده است» و در نهایت برخلاف احکام سابق اعلام کرده است: «دانش و شناخت است که قریحه و حساسیت را به سمت زیبایی، گزینش و به کارافتادن انرژی... به حرکت در می‌آورد».

منتقد سابقه‌دار دیگری پیش‌تر گویا همواره از این که «توجه ندارند نقد، سبک و سنگین کردن اجزاء و کلیت اثر است، بر اساس اصل یا اصول روشن و بدیهی و پذیرفته شده»[۶] سخت نالیده بود. این طور البته کار منتقد هم آسانتر می‌شود، زیرا کافی است اثر را در کفه‌ای و «اصول» روشن و بدیهی‌اش را در کفه‌ای دیگر بگذارد و وزن خالص اثر را به مصرف کننده (خواننده) اطلاع دهد.

منتقد نام‌آور دیگری که چندی پیش معضل هزمونی نقد ادبی ایران را ناتمام گذارده و به سیاق کشورگشایان سده‌های میانه که مدام جنگی را ناتمام گذاشته و برای سامان دادن به جنگی دیگر به جبهه‌های دیگر می‌شتافتند، به دیار غربت شتافته. تا لابد بحران رهبری نقد ادبی آن جا را نیز سروسامانی ببخشد. در مجموعهٔ ۳ جلدی معروفش به جای کشف طلا در مس گفته بود:

«... از نظر خلاقیت ادبی، یک شاعر درجه یک، بیشتر ارزش دارد تا یک منتقد درجه یک»[۷].

سمینارهای «بررسی وضعیت نقد ادبی در ایران» آن گونه که در کتاب ماه بازتاب یافته‌اند، قلمرو نقد را به چیزی فراتر از یک تعقل انتقادی و خردمحور ارتقاء نداده‌اند و همچنان در راه رسیدن به یک نقد اصیل منطقی، بر حجم مصوبات خود می‌افزایند.

از سوی دیگر کسانی که از قدیم‌الایام شعر و داستان را به مثابه مقداری فوت و فن در کارگاههای اساتید آموخته و می‌آموزند، خودگزینی‌های داستان را از یافتارهای نقد ادبی، گناهی نابخشودنی و فعلی قبیح می‌شمارند:

«چگونه می‌شود داستان نوشت و آن را با ارجاع به متن‌های فلسفی و نقد ادبی توجیه کرد؟ ... چگونه می‌شود از شیوهٔ نقد استفاده کرد و داستان نوشت»[۸]؟

در چنین رویکردی، نقد همواره در پس اثر رنگ می‌بازد و مناسبت میان اثر و نقد، مناسبتی یکسویه، خطی و اشرافی (این یک در خدمات آن یک) تلقی می‌شود...

از زمان روشنگری بدین سو، نقد همواره سنجشی تعقلی، نوشتاری ثانوی و متاخر دربارهٔ اثر دانسته شده است. خردباوری در نقد، استوار بر اقتدار عقل، سودای شناخت و تعریف اثر را دنبال می‌کند و در حالی که اثر، داوری را به تعلیقی بی‌پایان تبعید می‌کند، نقد خردباور، به نیت مؤلف مبنی بر داوری اثر، پاسخ مثبت می‌دهد. از این رو نقد خردباور، حتی برخلاف آن چه وانمود می‌کند، بی‌آن که با اثر گفت‌وگو کند، همچون سوژه‌ای همه‌چیزدان درباره اثر گفت‌وگو می‌کند. چنین نقدی همواره با تجهیز خود به سلاح عقل و خرد و با سوادی فهم و شناخت قطعی اثر و داوری دربارهٔ آن، همچون فاعل اندیشندهٔ خردورز، پایه‌های اقتدار خود را بر اثر تحکیم می‌کند. بدین سان رویکردی که از نقد خردباور و اندیشگون حمایت می‌کند، کنش نقادی را در گونه‌ای اقتدار مدرنیستی به تباهی می‌کشد. نقد خردمدار، اگر دیوانگی اثر را به رسمیت می‌شناسد، از آن روست که خود در مقام روان‌پزشکی مقتدر (خواست قدرت) به معالجهٔ اثر بپردازد. از این رو اگر چه دیوانگی در اثر برای نقد خردمحور، پدیده‌ای جایز و جالب به‌شمار می‌آید، اما خود به هیچ‌وجه تن به دیوانگی نمی‌سپارد. زیرا جذابیت دیوانگی تنها از آن روست که در پرتو تعقل خلل‌ناپذیر نقد، شناخته و تبیین گردد. به عبارت‌دیگر نقد خردمدار، اثری که خود را در قلمرو دیوانگی رها می‌کند، بی‌آن که به نقد اجازهٔ ورود به ساحت دیوانگی را بدهد، از نقد توقع دارد تا دیوانگی او را به رسمیت بشناسد؛ به همین جهت خواستار نقد خردمحور، نقد شناسنده و عقلانی است.

بنابراین، نقد خردمحور و رویکردی که متوقع چنان نقدی است، به توافقی خردمندانه می‌رسند. منتقد می‌پذیرد، نقد پس‌اندی تعقلی است که بعد از اثر، اعلام وجود می‌کند؛ مؤلف نیز قبول می‌کند، نقد در جای خود امری ضروری و مفید است. و با این حال، به‌رغم چنین توافقی، مؤلف با اختصاص دیوانگی به اثر و منتقد با الحاق خرد به نقد، هر یک در خفا پروژهٔ اقتدار بر دیگری را دنبال می‌کنند. رویکردی که نقد را با قراردادن در پس اثر، به نوشتاری دربارهٔ اثر تقلیل می‌دهد و انگاره‌ای که با اعطای عقلانیت به نقد، آن را از سویهٔ دیوانگی و خود بودگی محروم می‌سازد، به یک سان سودای اقتدار را پی می‌گیرد.

