# کتاب سفید

**کتابی از موریس بلانشو درباره‌ی مجید یگانه**

# کتاب سفید

مجید یگانه

چاپ اول: شهریور ۱۳۸۶

نشر الکترونیک سایت ادبی عروض

تمام حقوق این اثر برای مؤلف محفوظ است

شماره‌ی کتاب: ( ۵ )

صندوق پستی: Info@Arooz.com

WWW.AROOZ.COM

**به مادرم**

۱- موریس بلانشو (MAURICE BLANCHOT) متولد سال ۱۹۰۷ یکی از برجسته‌ترین متفکران معاصر فرانسه است. جایگاه او که همواره در حال تجدید شدن می‌باشد، هم‌پایه‌ی متفکرینی چون ژاک دریدا، میشل فوکو، ژرژ باتای و... است. بلانشو را می‌توان با تاسی از جمله‌ی فوکو، دچار و درگیر «بی‌نامی استعلایی» دانست. متفکری که در مرکز دومین انقلاب صنعتی (اختراع کامپیوتر، کابل‌های فیبر نوری و...) جز چند عکس چیز دیگری از او به یادگار نمانده است. در زندگی شخصی و حرفه‌ای‌اش هرگز مصاحبه نمی‌کند و از استخدام در مراکز رسمی سرباز می‌زند. متفکری که از او بیش از هشتصد مقاله و سی و پنج جلد کتاب باقی مانده است. او همچنین باقی متفکران فرانسوی هم‌دوره‌اش صاحب متنی «ژانرزدا» (DEGENERIC) و «چند ژانری»(POLYGENERIC) است. متونی که پراند از تناسبات نسبی و اساسا بی‌بنیاد، معلق و نابه‌کار.

بلانشو کار حرفه‌ای خود را از اواسط دهه‌ی ۳۰ و با نوشتن مقالات سیاسی در نشریات دست راست شروع می‌کند، (البته دیدگاه سیاسی او بعد از اشغال فرانسه توسط آلمان‌ها کاملا تغییر می‌کند و بعد از جنگ هم حضوری ناپیدا اما موثر در جریانات چپ دارد و حتی بیانیه‌ی «۱۲۱» را هم می‌نویسد. (بیانیه‌ای که اعتراضی‌ست به مداخله فرانسه در الجزایر). اما چرخش سیاسی او توامان است با اجرای یک پروژه‌ی بزرگ ادبی که موضوعیت بررسی ادبیات مدرن فرانسه را دارد. او در سال ۱۹۳۷ به‌مدت حدود ده ماه با نشریه‌ی (L INSURGE) همکاری می‌کند و در کنار مقالات سیاسی‌اش، ستون منظم ادبی‌ای دارد که در آن به مرور و بررسی کتاب‌های جدید نویسندگانی چون: «ژولین بندا»، «ژرژ برنانو»، «مارسل یوهاندو»، «ویکتور سرژ» و... می‌پردازد. او عنوان سلسله مقالات خود را در این نشریه «از انقلاب به ادبیات» میگذارد. (عنوانی که سر فصلی تازه را برای بحثی می‌گشاید که در فصول بعدی بدان پرداخته خواهد شد). بلانشو دومین دوره‌ی فعالیتش به عنوان ژورنالیست ادبی را در نشریه(JOURNAL DES DEBATS) آغاز و به‌عنوان منتقد ثابت رمان‌ها و مقالات ادبی روز شروع می‌کند. او همچنین در نشریاتی چون (CRITIQUE) (نشریه‌ای که گمان می‌رود به سردبیری باتای بوده باشد) و (LA NOUVERLLE REVNE) مطلب می‌نویسد و هراز گاهی مجموعه‌ای از مقالاتش را به‌صورت کتاب چاپ و نشر می‌دهد و تمام زندگی خود را از راه ژورنالیسم امرار معاش می‌کند. دوستی او تنها با فیلسوف اخلاق «امانوئل لویناس» و متفکر بزرگ «ژرژ باتای» است. دوستی او و باتای آن‌قدر نزدیک است که برخی گمان می‌کنند که خواندن نوشته‌های این دو تن بدون هم مشکل است. بلانشو در محافل ادبی وقت به‌عنوان یک «فانتوم» یا هیولای ادبی معروف است. در دهه‌ی ۸۰ یک‌بار خبر مرگ او در محافل ادبی پخش می‌شود و مارگریت دوراس این خبر را شدیدا انکار می‌کند.

