آخرین انسان

موریس بلانشو

ترجمه
ایمان گنجی

رخ‌داد نو

www.ketab.ir

سرشناسه:	بلانشو، موریس، ۱۹۰۷- Blanchot, Maurice
عنوان و نام پدیدآور:	*آخرین انسان*/ موریس بلانشو؛ ترجمه‌ی ایمان گنجی
مشخصات ظاهری:	۱۱۰ ص.
مشخصات نشر:	تهران: رخ‌داد نو، ۱۳۹۱
شابک:	۹۷۸ ـ ۶۰۰ ـ ۶۴۵۷ ـ ۱۵ ـ ۴
وضعیت فهرست‌نویسی:	فیپا
یادداشت:	عنوان اصلی: The Last Man
یادداشت:	این کتاب از متن انگلیسی به فارسی برگردانده شده است.
موضوع:	داستان‌های فرانسه، قرن ۲۰ م
شناسه افزوده:	گنجی، ایمان، مترجم
رده‌بندی کنگره:	PQ ۲۶۰۶/ ل ۲ آ ۱۳ ۱۳۹۱
رده‌بندی دیویی:	۸۴۳/۹۱۲
شماره کتابشناسی ملی:	۲۷۷۸۶۷۷

تهران، خیابان انقلاب، روبروی دانشگاه تهران، مجتمع فروزنده، واحد ۵۱۲،

کد پستی ۱۴۱۷۸۶۴۴۱۳، تلفن: ۶۶۴۹۸۲۹۳، نمابر: ۶۶۴۹۸۲۹۴

• ناشر رخ‌داد نو

موریس بلانشو

آخرین انسان

Maurice Blanchot

The Last Man

ترجمه‌ی ایمان گنجی

• **چاپ اول** ۱۳۹۳ تهران • **شمارگان** ۱۰۰۰ نسخه • **قیمت** ۶۵۰۰ تومان

• **لیتوگرافی** خدمات فرهنگی صبا • **چاپ تصویر** کافی نوت

• **طرح روی جلد** حسن کریم‌زاده

شابک ۴ - ۱۵ - ۶۴۵۷- ۶۰۰-۹۷۸ **ISBN** 978-600-6457-15-4

Printed in Iran

همه‌ی حقوق چاپ و نشر برای ناشر محفوظ است.

www.ketab.ir

فهرست

یادداشت مجموعه ۹
مقدمه ۱۹
آخرین انسان ۲۳
I ۲۳
II ۸۳

www.ketab.ir

یادداشت مجموعه

کلمات سکوت می‌آفرینند. جیرجیرِ گرگور را ویولونِ خواهرش ادامه می‌دهد، و جیرجیرِ بازتابی از وزوزِ ایزابل است؛ ملودی پرنده‌ای آوازخوان که در حالِ مردن است. لکنت‌زدن‌های بیلی‌باد، آن "برتر" دلپسند، را نشنیدنی می‌کند. *وقتی زبان آدمیان دست‌خوشِ کشش و تغییرِ شکل باشد* که به لکنت، وزوز، یا تپه‌پته بیافتد، *زبان در تلاشش به سرحدی دست می‌یابد* که نشانگر خارجِ آن است و آن را به *واجهه* سکوت وامی‌دارد

ـ *او لکنت زد*، دلوز

۱. از یک ماشینِ ادبی چه می‌آموزیم؟ آیا مثلی کافکا از مسخ‌شدن سخن می‌گوید، از یک استعاره، تمثیل یا نمادپردازی بی‌اهمیت سود می‌برد، یا مادیت‌اش *واقعاً* با دگردیسی و استحاله گره می‌خورد؟ آیا می‌توانیم [illegible] به جستجو در گذشته، در حافظه و رخدادهای پیشینی محدود کنیم، یا باید [illegible] را حرکتِ ابدی خاطره، تولید تفاوت، و نوشتن از خلالِ چشم‌انداز آینده بدانیم؟ آیا می‌توان [illegible] با روز ضدیت با فرهنگ، سنت، اخلاقیات، و صرفِ پرداختن به تخدیر بود، یا بازسازی [illegible] از سوبژکتیویته؟ آیا بکت را باید برچسب ساده‌ی ابزورد بشناسیم، یا [illegible] شادمان‌ترین نواحی ادبی بدانیم؟ ساده‌انگاری، و چه‌بسا خیانت است اگر همه [illegible] سیاسی ـ اجتماعی ادبیات را به چند فنِ ادبی، به فردیت، به سوژه، به یک سوژه، به انسان، به مشتی ژست‌های هنجارگریزانه، به خاطره‌نویسی خانوادگی، به ماتم و ماخولیا، به نوستالژی، و در نهایت حتی به ادبیات به‌ماهو ادبیات فروبکاهیم. باید نشان داد که ماشینِ ادبی واجدِ چنان قلمروزدایی مطلقی از ساحتِ اجتماعی است،

www.ketab.ir

و نیز چنان در پهنه‌ی صافِ انبوهه به پرواز درمی‌آید، که حتی از مفهومِ نسل در نسبت با نویسنده نیز قلمروزدایی می‌کند، نویسنده را محو می‌سازد، به ماشین عظیم سیاسی ـ اجتماعی متصل می‌شود، و بیش از همه برسازنده‌ی "یک دوران" است.