اما نقد اکنون سودایی جز متن شدن در سر ندارد. بنابراین اگر تا اندک زمانی پیش، نزاع بر سر این بود که حقیقت اثر و گوهر هنری آن نه، در بیرون اثر بلکه در درون اثر نهفته است و آموزه‌های مدرنیستی، خردمندانه منتقد را از بیراهه رفتن در حواشی اثر برحذر می‌داشتند تا جست‌وجویش را از درون اثر آغاز کند، اکنون بحث بر سر این است که اساساً نقد، نوشتاری دربارهٔ اثر نیست. بی‌جست معرفت شناختی تاریخ نقد ادبی، گویای آن است که نقد تاکنون چیزی نبوده جز صورت‌های کثیر و متنوع آموزه‌ای که آن را اهتمامی ذهنی یا کنکاشی تحقیقی دربارهٔ اثر می‌انگارد. رویکردی گسترش یافته که می‌پندارد رسالت بنیادین نقد، نوشتن دربارهٔ اثر است، حتی نقد سنتی (پیش‌مدرنیستی) که نقطهٔ عزیمت خود را جایی در بیرون اثر تعیین می‌کند، در نهایت به چیزی دربارهٔ اثر مبدل می‌شود[۹].

اما نقد، متنی دربارهٔ دیگری نیست. اصلاً چون متن است، «درباره» نیست. پس دربارهٔ چیزی جز خودش نیست. نقد، متن است و خواهیم دید هر متنی، نقد است و چون نقد است، متن است و چون متن است، نقد است و نقد آفرینشی است خودبسنده دربارهٔ».کتاب اضطراب واژه‌ها اثر آلن تی بورت

با این شعر شروع می‌شود:

اضطراب عقربه‌های ساعت
بر کبود دیوار
این انتظار
اتفاق می‌خواهد
کسی پشت پنجرهٔ اتاقم
ناگهان
آه سفید کتری
بر شعله‌های آبی
افتاد:

بحث شعر چند صدایی در ایران، اغلب در گونه‌ای تلقی درامانیک به سروده‌های چندلهجه‌ای فروکاسته شده است. تیپ های مختلفی تحت عنوان صداهای مختلف در صحنه حاضر می‌شوند و با لهجه‌ها و منش‌های کلامی خاص، در نهایت همان آورای نهایی مؤلف را بیش می‌برند. گونه‌ای همزیستی و مشارکت صداها که هر کدام تکه‌ای از آوای مؤلف را بر دوش می‌کشند و در استقرار استبداد تکصدایی بر متن، همصدایی می‌کنند. پس مؤلف، ندای خود را میان شخصیت های درون متن توزیع می‌کند و آن گاه به آراء باختین استناد می‌کند.

اما باختین، انگارهٔ چند صدایی را در ساحتی چنین ساده‌بینانه در ارائهٔ مکانیکیِ چند صدای سطحی تنزل نداده، بلکه به قول تزوه تان تودوروف «آن را در مفهوم بسیار گسترده‌ای به کار برد، به گونه‌ای که می‌توان حتی به تک گویی نیز، نسبت گفت‌وگویی [چند صدایی] بخشید»(۱۰).

متن چندصدایی، هیچ گاه به معنای طرح مکالمات لفظی میان شخصیت‌هاست و به قول ژولیا کریستوا رطی به «گفتم و گفت‌های محض در یک مکالمه که به لحاظ نگارشی در متن طرح ریزی می‌شوند» ندارد(۱۱).

در این میان، البته آقای باباچاهی کوشش می‌کند. طبق معمول کوششی نافرجام. تلقی آوانگاردی از مفهوم چندصدایی در شعرش ارائه کند. لذا به اجراهای قبلیِ خود ایراد می‌گیرد. که در این شعرها «نفرات شعر، هر یک به‌نوبت و با تراکت کامل پشت میکروفون قرار می‌گیرند و به بیان دیگر میکروفون را از دست یک دیگر نمی‌قاپند»(۱۲). او سپس نوع اصیل شعر چند صدایی را که طی آن نفرات شعر، تراکت را رعایت نمی‌کنند و میکروفون را از دست یکدیگر می‌قاپند و در نهایت گونه‌ای «تنوع آواها» را به نمایش می‌گذارند، در سروده‌های خود معرفی می‌کند. گویا همین کج فهمی‌ها باعث شده تا عده‌ای از منتقدان «درباره‌ای» گمان برند در یک جامعهٔ تک صدایی نمی‌توان اثری چندصدایی تولید کرد. از جمله آقای عنایت سمیعی نوشته است:

«پرسیدنی است که در جامعه تک صدایی چگونه ممکن است شعر چندصدایی به ترنم در آید؟ سرچشمه فرهنگی، پشتوانه فکری و فلسفی و مابه‌ازای اجتماعیِ اصطلاحاتی همچون زبانیت زبان، مرگ مؤلف، بنیادفکنی یا شالوده‌شکنی را در کجا باید جست»(۱۳)؟

بنا به چنین رویکردی، که از درک خلاق مناسبت بین اثر هنری و ساخت‌های اجتماعی عاجز است، لابد ساخت اجتماعی جامعهٔ روسیهٔ تزاری، چندصدایی بوده که توانست آثار چندصدایی مثل آثار داستایوفسکی را در خود مترنم سازد؟!

اما به هر حال منش چندصدایی متن به در جمع عددیِ نفرات شعری و نه در ادب و تراکت یابی‌ادبیِ آنها، بلکه در ساز و کاری که متن را دچار بحران و استبدادکلان روایت را دچار آشوب و مرکزیت و نظارت سیستم مؤلف را دچار اخلال می‌کند. و از این طریق صداهای درونیِ متن را آزاد می‌سازد، اتفاق می‌افتد. تقلیل متن چندصدایی به جمع عددی نفرات شعری، چه میکروفون را نهم تعارف کنند و چه از دست هم بقاپند، قرائتی به‌غایت مکانیکی و به‌طرزی رقت‌بار پیشاباختینی است. متن چندصدایی به منزلهٔ نفی هر گونه گفتمان مسلط است، بنابراین متنی که در ساحت تک گویی درونی، همهٔ صداهای متضاد و جهان‌های درونی راوی را، که گاه و بی‌گاه همدیگر را نقض می‌کنند و بر هم سوار می‌شوند و یکدیگر را قطع می‌کنند، آزاد می‌سازد، همان اندازه «چندصدایی» است که متن چند شخصیتی. که همهٔ صداها را حول محور کلان روایت مسلط به صدا درمی‌آورد (از صدا می‌اندازد)، تکصدایی است. باختین، خود هنگامی که از جدل درونی راوی یادداشت‌های زیرزمینی داستایوفسکی سخن می‌گفت، چنین انگاره‌ای را مدنظر داشت، نمی‌توان گفتمان چندصدایی را در قلمرو کلاسیک شدنش محدود کرد. زیرا طرح متن چندصدایی از سوی باختین به انگارهٔ بینامتنیت ژولیا کریستوا منتهی شده و رولان بارت آن را به متن خوانندنی، متن نوشتنی و سپس آورهٔ مرگ مؤلف ارتقاء داده است. بنابراین متن چندصدایی، متنی است مبتنی بر آزادسازی صداهایی که تسلط نظام رسمی تکصدایی /تک معنایی را به هم می‌زند و در سطحی دیگر متن را در مناسبتی گفت‌وگویی با دیگر متون قرار می‌دهد، مؤلف خود را می‌کشد و مخاطب را به بازنوشت خلاق متن وامی‌دارد. پس چنین متنی در وجهی دیگر بود می‌تواند وارد ساحتی شود که مایلم آن را «متن چندخوانشی» بنامم.