بلانشو نیز هم‌چون اکثر نویسندگان بزرگ قرن بیستم تحت تاثیرنیچه، هایدگر، هگل، مالارمه و... است. اولین رمان او «تومای ناشناخته» نام دارد که برخی می‌گویند سخت تحت تاثیر زوج «بکت» و «کافکا»ست. برخی از آثار او عبارتند از: «نوشتن فاجعه» (۱۹۸۰)، « گفتگوی بی‌پایان» (۱۹۶۹))، «فضای ادبیات» (۱۹۵۵)، «نگاه ارفئوس و مقالات دیگر» (۱۹۸۱)، «گامی نه فراتر» (۱۹۷۳)،

«نغمه‌های پریان» (۱۹۷۰)، «آخرین کلمه» (۱۹۴۷)، «محکوم به مرگ» (۱۹۴۸)، «مرگ محتمل» (۱۹۵۵)، «آخرین انسان» (۱۹۵۷)، «لحظهٔ مرگ من» (۱۹۹۴).

برخی مهم‌ترین اثر او را «ادبیات و حق آدمی نسبت به مرگ» می‌دانند که در سال(۱۹۴۸) انتشار یافته است. اولین کتاب کامل بیوگرافی او در سال (۱۹۹۸) توسط «کریستف بیدان» انتشار داده شده است (نام کتاب: «موریس بلانشو: یار نامریی»). و بسیاری از گوشه‌های ناگشوده‌ی زندگی بلانشو را روشن می‌کند. آثار و نوشته‌های او را می‌توان در چهار دسته، تقسیم‌بندی کرد: مقالات ژورنالیستی، بررسی‌های ادبی، رمان و نوشته‌هایی به سبکی چندگانه.

اهمیت او به حدی‌ست که «پل دومان» متفکر شالوده‌شکن آمریکایی و استاد دانشگاه ییل درباره‌ی او می‌گوید: «تجربه‌ی خواندن آثار بلانشو با همه‌ی تجربه‌های ما در خواندن متفاوت است.»

باید چنان که دلوز به دانشجویانش گوشزد میکند، نه در پی این باشیم که بدانیم فلان متن چیست یا چه معنایی می‌دهد، بلکه باید در پی این باشیم که این متن چگونه عمل می‌کند خاستگاه‌های متن در کجاست؟ متن در چه خاستگاه‌هایی تاثیر می‌گذارد؟ شاید این دیدگاه از آن‌جا که کمی پراتیک و سیاسی‌ست، دست اول نرسد اما دقیق که می‌نگریم، راهگشاست. می‌توان بلانشو را پسامدرن دانست از این جهت که به تعبیری فوکویی در حال بازسازی و تولید همان «اپیستمه» یا شناختی‌ست که سایر متفکرین زمان او با روش‌های خود در پی آنند. اپیستمه‌ای که در همان بافت دانش (TEXTURE) متعلق به حوزه‌ی فلسفه وادبیات است و از افلاطون تا زمان حاضر کشیده شده است. بلانشو همچون باقی متفکران پسامدرنیست همدوره‌اش (البته با این پیش‌فرض که او هم پسا مدرن است) در خلق یک «نظام گفتمان اندیشگی‌ست». گفتمانی که هدفش، نوک تیز پیکانش: فرهنگ، متافیزیک و به‌قول لیوتار: «فراروایت‌هاست».

۲- موریس بلانشو درفوریه‌ی ۲۰۰۳ در سن نود و هفت سالگی درگذشت.