۲. آیا هر نوشته نویسنده‌ای هم دارد؟ آیا نوشتار با سوژه پیوند می‌خورد؟ آیا نوشته، نوشتن، و نویسنده به قدرتِ دال مربوط می‌شوند؟ یک نوشته (در مقامِ نوعی بس‌گانگی، یک ماشینِ میل‌ورز) چگونه به راه می‌افتد؟ آیا می‌توانیم سوژه و بدن‌اش را مماس بین خارج و تأثیرپذیری‌اش از یک‌سو و داخل و سوژه از سوی دیگر بدانیم؟ برای پاسخ، تمثیل کافکا را پیش بکشیم: «کلاغ‌ها مدعی‌اند که یک کلاغ می‌تواند آسمان را نابود کند، اما این ادعا چیزی را علیه آسمان تأیید نمی‌کند، چرا که آسمان هیچ‌گونه معنای ناممکن‌بودنِ کلاغ‌ها است.» (نقل از *گفتگوی بی‌پایان*، بلانشو). در ادعای کافکا، نه (به‌منزله‌ی کلاغ) و نوشته‌اش (نفی آسمان) پیشاپیش خودشان محصولِ کلِ خارج (آسمان) و بیرونی‌بودنِ همه‌ی نسبت‌ها نسبت به ضوابط‌شان (ناممکن‌بودنِ کلاغ نسبت به آسمان) هستند. پس سوژه نه مماس، بلکه پیشاپیش بس‌گانگیِ **هستی**‌شناسانه‌ی نوشتار است. سوژه‌ی نوشتار در این معنا نه یک نام خاص فردی، نامی از یک تقدیر تاریخی و خانوادگی که از خلالِ تأمل، تعمق، یا همرسانی/ارتباط تولید شده باشد، بلکه نامی مشترک، نامی ابدی است که بس‌گانگیِ نام‌های تاریخ را دربر می‌گیرد و در سرتاسر هزاران جانِ نهفته دارد، به روی خارجِ سایه‌افکنده بر او گشوده است و «سرتاسر ملت‌ها، قوم‌ها، نژادها، قبیله‌ها، و رخدادها را در نزولی مهیب درمی‌نوردد» (*ماهیتِ ریلکه*، دلوز). پس وقت نوشتن صرفاً با این مسأله طرف‌ایم: این ماشین ادبی به چه ماشین دیگری می‌تواند متصل شود، به چه منبعِ انرژی‌زا و پرشدتی می‌تواند چفت شود، تا به راه افتد و کار کند. نوشتن همواره از خلال مسیرِ خارجِ همواره‌بس‌گانه‌ی نوشتن (خارج سوژه و نوشته، و حتی بیرون از مماس بین این دو، خارجِ کلاغ) به راه می‌افتد و سپس خود فرآیندِ نوشتن را به ارتعاش و لرزش می‌اندازد (پروازِ کلاغ در ابدیتِ نامتناهی آسمان). «به راه انداختنِ یک ماشینِ ادبی برای یک نویسنده از کجا ممکن است اگر دقیقاً خارج از نوشتار و ساحتِ ادبیات نباشد ... نوعی زن‌شدن، مبلغ‌شدن، کسی چه

www.ketab.ir

می‌داند؟ این یک کارخانه است؛ وسیله‌ای برای انتقالِ انرژی به ماشینِ ادبی» (*گتاری ریدر*، گتاری).

۳. اگر هیچ مرزی بین آن‌چه نوشته از آن سخن می‌گوید و شیوه‌ی تولیدِ آن نوشته در کار نباشد، یا به زبان دیگر، اگر بین بیانِ نوشته، آن‌چه نوشته می‌خواهد بگوید، و شیوه‌ی ساخت‌یافتن‌اش فاصله‌ای وجود نداشته باشد، آن‌گاه ادبیات فرایندی ساخت‌گرایانه و مولد است که در آن مسأله نه بر سر نسبت بین دال‌ها و مدلول‌ها، این دال و آن دال، این مدلول و آن مدلول، این دالِ تهی و بی‌مدلول، یا آن مدلولِ لغزان و دست‌نیافتنی، بلکه بر سر "خارجِ نوشته"، یا به بیان دقیق کلمه، بر سر امرِ **خارج** است. پس اهمیت ادبیات در نوعی سرهم‌بندی ماشینی خاص است که با بس‌کاری امرِ خارج سروکار دارد، بی‌وقفه خودش را تکثیر می‌سازد، دائماً به آزمون‌گری اشتراکی بدل‌ها آغاز می‌گوید، و کارش ابداع ماشین‌های جنگِ کوچکی در ادبیات است که بی‌واسطه به ماشین‌های عظیم اجتماعی-سیاسی چفت می‌شوند و از درزها، فرجه‌ها، فاصله‌های شکننده و اختلاف‌ها به بیرون نشت می‌کنند و از همه‌سو، مطلقاً از همه‌سو، سیلان می‌یابند. بر خلاف دیگر همچون مفسّررنجورهای ساحت ادبیات نمی‌پرسیم که یک نوشته چه معنایی دارد، حاملِ چه ایده‌ای است، چه سوژه‌ای در پس‌اش دارد، بل در عوض می‌گوییم که این نوشته به کجا وصل می‌شود، چه فرآیندهایی دارد، تا کجا کار می‌کند، به چه نواحی مجاورتی و تمییزناپذیری وارد می‌شود، و چه مرزهایی را مخدوش می‌برد. این ناحیه‌ی درک‌ناپذیر همان مرزی است که «(نظر به معیارهایش) دقیقاً بین همه‌ی آن‌هایی که کتاب‌هایی با مقصود ادبی ایجاد می‌کنند، حتی بین نویسندگانِ بعداندکی می‌توانند خود را نویسنده بنامند.» (*ادبیات و زندگی*، دلوز).