کنش چندخوانشی برخلاف آن‌چه رضا براهنی و علی باباچاهی پنداشته‌اند، ناظر بر تکاپوی ابزارهای مادی بیان، به قول براهنی «شش‌ها، لب‌ها، دندان‌ها، حنجره، تارهای صوتی»(۱۴). و به قول باباچاهی، که از باب دوراندیشی، «حرکات پنهان و آشکار دست و چشم و چهرهٔ خواننده در حین قرائت» را اضافه کرده(۱۵)، نیست. چنین رویکردی کنش خواندن را به آداب خواندن تنزل می‌دهد (و با این حال معلوم نیست تکلیف کسانی که دچار نقص در دندان و شش یا دست و چشم و ابرو هستند، چه خواهد بود. بعید نیست قبل از خوانش، گواهی صحت اعضا، از پزشک دیپلم مطالبه شود).

چندخوانشی، فرآیندی متنی است که کنش فعال خواننده را برای خوانش‌های متفاوت برمی‌انگیزد. پدیدهٔ چندخوانشی هر چند که به لحاظ متنیت ممکن است فراشد سفیدخوانی و ساحت تاءویل های متکثر در هر خوانش را نیز در بربگیرد، ولی قائم به‌ا محدود، به چنان فراشدی نیست، بلکه استوار بر پتانسیل های متنی، پیشنهادهای قابل رؤیتی را پیش می‌نهند. بیایید

نگاهی به شعر آن تی بورت بیفکنیم:

«شعر با بهره‌گیری از عقربه‌های ساعت و کبودی دیوار، فضایی از اضطراب و انتظار را ترسیم می‌کند. در قسمت مد با آوردن جملهٔ «این انتظار، اتفاق می‌خواهد» خوانش متن را با گونه‌ای حس تعلیق درمی‌آمیزد. اینک خواننده در انتظار یک اتفاق به‌سر می‌برد. از این جا به بعد، متن با ساختاری چند وجهی، کنش چند خوانشی را پیش می‌نهد:

کسی پشت پنجره اتاقم•
•
•

ظاهراً برای کسی که پشت پنجرهٔ اتاق راوی بوده، اتفاقی می‌افتد. استفادهٔ غیرمتعارف از سه نقطهٔ کج، که به شیوه‌ای اکسپرسیونیستی، حس عدم تعادل و عدم اثبات را پدید می‌آورد و جمله را ناتمام می‌گذارد، بر امتداد تعلیق می‌افزاید. در سطر بعدی «ناگهان» زاویهٔ دید راوی از «پشت پنجرهٔ اتاق» به فضای داخل اتاق می‌چرخد:

ناگهان
آن سفید کتری
بر شعله‌های آبی
افتاد:

گویی صدای کتری که بر شعله‌های آبی می‌جوشد، نگاه راوی را از «پشت پنجره» به این سوی پنجره جلب می‌کند. اما در سطحی دیگر و گویی به موازات «آه سفید کتری»، اتفاق دیگری در همان پشت پنجره نیز می‌افتد و شعر با پیشنهاد چنین خوانشی، به ناگاه، منش چندخوانشیِ خود را به رخ می‌کشد:

کسی پشت پنجره اتاقم ۱ •	۲ ناگهان
ناگهان •	آه سفید کتری
افتاد:	بر شعله های آبی
	افتاد:

با این حال شعر، ساختاری همچنان گشوده دارد. استفاده از دو نقطهٔ بیانی در پایان شعر، بازهم به شکلی تجربی، شعر را به فضایی سفید وصل می‌کند. گویی شعر، در متنی براستی سفید، سپیدخوانیِ خواننده را می‌طلبد: چه کسی پشت پنجره افتاد؟ چرا افتاد؟ مناسبت بیان او و راوی چه گونه مناسبتی ست؟ مناسبت‌های ساختاریِ واژگان شعری با نشانه‌های نقطه‌گذاری، کدام‌هاستند؟ چه اتفاقی برای خرد پشت پنجره افتاده است؟...

شاید بتوان گفت، در این شعر اتفاق نه در اتفاقی که راوی بیان می‌کند، بلکه در بیان اتفاق، که راوی نیز جزو آن است، اتفاق می‌افتد.

به شعر دیگری از کتاب اضطراب واژه‌ها اثر آن تی بورت توجه کنید:

امروز
شاعری در کنج اتاق کوچکش برد
پشت میز کارش
زیر پنجره
در جریان صورت برداری اموالش
دسته‌ای کاغذ سفید

یک خودنویس
دو دست لباس
مقداری اثاثیهٔ مندرس...
اما تاکیدها همه از آنِ من بود.

بافتارِ لحنیِ این متن، سرد، خبری و برونگراست. راوی، خبر از مرگ شاعری می‌دهد که در اتاقش، پشت میز کارش، و گویی در حال نوشتن، جان سپرده است. راوی چه کسی است و چه مناسبتی با شاعر دارد؟ پاسخ، نه در بافت موضوعی بلکه در ساخت خوانشیِ متن قابل جست‌وجو است. به آخرین سطر شعر نگاهی بیندازید:

اما تاکیدها همه از آنِ من بود.