۳- « اوسیپ بریک» فرمالیست به ما می‌گوید: «اگر پوشکین وجود نداشت، کتاب «اژن انگین» نوشته می‌شد». با توجه به متونی که پیش رو داریم و پیش از این هم با آن‌ها درگیر بوده‌ایم، باید پرسید: هویت (و نه هویت به مثابه نام شناسنامه)، بافت زندگی و بیشتر ازاین‌ها، نام و شخصیت مولف که از طریق خواندن بیوگرافی‌ها و اتوبیوگرافی‌ها به ما رسیده چگونه بر خواندن آثار تاثیر می‌کند؟ در سئوالی خاص‌تر باید پرسید وضعیتی که بلانشو در زندگی اجتماعی و غیر متنی‌اش بدان عمل می‌کند چگونه برخواندن ما موثر می‌افتد؟ فوکو می‌گوید: «اسم مولف یک اسم خاص است» و «اسم خاص بیش از آن‌که مشخص‌کننده باشد، یا اشاره به شخصی داشته باشد معادل یک توصیف است.» این توصیف، صفت‌هایی در رابطه با اسم خاص به ما نشان می‌دهد که همگی بر نحوه‌ی خواندن و فعل آن تاثیرگذار است. اما این اسم خاص به ما چه امکانی می‌دهد؟ «این اسم به ما امکان می‌دهد که یک تعداد متن مشخص را با هم پیوند دهیم، تعریف کنیم، متمایز بدانیم و با دیگر دسته‌های متون مقایسه کنیم. به‌علاوه رابطه‌ای را بین خود متون ایجاد می‌کند». اما فوکو از این غافل می‌ماند که اسم خاص امکان اجماع بسیاری از متون نامشخص نیز می‌تواند باشد. به‌یاد می‌آورم روزنامه‌ای در مقاله‌ای جنجالی منکر شخصی به نام«خورخه لوئیس بورخس» شده بود. و آثار بورخس را متونی از تعدادی نامشخص نویسنده تحت لوای این نام می‌دانست. همین مسئله در مورد «آرتور رمبو» نیزصادق است. متون او آن‌قدر گسسته و نامشخص‌اند که ممکن است به عنوان مثال یادداشت‌های روزانه‌اش را به‌عنوان متونی پیشرو قلمداد کنیم. شخصیت رمبو محل تجمع تعداد زیادی متون ناهمگون است. شخصیتی که با آگاهی از بیوگرافی‌اش خواننده روش خواندنش را تغییر داده، و آن‌را به‌سمت دیگری (هم‌راستای با زندگی رمبو) هدایت می‌کند، چرا که فکر می‌کند با تناسب و ایجاد آن می‌تواند به تاویلی بهتر و معنای صریح‌تر در کنه متن دست یابد. فوکو می‌گوید: «اگر کشف کنیم که شکسپیر در خانه‌ای که امروزه با این نیت از آن دیدار می‌کنیم به‌دنیا نیامده است، تغییری پیش آمده است که به‌وضوح کارکرد اسم مولف متحول نخواهد شد. اما اگر ثابت کنیم که شکسپیر ونت‌های منسوب به خود را ننوشته، این تحولی قابل توجه خواهد بود».

یا حتی بعد از فاش شدن ماجرای «دومان» و این‌که او در جنگ جهانی دوم مقالاتی در یکی از مجلات بلژیکی در دفاع از فاشیسم و نازیسم تالیف کرده – چگونه ساختارشکنی افت قابل ملاحظه‌ای از این‌جهت که متون جدی گرفته نشدند- پیدا کرد. این قضیه در مورد فوکو نیز صادق است. اسم خاصی که از آن سخن می رود – حاصل«بر هم کنش»هایی‌ست که واکنش مستقیم و یک‌سویه‌ی آن در متن اتفاق می‌افتد و متن هم دست به‌کار چنین بر هم کنش‌هایی برای واکنش خواندن می‌شود. مارسل دوشان با «حاضر –آماده‌ها»یش در پی خلق چنین فضایی‌ست. او تحت نام خاص بر هم کنش‌هایی را ارایه می‌دهد که همگی واکنش‌هایی دست چندمند. او از نام خاصش بهره‌برداری می‌کند، کارکرد می‌کشد و نام خاصش را به آزمون می‌گذارد. رولان بارت در یکی از مقالات معروف و جنجالی‌اش با عنوان<مرگ مولف> مولف را تا سطح یک گردهم‌آورنده‌ی بینامتنیت تقلیل می‌دهد. نحوه‌ی انتخاب و گزینش این بینامتن‌ها برعهده‌ی مولف است. اگر مولفی برای برخورد دو گفتمان (به تعبیر کریستوایی کلمه) فضای مناسب را ایجاد نکند و به‌عنوان مثال