۴. ادبیات به‌ماهو ادبیات ناموجود است. این ادعا را می‌توان و باید در قبال دیگر دسته‌بندی‌های معمول و کاذب نیز به‌کار بست. اما مسأله این‌جا است که نمی‌توان یک متنِ به‌ظاهر ادبی، خواه شعر، خواه داستان، خواه رمان، خواه نظریه‌ی ادبی، خواه قطعه‌ی نیمه‌ادبی نیمه‌فلسفی، خواه یادداشت‌های ادبی را به یک "نام"، به نامِ ادبیات فروکاست. ادبیات پیشاپیش تمامی این مرزها را

www.ketab.ir

درمی‌نوردد و می‌زداید. در نتیجه، کارِ ادبیات یک آشکارسازی است؛ متنِ ادبی در ابتدای کار آشکار می‌کند، فاش می‌سازد، لو می‌دهد، که هیچ مرزِ پیشینی میانِ ادبیات و فلسفه، ادبیات و زندگی، در کار نیست. در واقع، این چند نمونه مرزبندی نمی‌شوند، بلکه براساس رمزگان‌های متفاوت، و شیوه‌های متفاوتِ بیان عمل می‌کنند، تأثیر می‌گذارند، و تولیدکننده‌ی محصولاتِ متفاوت به‌واسطه‌ی فرایندهای متفاوتِ تولیدِ تفاوت‌اند. اگر کارِ ایجابی ادبیات یافتنِ لحظه‌ی درک‌ناپذیری ناب باشد، آن‌گاه پیشاپیش هیچ مرزِ متعینی میانِ ادبیات و غیرادبیات وجود ندارد. از این رو، ادبیات در حالی که بی‌وقفه مرزها را برمی‌دارد و بی‌وقفه زمینی نو طرح می‌افکند، نشان‌مان می‌دهد که پیشتر نیز هیچ مرزی وجود نداشته است. *نوشتار "تا"ی خارج است*، *نوشتار در لابه‌لای خطوطِ زندگی* به *جریان می‌افتد* دقیقاً همین‌جا باید باشد که ادبیات به قامت نامی مشترک اما تمییزناپذیر از پس‌گانی‌اش درمی‌آید، بر گزاره‌هایی جمعی صحه می‌گذارد، و رخدادِ مولدش را به نامِ رخدادش گره می‌زند.

۵. ادبیات نه صرفِ امر بلکه تولیدِ امر است، آن هم از خلالِ نوعی فرآیند خاص، غریب، و متفاوت‌شوندگی. شاید تنها ادبیات باشد که هر دو لحظه‌ی تصمیم و عاقبت را درون‌ماندگار خویش برمی‌سازد، البته این برسازی جز از خلالِ همان فرآیند مورد اشاره نیست. ادبیات داخل نیست، همواره رو به خارج است؛ در داخلِ این خارج فرومی‌رود و داخلِ خارج را بیرون می‌زند. پس، ادبیات همواره نسبتِ بیرونی‌بودن است. همین خارج نزد دلوز هم برسازنده‌ی ادبیات است و هم قدرتِ انقلابی ادبیات را به قدرتِ ارتجاعی زمانه بسط می‌دهد. برای مثال، او سفر را خارجِ کرواک می‌داند و تاشدنِ این خارجِ غریب و نداخلاش به نوشتارِ او را برسازنده‌ی نوع خاصی از عشق می‌داند که هم گسست از تمامی عاشقانه‌های ازپیش‌موجود است و هم موتور مولدِ "زیباترین عاشقانه‌های ادبیات جهان" (*درباب برتری ادبیات آنگلوآمریکایی*، دلوز و پَرنه).