مناسبت خطوط تأکید با اشیاء/واژگانی که مورد تاءکید قرار گرفته‌اند، مناسبتی چندوجهی است که منش چند خوانشی متن را آشکار می‌سازد، زیرا در خوانشی که خطوط تأکید بر واژه‌ها (واژهٔ اتاق واژهٔ میز و ...) ارجاع می‌شود راوی، گزارشگری است که خود می‌تواند شاعری دیگر باشد. اما خوانشی که خطوط تأکید را بر اشیاء (خود اشیاء = خود اتاق، خود...) ارجاع می‌دهد، می‌تواند از راوی، یک صاحبخانه، یک دوست، یک رباخوار و... بسازد. اما شعر چند خوانشی، رجحان دادن یک خوانش بر خوانش دیگر نیست، بلکه کشف تمامیت و خودبسندگیِ متوازی و چند وجهیِ متن است که کنش‌های چندخوانشی را تولید و پیشنهاد می‌کنند. هیچ خوانشی بر خوانش دیگر ارجحیت ندارد. اما همگیِ خوانش‌های کشف شده و کشف نشده، حق حیات دارند. از این منظر کسی نمی‌تواند به‌طور قطع، مرجع خطوط تأکید در این شعر را تعیین کند.

آخرین شعر مجموعهٔ اضطراب واژه‌ها چنین است:

«خانه»
نشسته در قاب عکسی گرم
لبخند می‌زند
به جایی که من نیستم
دفترچهٔ مخارج روزانه را در دست دارد
لابد مرا از زندگی کسر می‌کند
و دوستت دارم را از یادهای روزانه‌اش
باید بروم
او که هیچ وقت دل‌واپسم نمی‌شود
وارد قاب عکس می‌شوم
او به جایی، بیرون از قاب خیره شده است
ته‌ماندهٔ چایش را لاجرعه
سر می‌کشم
ته‌سیگارش را برمی‌دارم.
و شتابان از قاب عکس بیرون می‌پرم
شیشه می‌شکند
صداهای هراسانش را پشت سرم می‌شنوم
اما من در این سو

ته سیگاری لای انگشتان زخمی‌ام روشن می‌کنم
سیگار بعد از چای می‌چسبد

این شعر در تفاوتی محسوس با دیگر شعرهای مجموعه، با بهره‌گیری از ساختارهای روایی ـ که خواننده را در گونه‌ای تعلیق داستانی وارد می‌کند ـ ورود غیر عادیِ راوی به داخل قاب عکس را چنان عادی روایت می‌کند که امر غیرممکن، در عین ناباورناپذیری به امر ممکن بدل می‌شود و از این منظر در مناسبتی بینامتنی با شگردهای روایی کافکایی (=عادی نمایی روایت) قرار می‌گیرد. در داستان‌های کافکا، ساختار روایت، نوسط نوع واقعه تعیین نمی‌شود. در نتیجه، امر غیرعادی نه در ساختاری غیرعادی، بلکه در شکلی کاملاً عادی روایت می‌شود. و شگفتی همین جا رخ می‌دهد: در تناقض حاصل از برخورد جنسِ عادی روایت با متعلقِ غیرعادی روایت.

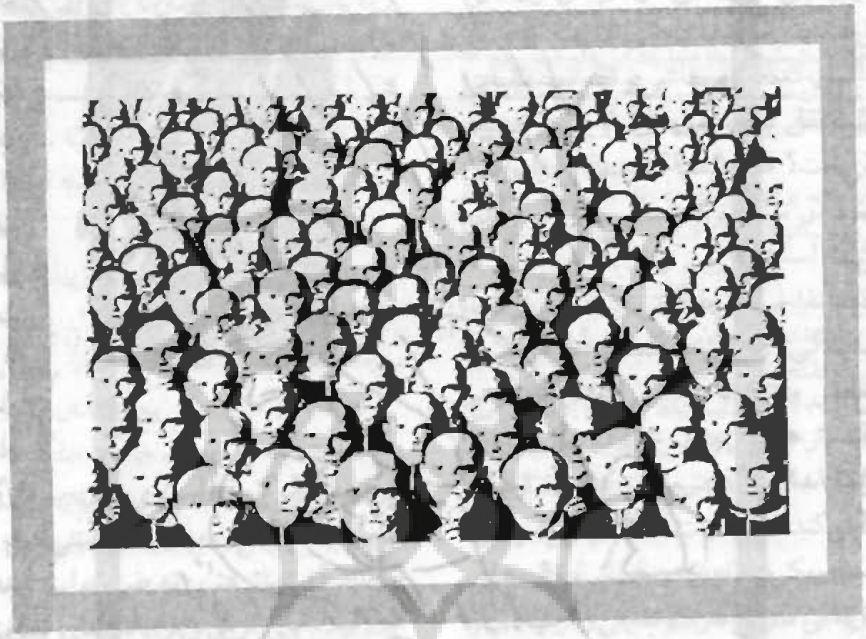
در شعر «خانه»، راوی به گونه‌ای غیرممکن وارد قاب عکس می‌شود. اما این ورود ناممکن، چنان صریح و عادی روایت می‌شود که امر غیرعادی در تناقضی غریب با ساخت روایت، موجب شگفتی می‌شود. راوی، ته‌ماندهٔ چای را که در عکس افتاده، لاجرعه سر می‌کشد، ته سیگار او را که در قاب عکس نشسته برمی‌دارد و از قاب عکس بیرون می‌پرد. راوی شاید در سفری ذهنی و درونی به قاب عکس ـ که عکس قسمتی از خانه و او = زنی یا مردی؟ معلوم نیست، را در خود دارد ـ بازگشته است. اما در این صورت برای شکسته شدن شیشهٔ قاب عکس و زخمی‌شدن انگشتان راوی و گیراندن ته‌سیگاری که از درون قاب عکس برداشته شد، نمی‌توان پاسخی یافت. واقعیت به مخاطره افتاده و خوانش نه به دریافت قطعی، بلکه به عدم قطعیت دریافت منجر می‌شود.