فضایی جعلی را بسازد – متن – متن دیگری خواهد بود. این‌که مولف در بازبینی اثر خود را کنار می‌کشد و بازبینی و بازنویسی را به‌عهده‌ی مخاطب می‌گذارد- تمهیدی‌ست برای اصرار به متن. این گرایشی‌ست که تقریبا در پیش از قرن بیستم – یعنی در اواخر قرن نوزدهم و متون برگزیده آن عصر قابل ردیابی‌ست. برای رسیدن به معنا – پاره‌ای از متن فوکو نقل می‌شود. او می‌گوید: نقد مدرن برای بازشناسی مولف در یک اثر از روش‌هایی استفاده می‌کند که با آن‌چه تاویل‌گران مسیحی در اثبات ارزش متن به واسطه‌ی تقدس مولفین آن به‌کار می‌گرفتند – مشابه است. یکی از مفسرین ژروم قدیس است و اصلی‌ترین سوال او این است که <چگونه می‌توان چندین گفتمان را به مولف واحدی نسبت داد؟> سوالی که درباره‌ی بلانشو صادق است. او معیارهایی ارایه می‌کند که تک‌تک با بلانشو توضیح داده می‌شود: <۱- اگر در بین چند اثر منسوب به یک مولف – یکی از آن‌ها نسبت به بقیه در سطح نازلتری قرار بگیرد آن اثر را باید از مجموعه آثار مولف حذف کرد. <آیا نمی‌توانیم مقالات ابتدایی بلانشو درباره‌ی سیاست را جزو همین دسته بدانیم؟ آیا می‌توانیم سطح کیفی و ارزش ثابتی را برای متون بلانشو قایل شویم؟> <۲- اگر برخی از متون نافی تعالیم دیگر آثارمولف باشند باز هم باید از آن متون صرف نظر کرد>چگونه می‌توان ایده‌ی نقض متون پیش از خود را در مورد بلانشو نادیده گرفت؟ بلانشو در جایی درباره‌ی تورات می‌گوید: <هر کتابی پس از تورات – قبل از تورات نوشته شده است.> شاید در جایی دیگر از متون بلانشو به ایده‌ی جدی گرفتن بربخوریم. <۳- همچنین باید آثاری را که در سبکی متفاوت نوشته شده‌اند و در آن‌ها کلمات و عباراتی دیده می‌شود که به‌طور معمول در آثار مولف نیست – حذف نمود.> این گزاره که کاملا درباره‌ی متون بلانشو صادق نیست - متونی که در حال پس‌زدن هر نوع ژانر و سبک و استایل خاص (حتی زبانی)اند. متونی که وحدت سبکی نه به‌معنای کلاسیک کلمه – بلکه به‌معنای مدرن کلمه نیز در آن‌ها قابل ردیابی نیست.

<۴- سرانجام این‌که باید بخش‌هایی از اثر را که در آن نقل قول‌ها با وقایعی آمده که بعد از مرگ مولف بیان یا واقع شده‌اند- متون زاید تلقی نمود.> این‌که مولفی چون بلانشو در تقاطعی از اتفاقات تاریخی ایستاده است کاملا اشتباه به‌نظر می‌رسد - بلانشو خود در عالم اندیشه تبدیل به <فراتاریخ> و <ابرمتنی> شده است که می‌رود تا به یک اسطوره‌ی ادبی تبدیل شود. (دلایلش را بعدتر به نقد می‌کشیم). اگر بپذیریم که فوکو چنان‌که می‌گوید نقد مدرن چنین عملکردی را در مواجه با نام خاص دارد - پس نتیجه‌ای چون عدم قابلیت این نقد در مواجه با متون بلانشو را می‌توان نتیجه‌گیری کرد. نتیجه‌ای که راه را برای انتخاب برخوردی دیگر - برخوردی که با عنوان <نقد پسامدرن> شهرت دارد را می‌گشاید. نقد پسامدرن به ما می‌آموزد که نمی‌باید در مواجه با متون بی‌شمار در پی سازمان‌بندی و ارجاع‌پذیری به یک نام خاص – نام واحد بود. همچنان که باید تصور بیشمار مولف را در یک نوشتار مورد دقت قرار داد. <فیلیکس گتاری> و< ژیل دلوز> متون درهم بافته‌ای ارایه کرده‌اند که هرگونه تمایزگذاری را ناممکن کرده است. باید پرسید چگونه می‌توان متون بلانشو و متون منسوب به او را تحت لوای یک نام خاص <موریس بلانشو>