۶. وقتی ادبیات در جایی خارج از خود به ارتعاش درمی‌آید و مرزهای پیشینی را می‌گسلد، پس دیگر با گزاره‌ی موهومی همچون «این متن چه معنایی می‌دهد؟»

www.ketab.ir

سروکار ندارد. باید همواره همراه با خارج متن تکرار کنیم: «این متن به چه کار می‌آید؟»، «این متن به کجا وصل می‌شود؟»، «این متن چه چیز را به راه می‌اندازد؟»، «نیروگذاری‌های خارج چه ردی از شدت بر جای می‌گذارند؟»، «متن چه چیز را ابداع می‌کند؟». پس ادبیات از خلالِ نوعی «به چه کار می‌آید؟» نامِ شخصی‌شده‌ی ادبیات را از خویش می‌زداید، نام‌ناپذیر، پیشافردی، و غیرشخصی می‌شود، و به نیروی محرک و انرژی حیاتی خودِ نوشته و اثر بدل می‌گردد. پس ادبیات رسالتی در پیش روی خویش می‌بیند: توأمان هم در قبالِ خود و هم در قبالِ همه‌ی خارجی‌ها با آن به راه می‌افتد: اقتضای ادبیات. ادبیات رسالتی ایجابی دارد تا عملکردها، تصمیم‌ها، کارکردها، و خطاهای درون‌ماندگارش را دریابد بی‌آن‌که در دامِ مفسررنجوری و ظاهر رسالتی سفسطه‌گران درافتد. آشکارسازی ادبیات با تفسیرِ دلالتی ماشین‌های جنگ کاری ندارد، چراکه بیش از همه نوعی گسست نادلالت‌گر است. متن باید طوقه‌ی نقد در [illegible] تفسیرِ ادبی، مرزگذاری متعینِ میان خویش و غیر آن، و جستجوی معنا را کنار بگذارد و به جای معناهای متن به نیروهای آن بپردازد. پرسش‌هایی از قبیلِ «این متن به چه کار می‌آید؟» یا «این متن به کجا وصل می‌شود؟» می‌توانند و باید بی‌واسطه به تولید نقطه‌های اتصالِ ماشینی، شاخص‌های قلمروزدایی، و پیگیری خطوطِ گریز بیانجامند و در نتیجه به نسبت میان نیروها و نسبت نیروگذاری‌های متن و خارج‌اش آری گویند.

* * *

چه باید کرد؟ بی‌آن‌که اسپینوزایی باشیم چگونه می‌توانیم به امید به زندگی و فلسفه آری‌گو باشیم؟ اسپینوزایی‌بودن نه یک تعهد یا یک فرمان، یک شرط است. تفکر مستلزمِ اسپینوزایی‌بودن است.

- "پنج دلیل برای معاصربودنِ اسپینوزا"، نگری

۷. اگر همرسانی معنا برای ادبیات بلاموضوع باشد، پس علت خارجی دیگر مسأله نیست. همین‌جاست که جیغِ اسپینوزا در ابدیت به صدا درمی‌آید: **هستی** چیزی خارج از جهان نیست و هیچ علتی بیرون از وجوه جهان وجود ندارد. **خدا/طبیعت** علتِ درون‌ماندگار چیزهاست و نه علتِ عارضی یا حتی خارجی

www.ketab.ir

(*اخلاق*، اسپینوزا). یک علتِ عارضی خارج از معلول‌اش قرار دارد (ساعت‌ساز علتِ عارضی شکل ساعت است) اما یک علت درون‌ماندگار معلول را درون خویش تولید می‌کند (دایره علت دایروی‌بودن خود است). اسپینوزا به ما یاد می‌دهد که بیانِ ادبی درون‌ماندگار فرآیندهای تولیدکردنِ ادبی‌ست. این ادعای اسپینوزا مستقیماً نقشِ سوژه را از متن می‌زداید و اعلان می‌کند اگر ادبیات با خارج از خویش، با ساحتی غیر از نوشتار به راه می‌افتد، پس همواره می‌توان وضعیتی از تولید را لحاظ کرد که تولیدکننده و محصولات‌اش درون‌ماندگار یکدیگرند: نه تولیدکننده (مثلاً سوژه)، نه تولیدشده (مثلاً اثر)، بلکه تنها فرآیند تولید وجود دارد. پس آموزه‌ی بزرگ اسپینوزا برای نوشتار این است که سوژه‌ی مماسِ بین خارج و نوشته نمی‌تواند (همچون ساعت‌سازِ مثالِ مرسوم) علتِ خارجی نوشته محسوب شود. آن‌که نوشته‌ای را با دست‌هایش می‌نویسد یکی از بی‌کران سازمایه‌های مولد و درون‌ماندگار اثر است و در بس‌گانگی‌های تولیدِ اثر مشارکت می‌جوید: نویسنده یک ذره است، ذره‌ای مرتعش در میان ابدیتی از ذرات مرتعش دیگر. پس خارجِ سوژه چنان نابه‌هنگام، غریب، درسیلان، پیش‌بینی‌ناپذیر، و متفاوت است که با تاسیس‌شدن‌اش خودیت و فردیتِ سوژه را بیش از پیش از سوبژکتیویته‌ی سوژه می‌زداید و نیز هم‌هنگام زداینده‌ی غیریتِ خویش است: ادبیات با نوعی "کندنِ مضاعف و مشترک" سروکار دارد. پس ادبیات می‌تواند نشان دهد که اگو، نمادگرایی خود، فردیت، و سوژه اوهامی بیش نیستند و حتی از قبل نیز وجود نداشته‌اند، زیرا نه از همان آغاز تنها به لطف شاق‌ترین عملیات شخصیت‌زدایی روی می‌دهد. از این رو، کارِ ادبیات صرفِ بیان نیست، چراکه بیان نیز درون‌ماندگار فرآیندهای تولید است که با خارج ادبیات، خارجِ سوژه، و جایی خارجِ ساحت نوشتار سروکار دارند و به‌محضِ به‌راه‌افتادنِ نویسنده را به فرآیندهایی فردیت‌زدا ولی تکین‌ساز، عملاً به سوبژکتیویته‌ای‌ـ‌فرآیند یا به سوبژکتیویته‌ای‌ـبدونِ‌ـسوژه، وارد می‌کنند: *ادبیات یک هستی‌شناسی بدونِ معرفت‌شناسی است*. پس اگر دلوز به تأسی از اسپینوزا می‌گوید بیان به‌ماهو بیان بی‌معناست (چراکه باید فرآیندی مضاعف را طی کند و حالات و صفات نیز فارغ از بیانِ هستی، به بیانِ تکین خویش دست یابند)، آن‌گاه می‌توانیم بیاموزیم که