دربارهٔ کتاب اضطراب واژه‌ها... کدام کتاب؟ چنین کتابی اصلاً وجود خارجی ندارد. آلن تی بورت؟ چنین شاعری را نمی‌شناسم. کتاب اضطراب واژه‌ها اثر «آلن تی بورت» واقعیت ندارد و هر گونه تشابه اسمی و شعری، تصادفی است. آن‌چه نوشتم، نقدی بود بر «اثری» نانوشته که وجود خارجی ندارد. پس این نقد، «دربارهٔ» چه بود؟

«هیچ چیز، جز خودش

حکمی که با کشیدن دیواری عریض و طویل، «اثر هنری» را پیش‌موجودی خلاق و «نقد» را پس‌آیندی تئوریک، «دربارهٔ اثر» می‌پندارد، ریشه در سنت‌های اندیشگی متافیزیک غرب دارد. و این می‌تواند ادعاهای همواره صادرکنندگان این حکم را که همواره ریشه‌های فرهنگی را به رخ می‌کشند و دیگران را بی‌ریشه، به ریش غرب می‌بندند، به مخاطره بیفکند. زیرا سنت متافیزیک غرب، آکنده از تقابل‌هایی است که همه چیز را به قطب‌های متقابل دوتایی تنزل می‌دهد. به نوشتهٔ ژاک دریدا:

«این تقابل‌گرایی ریشه در متافیزیک غرب دارد. از جمله ذهن در مقابل عین، حقیقت در برابر دروغ، حضور در مقابل غیاب، دال در مقابل مدلول و گفتار در برابر نوشتار، طیفی متافیزیک است که همهٔ بحث‌های فلسفی در چارچوب این تقابل‌ها صورت می‌گیرد. گاهی یکی از این دو طیف جهت سلبی و منفی وجه مقابل آن است. اما در اکثر موارد یکی نمونهٔ فرودست معنای آن محسوب می‌شود. مثلاً زن، گونهٔ فرودست مرد و نوشتار وجه نازل گفتار شمرده می‌شود»[۱۶].



برهمین اساس، نقد در مقابل اثر هنری و وجه فرودست اثر هنری تلقی می‌شود. در چنین رویکردی، اثر هنری همچون پیش‌موجودی خلاق که منشاء و خاستگاه پیدایی نقد به شمار می‌رود، بر پدیدهٔ نقد که نوشتاری ثانوی، و هرچندگاه تیزهوشانه ـ دربارهٔ اثر است، برتری پیدا می‌کند و کنش نقادی به اهتمامی پیرو فروکاسته می‌شود.

اثر حتی اگر به لحاظ تاریخی بر نقد مقدم بوده باشد ـ که به راستی نمی‌توان به قطعیت چنین گزارشی تن در داد، زیرا به درستی معلوم نیست که اول مرغ به وجود آمد یا تخم مرغ ـ در جهان امروز به لحاظ درهم تنیدگیِ متن‌ها نمی‌توان به سبب در زمانی، یکی را بر دیگری مقدم دانست. با این حال انگاره‌ای که پیش‌موجودیت اثر هنری را دلیل برتری آن بر نقد دانسته و نقد را در مرتبتی فروتر از اثر هنری قرار می‌دهد، پژواکی از همان سنت اندیشگی و متافیزیکی غرب است که پیش‌موجودیت گفتار را دلیل برتری آن بر نوشتار، پیش‌بودگی مؤلف را دلیل اقتدار او بر متن و پیش‌ماندگی خاستگاه را دلیل توضیح اثر تلقی می‌کند.

در سنت اندیشگی افلاطونی متافیزیکی غرب، به عنوان مثال برای اثبات اولویت و برتری گفتار بر نوشتار، چنین استدلال می‌کنند که «گفتار در تاریخ نوع بشر بر نوشتار، مقدم بوده است» و به عبارت دیگر، اولویت خطی و تاریخیِ گفتار را موجب برتری آن بر نوشتار قلمداد می‌کنند. ژاک دریدا در ساخت‌شکنیِ این باور «در مقابل منطق معمول و پذیرفته‌شدهٔ منشاءها، منطق

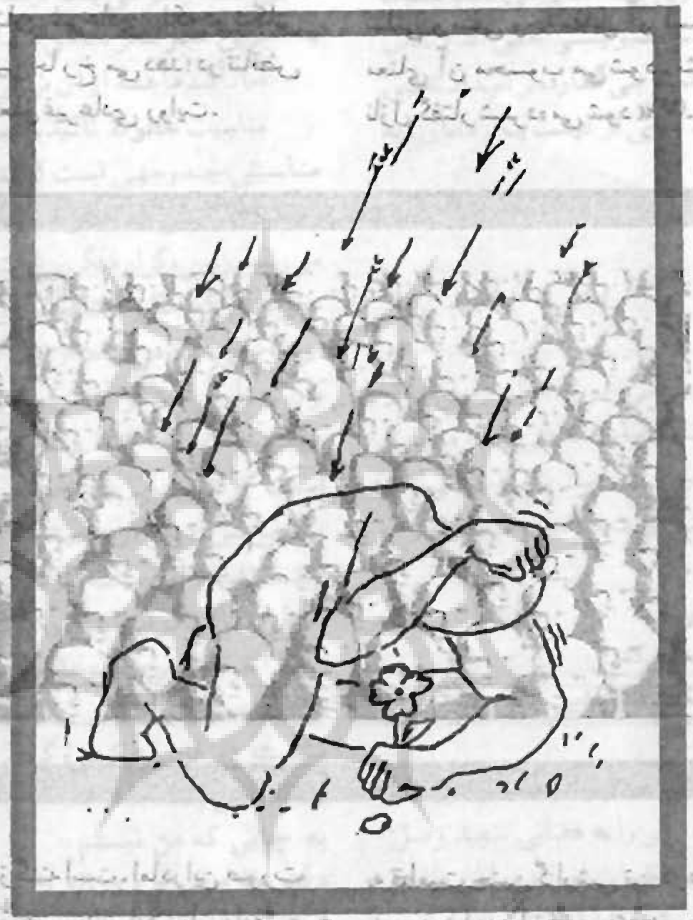
نامعمول افزوده‌ها را پیش می کشد که براساس آن، آن چه بعد افزوده شده است، همیشه می تواند بر آن چه از قبل بوده است، غالب شود... فرهنگ، که بعد افزوده شده است (که مفهومی متاخر است)، می تواند بر طبیعت، که از ابتدا بوده است برتری یابد»[۱۶].

مؤلف مقدم بر متن است؛ و گفته‌اند منشاء متن. اما متن. همچون دیگر آیندی افزود. مؤلف را جا می گذارد. طرح ها و ایده‌های مقدم او را به هم می ریزد و از حمل نیت یگانهٔ مؤلف سر باز می زند و با کشتن مؤلف خود بر او فائق می شود. به قول رولان بارت: «متن، تابودنی صدا، تابودنی هر نوع منشاء است» تلقی کلاسیک به سودای فهم اثر، همواره به جستجوگاه آن، به زمینه‌های تاریخی و مقدم پیدایی آن رجوع می کند و بی هیچ فهمی به تحشیه نگاری اثر «همت می گمارد». جستگاهها به صرف پیش بودگی نه فقط اولویتی بر متن ها ندارد، بلکه حتی به دلیل پیش بودگی قادر به توضیح آنها نیز نیستند. هستی متن نه در منشاء آن، بلکه در مقصد آن نهفته است.