جمع‌آوری کرد و خواند؟ باید اندیشید که دنبال نکردن خط روایی – معنایی توسط یک مولف هم – او را دچار شاخصه‌ای برای پیگیری می‌کند. متونی که از همه‌چیز می‌گریزند - تحت تعقیب اذهان مخاطبان قرار گرفته و در نتیجه در نقطه‌ای در زمانی بسیار کوتاه گرد هم آمده – دسته‌بندی می‌شوند و آن‌گاه دوباره متلاشی می‌شوند. این‌که نوشتار فلسفی <کانت> برای تصور نظم مثال‌زدنی‌ست را باید در زندگی او جستجو نمود.

اما باید این نکته را مد نظر قرار داد که هیچ‌کدام از این روش‌ها جواب‌گوی خواندن نیستند. حتی اگر به‌طور کامل – اطلاعات جامعی در مورد زندگی – اخلاق روانی و همه‌چیز بلانشو بدانیم باز این مطلب ما را در مواجه با متون او تنها می‌گذارد. وقتی نقد مدرن از پس دسته‌بندی و طبقه‌بندی آثار بلانشو برنیاید - ما خاستگاه پسامدرن را پذیرفتیم. باید توجه داشت وضعیت بلاشو وضعیتی کاملا نادر نیست. دوست او <ژرژ باتای> هم دچار چنین وضعیتی‌ست. اگر که سخن ساختارگرایی (که متن و مولف محل تجمع بینامتنیت‌هاست) بپذیریم – در مورد بلانشو باید – از اصطلاح <بینامتنیت دیوانه> استفاده کنیم. اصطلاحی که از <مونیکا کاپ> فمینیست وام گرفته‌ایم. می‌توان متون بلانشو را چنین تصور کرد که بینامتنیت‌ها پس از قطع کردن خطوط هم و تجمع‌شان در یک مرکز – با یک تمهید از مولف متلاشی می‌شوند - اما دیگر به اصل خود باز نمی‌گردند - بلکه در هم تنیده شده – با هم تلاقی کرده و هر کدام در یک گوشه از متن سرگردان می‌مانند. حال باید به بررسی این مطلب بپردازیم که چرا وضعیت بلانشو رو به موقعیتی استعلایی قرار گرفته است و برای شروع باید به تاریخ عمودی و افقی در هنر مراجعه کنیم. تاریخ عمودی اصطلاحی‌ست که خاستگاهش به فوکو و دلوز بازمی‌گردد. دلوز با طرح مقوله‌ی <ریزوم> (اصطلاحی که از گیاه‌شناسی وام گرفته است) سعی دارد وضعیت متون پسامدرن را روشن کند. ریزوم گیاهی‌ست که ریشه نمی‌دواند – بلکه ریشه‌هایش در سطح افقی رشد و نمو می‌کند - دلوز متون پسامدرن را چون ریزوم می‌نگرد و می‌گوید که کتاب‌ها عمودی‌اند. باید برای توضیح بیشتر - از استعاره‌ی <نردبان> استفاده کنیم. تاریخ هنر و ادبیات را اگر چون نردبانی تصور کنیم دوره‌ی مدرنیسم در هنر آشکار می‌شود که در این دوره هر متن که دارای وضعیتی به اصطلاح<مترقی>تر از باقی متون باشد در پله‌ی بالاتری قرار می‌گیرد. اما تاریخ پسامدرن وضعیتی افقی دارد. یک بی‌سطحی بی‌کران یا چنان که دلوز می‌گوید: <هزار سطح صاف>. وضعیت بلانشو هم که کاملا افقی‌ست – با دیدگاهی که مخاطبانش نسبت به او دارند در حال عمودی شدن است. او می‌رود تا برای خود جای بسیار رفیع و بلندی را در عالم اندیشه تصاحب کند. در حالی که خود چنین نمی‌خواهد و این‌را می‌توان از انزوای خود خواسته‌اش پی برد. بلانشو ثابت کرده است هیچ راهی برای فرار از استعلای یک نویسنده وجود ندارد. غیبت و غیاب بزرگ اوست که به اسطوره‌سازی از او دامن می‌زند. او خود را به درون تقابل حضور/غیاب پرتاب می‌کند و با سنگین کردن یک طرف این تقابل (غیاب) و نادیده گرفتن طرف دیگر آن ناخوداگاه دست به حضوری دائمی پس از مرگش در مراجع ادبی می‌زند. هرگاه یک طرف ترازو را سنگین کنیم طرف دیگرش خودبه‌خود بسیار به چشم