www.ketab.ir

مفهومی درون‌ماندگار از رابطه‌ی علت/معلولی در هستی مولّد وجود دارد که نه‌تنها علت برای تولید در خودش می‌ماند، که معلول نیز درون علت تولید می‌شود.

۸. اگر از یک‌سو، اسکیزوفرنی دال را نادیده می‌انگارد، به‌رسمیت نمی‌شناسد، یا چشمی برای دیدن‌اش ندارد، اگر اسکیزوفرنی فرآیندهای [illegible]دان و نیز پُرمشقتِ نیروگذاری‌های مولدِ میل‌اش را از خلالِ سرهم‌بندی‌های بی‌وقفه با خارج پی می‌گیرد، اگر اسکیزوفرنی به ما می‌گوید ناخودآگاه از پیش وجود ندارد بلکه تولید می‌شود، و اگر ادبیات *تولید* می‌شود، [illegible] همان اسکیزوفرنی است، همان قلمروزدایی مطلق، که صرفاً بر تولید، کاربست، و کارکردگرایی تأکید دارد. حال اگر ادبیات همان اسکیزوفرنی با تکوین دیگرگون باشد پس باید منطقِ سطحِ همگون در زبان نیز فاقد معنا باشد. اگر ادبیات مرزهای طبقه‌بندی‌های کاذب را برمی‌دارد و به قول بارت، در تلاش برای بالتای، نیروهایش را بر گریز از همین طبقه‌بندی‌ها سرمایه‌گذاری می‌کند (تصویر، موسیقی، متن، بارت)، پس دیگربار همین فرآیندهای تولید و شدن‌های ناهنگام‌اش اهمیت دارند، به‌نحوی که سرهم‌بندیِ همواره‌دیگرگونِ تصویرها، رمزگان‌ها، نشانه‌ها، و چیزها آشکار می‌سازد که «ادبیات نوشتن به دور از توازن است» (*نامه به اونو دربارهٔ‌ی زبان*، دلوز)، به دور از هر همگونگی. اسکیزوفرنی در مقام ادبیات دست‌اندرکارِ همین محوِ بی‌وقفه‌ی مرزها از خلالِ فرآیندهای تولیدِ میل در نسبت با خارج است. بدین‌سان، ماشین ادبی می‌تواند فرآیندهای بس‌گانه‌ی بیان را از خلالِ فرآیندهای جمعی تولید بیافریند و سازمایه‌هایی را که در غیابِ مطلقِ اتصال با یکدیگر به سر می‌برند به همدیگر متصل کند (مثلاً جادو)؛ سازمایه‌هایی که دیگرگونگی (و نه همگونگی) و جهان‌آشوب (نه توازن، جهان، یا آشوب) در زبان را به رخ می‌کشند، و البته یک‌بار و برای همیشه می‌گویند که زبان نه‌تنها خودبسنده یا حتی کلی نیست، که، همگستره با زندگی، یکی از بی‌کران محصولاتِ مادی این جهان است که می‌تواند *ناممکنیِ زیستن تحت سلطه* را به صدا درآورد: «یک نویسنده‌ی

www.ketab.ir

بزرگ همیشه شبیه بیگانه‌ای در آن زبانی‌ست که خود را بیان می‌کند، حتی اگر این زبان زبانِ مادری او باشد. او در سرحداتْ زورِ خود را از اقلیتی خاموش و ناشناخته می‌گیرد که فقط به خودِ او تعلق دارد. او بیگانه‌ای در زبانِ خود است. او زبانِ دیگری را با زبانِ خویش مخلوط نمی‌کند، بل زبانِ بیگانه‌ای را که از پیش موجود نیست، درونِ زبانِ خویش می‌تراشد. او خودِ زبان را به جیغ، لکنت، تِتِه‌پِتِه، یا زمزمه وامی‌دارد.» (*او لکنت زد*، دلوز)