نهایت آن که اگر صرف پیش بودگی و اولویت های زمانی، دلیل برتری تلقی گردد، می باید میکروب کزاز (پیش بوده) برتر از واکسن کزاز (پس آیند) محسوب شود!! با این حال همان گونه که پیش تر هم نوشته‌ام، رویکردی که پیش موجودیت اثر را دلیلی قرار می دهد تا نقد را به پس آیندی دربارهٔ اثر تقیل دهد، ناخواسته در باتلاق قیاسی فرو می رود که طی آن، پیش موجودیت جهان، اثر (باستان، شعر و ...) را به نوشتاری «دربارهٔ» جهان، نسخهٔ دوم واقعیت و تقلید بی دست و پای جهان واقع، فرو می کاهد. مگر قبل از آفریدن اثر، جهان وجود نداشت؟

اما نقد، متن است و متن واقعیتی است هر چند برخاسته از زمینه ها، ولی کاملاً رهیده از آنها. همین است که متن می تواند از جستگاههایش جدا شود و بیرون از زمینه ها به حیات خود ادامه دهد. آنها را در نوردد. بر آنها پیشی بگیرد و بدین ترتیب بر جستگاهها که پیش از متن بوده‌اند، پیشی می گیرد و آنها که همواره پیشابودگی خود را یادآوری می کنند، پیش از پیش از متن که پیش می رود، پس می مانند. متن پیشاهنگ می شود و جهان که پیشابودهٔ متن بود، پیش نمی رود.

طبیعت که پیش از هنر و جستگاه هنر بود، بدان گونه که هنر را به تقلید از خود وا می داشت. بدان گونه که ارسطو گفت، هنر از طبیعت تقلید می کند. اکنون خود از هنر تقلید می کند؛ بدان گونه که اسکار وایلد گفت: زمانی اگر با دیدن یک تابلوی نقاشی بانگ بر می آوریم: «آه... عین طبیعت است»، اکنون با دیدن طبیعت، شادمانه می گوییم: «آه... عین نقاشی است» زمینه ها گم شده‌اند، جستگاهها دورنده‌اند، زائرها در هم خزیده‌اند، از خود رهیده‌اند و دیگر هیچ «بوده‌ای» به صرف پیش بودگی بر هیچ شده‌ای» به صرف پس شدگی فرمان نمی راند. متن، هر چه باشد. چون ما نمی توانیم دقیقاً آن گونه که رؤیای مدرنیسم بود چیستی متن را تعیین و تعریف کنیم. بر شالودهٔ گسست، شکل می گیرد. از این منظر همان طور که اثر به مثابهٔ متن با گسست از نظام علت و معلولی بیرونی جهان مستقل خود را می آفریند، نقد نیز همچون متن با خروج از جهان اثر، خودبسندگی خود را پی می نهد. بنابراین نقد هر چند که اثر را می کاود، اما نوشتاری دربارهٔ اثر نیست. همان طور که اثر جهان را به پرسش می کشد و آن را جست وجو می کند، به نوشته‌ای دربارهٔ جهان متزل پیدا نمی کند. نقد آفرینشی است خودبسند. نه فقط بنابر آن چه پیش تر نوشتم، بلکه از این رو نیز که نقد، قطع نظر از ساخت و جنس اثر. که ممکن است برساخته از رنگ و بوم (نقاشی)، فیلم و نور (سینما)، سنگ و رنگ (مجسمه سازی)، واژگان و صفحه (شعر و داستان) و... باشد. تنها در زبان اتفاق می افتد.



رویکردی که اثر هنری را اصیل و یکه می انگارد و بر ثانوی بودن نقد پای می فشارد، قادر به درک منش خودبسند نقد و در نتیجه ماهیت متنی آن نیست و عموماً برای اثبات منش انضمامی نقد به ساز و کار «نقل قول» در کنش نقادی استناد می ورزد: نقدها برگستره‌ای از نقل قول ها شکل می گیرند و آثار هنری خودبسان هستند. اما هر متنی آکنده از نقل قول هاست، زیرا هیچ متنی در خلاء شکل نمی گیرد و متن ها «به قول» رولان بارت، همچون بافتی از نقل قول هاست که از تعداد بی شماری از مراکز فرهنگ گرفته شده‌اند»[۱۷]. و «به تمامی مروج از نقل قول ها، از جاعات و پرواک هاست که از گذشته و آینده می آیند و در یک استریوفونی گسترده، سرتاسر متن را می پیمایند»[۱۸]. این نقل قول ها اما منشی بنیادهنی ندارند (=بدان گونه که همچون محموله‌ای تک معنا از ذهن صادر کننده به ذهن وارد کننده نقل مکان

داده شوند) بلکه مناسبتی بینامتنی دارند؛ لذا تأویل‌پذیرند. یعنی متن را به قلمرو و خاستگاه خود محدود نمی‌کند، بلکه نقل‌قول‌ها را حتی (=چه بسا) از بُعد مؤلف جدا می‌کرده و در متن جاری می‌سازند. به «قول» ژولیا کریستوا «هر متنی در معرفی از نقل قول‌ها شکل می‌گیرد، هر متن حاصل جذب و دگرگونی دیگر متن‌هاست». می‌گویند، والتر بنیامین همواره می‌خواست اثری به‌تمامی برساخته از نقل قول‌ها بنگارد. او البته چنین اثری را ننوشت. ولی اگر می‌نوشت، اثری می‌بود به‌تمامی متعلق به او، نه به‌تمامی از آن صاحبان قول‌ها.

و اثر هنری نیز متن است و بنابراین، آن نیز از گسترهٔ نقل قول‌ها خارج نیست و برتافته‌ای از نقل قول‌ها شکل می‌گیرد. آیا داستانی که امروزه شیوهٔ دانای کل، روایت می‌شود، نقل قولی از بوکاچیو یا بالزاک نیست؟ به همین ترتیب داستانی که در ساختاری چندوجهی آفریده می‌شود، بر نقل قول‌هایی از دیگر نویسندگان با ابداعات و تمهیدات مختلف، حتی هنرمندان دیگر ژانرهای هنری استوار است. کدام داستان، کدام شعر، نقاشی و قطعهٔ موسیقیایی و... را می‌توان یافت که در آن نشانی از نقل قول‌ها همچون بازتابی از گذشته و معاصر و کنش‌های بینامتنی نتوان یافت؟ «مونتاژ ساخته‌شده‌ای را در نظر می‌گیریم: داستان زانوی زخمی در تریسترام شندی که در ژاک قدری مسلک مورد استفاده قرار گرفته است»(۱۹).