۹. نقد ادبی نیز بخشی از فرآیندهای ادبیات است و اساساً درون‌ماندگار خود ادبیات تولید می‌شود، تولید می‌کند، و به حیات خویش ادامه می‌دهد. اگر «خواندن» متن نه هرگز تمرینی پژوهشی در جستجوی مدلول و نه تمرینی بسیار متن‌محور در جستجوی دال، بلکه استفاده‌ی تولیدگر از ماشینِ ادبی‌ست ...» (*ضدِ ادیپ*، دلوز و گتاری)، پس کارِ منتقدِ ادبی نه یافتنِ نسبت‌های مبتنی بر دلالت در متن است و نه پیگیری معنا. حتی متن هم خودبسنده نیست. هیچ نوشته‌ای نمی‌تواند خودبسنده باشد. متن‌بودنِ متن را باید به حال خودش گذاشت و اتصالات آن با خارج را اختیار کرد، چراکه همه‌ی نوشته‌ها را میدانِ بس‌گانگیِ خارج و سرهم‌بندی‌هایشان تولید می‌کنند. حتی به‌اصطلاح خصوصی‌ترین، مخفی‌ترین، فردی‌ترین و شخصی‌ترین نوشته نیز هیچ ربطی به یک سوژه ندارد و واجد بس‌گانگی خاصِ خویش است؛ چراکه متن را نه سوژه، بلکه محورهای شدت می‌سازند. پس منتقد ادبی نیز به‌دنبالِ دال نیست. منتقد به جای آن‌که خود را به ساحتِ روان‌کاوی و مفسررنجوری تقلیل دهد (چنان‌که گویی خودش عقلِ کل است و بیمارش، یعنی متن، اکنون بر روی تختِ روان‌کاوی‌اش دراز کشیده است تا احتمالاً بخواهد مقتضیاتِ دالیِ متنی، و معنایی را پیش ببرد)، باید بتواند ماشین‌های آفرینشگر و ایجابی متن را بیرون بکشد، "اختیار کند"، و به بیرون متصل کند، یعنی به مکان-زمانی دیگر پرتاب کند، و درون‌ماندگار متن به فرآیندهای تولیدِ میل در و از خلالِ ادبیات آری بگوید. منتقد این‌گونه می‌تواند از دستِ منفیت خلاص شود، نقشِ نوچه‌ی دال را

www.ketab.ir

برای ساحتِ ادبیات بازی نکند، و به نیروی مولدِ ادبیات و تولیدِ میل‌گرِ ماشینِ ادبی بدل شود.

۱۰. دالْ مستبد است؛ بدتر از آن، دالِ بی‌مدلول یک فاجعه است، چراکه می‌تواند از هر مدلولی تغذیه کند. اکنون می‌شود پرسید که آیا می‌توان چنان نوشت که دیکتاتوریِ دال را به حالِ خودش وانهاد؟ آیا می‌توان چنان نوشت که از نسبتِ متعالی میانِ دال و مدلول، و نیز علت و معلول، گریخت؟ به بیان دقیق‌تر، آیا هم‌صدا با دلوز می‌توان مدعی شد که باید چنان در زبانِ مادری نوشت که گویی در زبانِ بیگانه؟ ماشینِ جنگیِ ادبی اگر خواهد به ساحتِ عظیمِ اجتماعی چفت شود باید بتواند دال را رها کند و به چیدمان، به آرایش، یا به نوعی سرهم‌بندی جمعی آری بگوید که مستقل از هر و همه‌ی تولیدِ مبتنی بر معنا عمل می‌کند؛ به نظامی مخلوط و درهم از نشانه‌شناسی دلالتی و نشانه‌شناسی غیردلالتی، به‌نحوی که امکان‌ها و مواد متفاوتِ تولید را به راه می‌اندازد. می‌تواند مستقل از تولیدِ معنا، به‌طرزِ خودپیش‌برنده، خودمنظوم، و درون‌ماندگاری، سازمان‌های خویش را بازسازی کند، خویش را قطعه‌قطعه سازد، اقتصادِ متن‌اش را به فراموشی بسپارد، و هر سازمایه‌ی دلالتی را به سلاحی علیه خودش بدل کند: یک ماشینِ ضددلالتی. ولی بغرنج همین‌جاست: ارتجاع نیز همین دو نظام و نیز امتزاجِ این‌دو را به‌کار می‌بندد و بر مبنای همین دو ماشین فعالیت می‌کند. به بیان دقیق کلمه، کاپیتالیسم نیز همچون ادبیات، یعنی اسکیزوفرنی، دست به قلمروزدایی می‌زند. اما تمام مسأله نیز همین جا نهفته است: اگر کاپیتالیسم، اگر تفسیرگر ادبی، اگر پلیس‌های ناشادِ ادبیات اسکیزوفرنی در حالِ قلمروگذاری، قلمروزدایی، و بازقلمروگذاری هستند، آن‌گاه این قلمروزدایی‌های قلمروزداییِ منتسب به نوچه‌های دال همواره "نسبی"اند و نه مطلق، در حالتِ غیردلالتی‌اند و نه ضددلالتی. کاپیتالیسم، مفسر ادبی، و پلیس‌هایی از این دست، اگر از قلمروزداییِ نسبی (پارانویا) به سوی قلمروزدایی مطلق (اسکیزوفرنی) گذر کنند عملاً گورِ خودشان را خواهند کَند. پس رسالتِ ادبیات تسریعِ همین *گذار* است. تنها اسکیزوفرن، این هیولای *غیرانسانی*، این دانشِ شاد، این گورکنِ تاریخ است که قلمروزداییِ‌اش مطلق است و از همه‌سو سیلان‌ها را گریز می‌دهد، پرواز می‌کند، و

www.ketab.ir

می‌تواند با ترسیمِ خطِ ابداعی گریز به‌نحوی صریح و خشونت‌زا به قلبِ آپاراتوس‌های ارتجاع بزند. در نتیجه، فرآیندهای قلمروزدایی باید همواره پی گرفته شوند، تسریع گردند، و به جلو هل داده شوند، چراکه «ادبیات در امتدادِ امرِ بدشکل یا امرِ ناتمام حرکت می‌کند. نوشتن همواره مسأله‌ی شدن است، همواره ناتمام، همواره در حالِ شکل‌گرفتن؛ نوشتنی که ورای ماده‌ی هر تجربه‌ی زیسته یا زیستنی می‌رود. یعنی، نوشتن یک فرآیند است، نوعی گذرِ زندگی‌ست که هم زیستنی و هم زیسته را درمی‌نوردد. نوشتن از شدن جدایی‌ناپذیر است: در نوشتن کسی زن می‌شود، حیوان یا گیاه می‌شود، یا مولکول می‌شود تا ناپدید شود» (*ادبیات و زندگی*، دلوز). شدن در مقامِ *سیاست* این‌گونه با نوشتاری سرّی از جنس گوشت و خون پیش می‌رود، همان بلانشو افرینش ادبیات در هیأتِ *غیابِ کتاب* می‌نامد: «جنگِ مشتاقانه علیه جنگ‌های گذشته و اینک قلا علیه همه‌ی مرگ‌ها، جراحت علیه همه‌ی زخم‌ها، به نامِ شدن و نه به نامِ ابدی» (*فلسفه چیست؟*، دلوز و گتاری).

۱۱. مجموعه کتاب‌های "ادبیات و زندگی" بنای آن دارد تا رویکرد بالا را در مقامِ کنشی استراتژیک در قبال *فضای ادبیات* اتخاذ کند. افق این مجموعه پرداختن به *مرزها و دقایقِ درک‌ناپذیر و تمییز‌ناپذیر میان ادبیات و فلسفه* است. بنا به همه‌ی ملاحظات بالا، وقتی از ادبیات حرف می‌زنیم گمان می‌توانیم حتی پای تیاتر، نمایش‌نامه، شعر، داستان، نظریه‌ی ادبی، نقد ادبی، اُپرا، قطعه‌های نیمه‌ادبی و نیمه‌فلسفی را نیز به *شیوه‌ای بسیار خاص* به میان آوریم. پس مجموعه‌ی حاضر بر گستره‌ای به‌ظاهر وسیع‌تر ولی به‌واقع خُردتر و از این‌رو عمیق‌تر راه می‌افتد. این افق نه به همهمه‌ی همه‌ی صداهای ادبیات، که به سیلانِ صوتی درونی‌تر و نزدیک‌تر خواهد بود که «جهان را درمی‌نوردد و سکوت را دربر می‌گیرد» (*پل با سر گاه در لاینیتس*، دلوز)، در پی آن مستاحِ هذیان‌گو، بی‌نام‌ونشان، و سرگردانی که در بطنِ پُرآشوبِ *زندگی* به معنی مشترک، کنشِ مشترک، و هستی مشترک آری‌گوست: «متانت، عاطفه، ساخت‌گرایی».

پیمان غلامی

www.ketab.ir

مقدمه

شاید ترجمه‌ی رمان، آن هم ترجمه‌ی رمانی از بلانشو، بیش از هر چیز دیگری بتواند خود مفهوم "ترجمه" را مسئله‌دار کند. با این‌حال، شاید هیچ چیز به اندازه‌ی ترجمه‌ی این رمان نتواند گواهی بر ترجمه‌پذیربودن همه‌ی متون به لطفِ ناممکنی ترجمه باشد.

ترجمه‌ی *آخرین انسان* کار دشواری بود و حالا هم که تمام شده، هنوز مشخص نیست که می‌توان آن را قابل قبول دانست یا نه. ولی نه این‌که ترجمه‌اش خوب از آب درآمده یا بد ــ این موضوع اهمیت چندانی ندارد ــ بل قابل قبول به این معنا که بتواند نشان دهد بلانشو با رمان، یا اصلاً با هیچ چیز چه می‌کند. در هر حال، ناگزیر باید به توضیح چند نکته‌ی کوتاه در مورد خود رمان و ترجمه‌ی آن بپردازیم.