با این حال، در برابر حکمی که با تفاخر به جدگانگی اثر هنری از نقد، پیش‌بودگی اثر هنری را دلیل پیش‌افتادگی آن تلقی می‌کند، بر آنم هر متنی، نقد است و اثر هنری به مثابهٔ متن، منش منتقدانه دارد. زیرا چنان‌که جرج استاینر به‌خوبی یادآوری کرده است، «اثر هنری جدید، خود در حکم نقادی آثار کهن است... و هنر یکسر کنش نقادانه است». هنرمندی که ساختارهای نوینی را در ساحت کار خود کشف می‌کند، در حقیقت ساختارهای موجود و غالب را نقد می‌کند و با ایجاد تغییر در رویکرد ما نسبت به هیئتی و قالب‌های تاکنونی هنر، آنها را به نقد می‌کشد. تمامی تاریخ هنر، در تمامی ژانرها اعم از داستان و غیره، چیزی جز فراشد بی‌انتهای کشف فرم‌ها و ساخت‌های نوین هنری و از این طریق نقد اشکال تاکنونی آنها نبوده است. شاید هنگامی که اسکار وایلد بن‌جستارش «ناقد در مقام هنرمند»، به‌راستی فرزان سجودی این مقاله را کی ترجمه خواهد کرد؟ نقادی را هنری خلاق می‌خواند، به هنرمند در مقام ناقد نظر کرده بود. به قول جرج لوکاچ: «آیا گفتار هملت خطاب به بازیگران و تک‌گویی هکیوبای بعدی او «گذشته از اهمیت نمایشی و شاعرانه آن»، چه چیزی جز رساله‌های نظری ژرف دربارهٔ زیبایشناسی نمایش و درام و حتی مهمتر از آن درباره رابطهٔ هنر با جامعه‌اند؟ و حتی می‌توانیم در تاریخ، واپس‌تر برگردیم و به سراغ بحث و گفت‌وگو میان آخلیوس و اوریپیدوس در قورباغه‌های آرسینوفانس برویم. آیا این بحث گذشته از قاشیر کمدی مستقیم آن، تحلیل دقیق و موشکافانه از عوامل اجتماعی، اخلاقی و زیبایی‌شناختی در فروپاشی تراژدی یونانی در اضمحلال عصر تراژدی به دست نمی‌دهد»(۲۰)؟

لوکاچ البته این نمونه‌ها را گونه‌های نقد ادبی در «بطن متن ادبی» می‌نامد و بر آن است چنین نمونه‌هایی بی‌شمارند. «از بحث‌های هملت و گوته

گرفته تا بالزاک و تولستوی... زنجیرهٔ ناگسسته‌ای از نمونه‌های پرشکوه از این وحدت اندام‌وار میان تأثیر بخشی ادبی و بینش نظری به چشم می‌خورد». اما باید گفت، اثر هنری نه صرفاً به استناد بحث‌های درونی‌اش، بلکه به سبب خلاقیت‌های فرمی و فرایافت‌های ساختاری جدیدش، نظام‌ها و قالب‌های غالب را به نقد می‌کشد. اثر، هر اثری که جایی در تاریخ هنر را به خود اختصاص داده، پرسش از هستی را با پرسش از خود، از ژانر و تاریخ خود در آمیخته و از طریق کشف آن چه خود کشف کرده، گذشته را به نقد کشیده است.

اما اگر اثر همچون متن، نقد است، نقد نیز همان متن است. زیرا خود بسته است، پیشتوانهٔ تاریخ دارد، تأویل‌پذیر است و به سوی عدم قطعیت گام بر می‌دارد. نقد، برای نخستین بار ادعای برابری با آثاری را دارد که زمانی نوشتاری دربارهٔ آنها بوده بود. اکنون بی‌آن که سارازین بالزاک را خوانده باشی، می‌توانی این ژست رولان بارت را، که ظاهراً باید نوشتاری دربارهٔ سارازین بوده باشد، بخوانی و از منبت خلاق و خلاقیت متنی آن لذت ببری و در جهان خود بسندش آن زیست کنی. به گفتهٔ ژان فرانسوا لیوتار، «از زمان بارت و بلانشو... اختلاف بین نقد و متن ادبی تا اندازهٔ زیادی از بین رفته است». هر چه هست متن است و در این فراشد ژانرزدایانه، دیری است که نقد انگ فرودستی نسبت به اثر را به دور ریخته است. امروزه بسیاری از متن/نقدها بارها درخشانتر و فراتر از متن/اثرهاست و کسانی مثل رابرت آلتر،

بی‌مهابا برآنند: «هیچ یک از رمان‌های آلن رب گری به از نظر جذابیت و افسون‌کنندگی واقعاً به پای توصیفات درخشان رولان بارت از آنها نمی‌رسند».

به‌زعم صاحب این روان‌نویس، نقد آفرینشگری است. بله؛ قبلاً هم نقد را آفرینش خوانده بودند، اما به چه معنا! بیایید نگاهی به تاریخ نقد ادبی بیفکنیم. «سنت بو معتقد بود، منتقد هنرمند است: نقد به صورتی که موردنظر من است و به آن می‌پردازم، ابداع و آفرینش مدام است». بسیار عالی؛ اما منظور او از ابداع و آفرینشگری عبارت بود از «داوری» و «قضاوت قاطعانه»؛ به گونه‌ای که محقق شود «این خوب است و این بد».

نقد نو در مفهوم کلی‌اش البته داوری را به کناری نهاده است. (چنان‌که پل ریکور در مقابل کارکردهای سه‌گانهٔ نقد که میکل دوفرن از آنها تحت عناوین روشن کردن، توضیح دادن و داوری نام برده، مورد داوری را رد کرده و گفته است: «نقد فقط با دو مورد نخست سروکار دارد، یعنی با روشن کردن و توضیح دادن، زیرا روشن کردن یک کار ادبی... همان شناخت ساختار درونی اثر است... و توضیح دادن یعنی نسبت آن را با مؤلف، مخاطبان و جهان اثر شرح دادن»، و بارت نقد را یک فرازبان دانسته است که نه به پیام اثر، بلکه به نظام اثر می‌پردازد...)[۲۱]. اما عموماً نتوانسته است نقد را کنشی خودبسنده و آفرینشی خودذات بداند.

تفاوت نقد کلاسیک و نقد نو تنها در این نیست که اولی نقد را به قلمرو داوری و قضاوت کشانده و دومی داوری را از قلمرو نقد خارج کرده، بلکه اساساً در این نیز هست که اولی از فرامتن (جایگاه مؤلف، شرایط اقتصادی و اجتماعی و خاستگاهها...) به سوی اثر رفته و دومی از درون متن (ساختار و نظام سازندهٔ اثر و شالوده‌های ناخودآگاه اثر) به سوی اثر حرکت کرده است. اما در عین حال، این هر دو نقد از طریق این تفاوت اساسی به وحدت نظری بنیادی نیز نائل شده‌اند. هر دو در نهایت، نقد را کوششی برای توضیح دادن اثر، نوشتاری دربارهٔ اثر و برداشتی در خصوص اثر دانسته‌اند. هر چند که گاهی متن نقد در نقد متن رها از نیت مؤلف، از درباره‌گی اثر بیرون شده است.

اینک «مبارزه‌ای بر سر تعیین دوبارهٔ جایگاه نقد در جریان است». نقد البته اثر را می‌کاود و آن را بررسی می‌کند، اما نوشتاری دربارهٔ اثر نیست. همان گونه که جهانکاویِ اثر، آن را به نوشتاری دربارهٔ جهان تقلیل نمی‌دهد. نقد آفرینشی است خودبسنده. و این خودبسندگی هدیه‌ای است از سوی تاریخ نقد که همواره فرآیندی بوده به سوی خود، به سوی نقد خود و به سوی خودِ نقد.

و چنین فرآیندی نمی‌تواند این خود را در قالب‌های خردمحور و پیوسته هوشیارانه از حرکت، از حرکتی چنین دیوانه‌وار و چنین پرشور، محروم سازد.

«خرد در بهتهٔ زبان: آه، چه عجوزهٔ فریبکاری!»

(نیچه)

این متن به محض خوانده شدن از بین می‌رود!! پس ادامه دارد!!! ■

پانوشت‌ها:

۱. عنایت سمیعی / هنر و اندیشه گیله وا / تابستان ۸۰ / ص ۲۰
۲. علی باباچاهی / فرهنگ توسعه / خرداد ۸۰ / ص ۹۰. البته ایشان بعدتر در همین مقاله، نقد همیشه ستایشی آقای محمود معتقدی را مورد ستایش قرارداده و ظاهراً بر آن شده است تا «انجام تغییرات اساسی در بن و بنیادهای روابط اجتماعی» و لابد رسیدن به جامعهٔ بی‌طبقه، بهتر است از وجود نقد ستایشی (=وجه سازندهٔ نقد تقابلی) بهره‌مند شویم؟!
۳. همان
۴. منوچهر آتشی / هنر و اندیشه گیله وا / پاییز ۷۸ / ص ۱۴
۵. منوچهر آتشی / هنر و اندیشه گیله وا / نوروز ۸۰ / ص ۹
۶. منوچهر آتشی / کارنامه / اردیبهشت ۸۰ / ص ۶
۷. عبدالعلی دستغیب / روزنامه همبستگی / ۲۲ فروردین ۸۰ / ص ادب و هنر
۹. رضا براهنی / طلا در مس / ج ۲ / ص ۱۲۸۲
۱۰. کوروش اسدی / کارنامه / اسفند ۷۸ / ص ۱۱
۱۱. حسین رسول‌زاده / به سوی خوانندهٔ مطلوب مبتلا به بی‌خوابی مطلوب / ص ۱۲
۱۲. تزوتان تودوروف / منطق گفت‌وگویی میخائیل باختین / ص ۱۲۶
۱۳. گراهام آلن / بینامتنیت / ص ۳۵
۱۴. علی باباچاهی / کارنامه / اردیبهشت ۷۸ / ص ۱۲
۱۵. عنایت سمیعی / هنر و اندیشه گیله وا / پاییز ۷۸ / ص ۳۹
۱۶. رضا براهنی / هنر و اندیشه / پاییز ۷۸ / ص ۱۰
۱۷. علی باباچاهی / نم نم باران
۱۸. ژاک دریدا / به نقل از ژاک دریدا و متافیزیک حضور / محمد ضیمران / ص ۲۴۵
۱۹. ریچارد هارلند / ساخت‌گرایی، پساساخت‌گرایی و مطالعات ادبی / ص ۱۹۳
۲۰. رولان بارت / مرگ مؤلف
۲۱. رولان بارت / از اثر تا متن
۲۲. تزوتان تودوروف / بوطیقای ساختارگرا / ص ۲۸
۲۳. جرج لوکاچ / نویسنده، نقد و فرهنگ / ص ۱۲۵
۲۴. رنه ولک / تاریخ نقد جدید / ج ۴ / ص ۸۵
۲۵. پل ریکور / زندگی در دنیای متن / ص ۲۸
۲۶. رولان بارت / نقد چیست / کارنامه / شماره ۲

پیش از خواندن، هیچ متنی وجود ندارد. خواندن کنشی است که متن را پدیدار می‌سازد؛ همچون کاوشی که شهری را از زیر خاک نمایان می‌سازد. خواندن، یافتن شی‌ای گمشده است. پیش از خواندن، گم بود. پس نبود. و اکنون هست. پس خواندن، همان نوشتن است؛ نمایان ساختن. پس نوشتن، ساختن است. و امروز چه کسی می‌تواند به‌طور قطع تعیین کند که اول چه چیزی نوشته / خوانده / ساخته می‌شود: نقد یا اثر؟ در حالی که تنهامتن، نوشته می‌شود در حالی که تنهامتن خوانده می‌شود. در حالی که تنهامتن ساخته می‌شود. در حالی که تنهامتن خوانده می‌شود در حالی که تنهامتن متن می‌شود. در حالی که تنهامتن حال می‌شود. در حالی که تنهامتنی که اول خوانده می‌شود اول نوشته می‌شود و آن می‌تواند اثر یا نقد باشد. پس متنی که اول خوانده می‌شود، اول نوشته شده است... و حال این فرا شد بی‌انتهای شدن!

و حال که این متن در حال خوانده می‌شود در حال نوشته می‌شود...