به‌نظر می‌رسد با خواندن این رمان همه با یکدیگر هم‌نظر شویم که بلانشو می‌خواسته رمانی ضدتفسیری بنویسد. به عبارت دیگر، آن‌قدر همه‌ی جملات این رمان، دقیقاً تک‌تکِ آن‌ها، انباشته از معنا هستند که کسر کار تفسیر برای کشیدنِ معناهای پسِ آن‌ها و ارتباط‌دادن‌شان به گفتمان‌های مختلف دلالتی کساد می‌شود. به‌نظر می‌رسد این استراتژی بلانشو در راستای دور از بازنمایی باشد؛ او همچون دوست معاصر دیگرش پی‌یر کلوسوفسکی، اساساً با سرجم سنگین‌ترکردن و مضاعف‌کردن بازنمایی، آن را درهم می‌شکند. بنابراین این جملاتِ به‌ظاهر فاخر و جملات به‌ظاهر بیش از حد فلسفیِ این رمان را باید در راستای این استراتژی خواند.

از سوی دیگر، *آخرین انسان*، همچون بسیاری دیگر از کارهای ادبی بلانشو، فاقد شخصیت‌های دارای نام است. بلانشو هم در نظریه‌ی خویش و هم در نوشتار

www.ketab.ir

داستانی‌اش اهمیت فراوانی به "ضمیر سوم‌شخص غایب" می‌دهد. و همان‌طور که برای مثال در اثری مثل *کافکا تا کافکا* تا *مکالمه‌های بی‌پایان* نشان داده، نوشتار ادبی و حتی کارکرد عمومی زبان را نوعی کشتنِ "من" می‌داند و به همین خاطر، تنشِ بین "من" و "او"، بین محوشدن "من" و متصل‌شدن به اجتماع دوستان یا "ما" را می‌توان در اغلب آثار او دید. «می‌گویم من و انگار دارم نیایشِ تدفینِ خود را می‌خوانم». در این رمان نیز شخصیت‌ها نامی ندارند و با استفاده از ضمایر به آن‌ها اشاره می‌شود. این مسأله دشواری‌هایی را در ترجمه به‌وجود آورده است. شخصیت‌ها عبارتند از: he [اوی مذکر]، she [اوی مونث]، I [من]، we [ما] و it [ضمیر غایبِ شیء]. در زبان فارسی هیچ تمایز جنسیتی برای he و she وجود ندارد و هر دو را با "او" یا "وی" خطاب می‌کنیم. این مسأله در رمانی مثل *آخرین انسان* بلانشو، که اساساً ضمیر سوم‌شخص منفرد یکی از مهم‌ترین پایه‌های اندیشه و نیز بخش‌های رمان او است، مشکل‌زا می‌شود. علاوه بر دلایل گفتمانی، به دلایل عملی، یعنی به‌خاطر حضور چندباره و مخلوط he و she و ضمایر ملکی‌شان (his و her) با یکدیگر در یک جمله، نمی‌توانستیم از معادل‌های "آن زن" و "آن مرد" استفاده کنیم. به همین خاطر تصمیم گرفتیم تا he را با "او" و she را با "او" نشان دهیم. اگرچه این کار رمان را "نشنیدنی" می‌کند، اما این هزینه برای "خواندنی"کردن آن قابل قبول است. [با ضمیر او از اواسط تا انتهای بخش اول رمان مواجه خواهید شد.]

اما مسأله در مورد ضمیر سومی مثلِ it که به شیء اشاره دارد، دشوارتر است. ما برای ترجمه‌ی it از ضمیر اشاره (معمولاً "آن") استفاده می‌کنیم. در حالی‌که می‌دانیم ضمیر اشاره اساساً به غیر از شیء به انسان هم بازمی‌گردد و، بدتر، گاه نقشِ معرفه‌ساز را برای یک اسم نکره ایفا می‌کند. برای مثال در جمله‌ای که اسم نکره‌ای ابتدا و برای معرفی می‌آید، "آن" در جمله‌ی بعد نقشِ نشانه‌ی معرفه را ایفا می‌کند: «زنی آمد. آن زن یک روسری بر سر داشت.» اما این نکره یا معرفه‌بودن برای ضمیر سوم‌شخص انسان، حیوان یا شیء اساساً اهمیتی ندارد و اغلب این ضمایر در نخستین کاربردشان در یک متن می‌توانند

www.ketab.ir

بیشتر به نکره‌بودن اشاره کنند تا معرفه‌بودن؛ و در هر حال، زمینه‌ی خاص هر متن بار معرفه یا نکره را بر دوش یک ضمیر سوم‌شخص منفرد می‌اندازد. بنابراین، نمی‌توانستیم it را در جاهایی که واقعاً نامِ کاراکتر بلانشو بود ــ و نه جاهایی که به صورت عادی می‌آمد ــ "آن" بگذاریم. تصمیم گرفتیم تا it را با "او" نشان دهیم. [با ضمیر او تنها در چند صفحه‌ی ابتدایی بخش دوم رمان روبه‌رو می‌شوید.]

در هر حال، امیدواریم این همه تغییر خواندن رمان را برای شما بیش از حد دشوار نسازد. در آخر هم باید تشکر صمیمانه و قدردانی بی‌پایان خود را از دوست و همکار همیشگی‌مان، سمیره اکسیری که دشواری‌های ترجمه را با متن اصلی فرانسوی تطبیق داده است، ابراز کنم.

ایمان گنجی
بهار ۹۱

www.ketab.ir