می‌آید - اهمیت می‌یابد. علت اصلی این وضعیت اسطوره‌شدگی را باید در مخاطبانش که ما باشیم – جست و جو نمود. مخاطبانی که جز حیرتی ناخواسته کار دیگری نمی‌توانند بکنند. همواره پس از گذشتن قرن‌ها هنوز در کنه صفحات کتاب در پی چیزی می‌باشند که با آن همذات‌پنداری کنند. منفعلانه بودن مخاطبین- متون را هر چه بیشتر فعال کرده - متون سطح خود را ترک می‌کنند و به سطوح دیگر هجرت می‌کنند. هرگونه مقاومت از سوی مخاطبین این آثار به بدتر شدن وضعیت دامن می‌زند. هنوز یاد نگرفته‌ایم که با چهره‌ای بی‌تفاوت به متون نگاه بی‌اندازیم. ارزش‌گذاری و این مطلب که ممکن است با خواندن ما دستمزد عرق‌ریختن‌های مولف را می‌دهد کنار بگذاریم. متن باید چون یک متن خوانده شود. یک فاصله‌ی متافیزیکی همواره متن را از بافتی که در آن قرار دارد جدا می‌کند و موجب بدخوانی - بدفهمی- ارزش‌گذاری و سایر چیزها در مواجه با متون می‌شود. بورژوازی حاکم بر خواندن باعث شده که همواره مخاطبان یا چیزی را از متن دریافت کنند و یا چیزی به متن عطا کنند و حداقل چیز ممکن نیز – همذات‌پنداری‌ست. متون بلانشو از تمام وضعیت‌هایی که مخاطب بتواند سهمی هر چند اندک در آن داشته باشد می‌گریزد. متون او مخاطب را تا مرز امکان خواندن آسان و حتی دشوار می‌برد و بر می‌گرداند. هرگز اجازه‌ی همذات‌پنداری مستقیم را به مخاطبانش نمی‌دهد. اما مخاطبان بلانشو عکس خواسته‌ی متون او عمل می‌کنند. او را چون یک اسطوره تصور کرده و متون او را چون متونی مقدس محترم و گرامی دانسته و باعث می‌شوند هرگونه انتقادی به این متون درجه‌دوم جلوه کند. این تنها بلانشو نیست که دچار وضعیتی این‌چنین است. این موضوع را می‌توان در مورد حداقل ۳۰ تا ۴۰ مولف جدید موسوم به پسامدرن نیز مشاهده نمود. مولفینی که همگی به متونشان خیانت می‌شود. متون آنها نه تنها منفعل می‌شود بلکه چون یک گربه‌ی دست‌آموز توسط مخاطبان ناز و نوازش و تکریم می‌گردد. رادیکال‌ترین متون تبدیل به سگ‌های پاکوتاهی می‌شوند که توسط مخاطبان همواره حمل می‌شوند و به نمایش گذاشته می‌شوند. می‌توان تصور کرد که اگر بلانشو استاد دانشگاه بود و یا هر سمت دولتی خوب دیگری داشت که باعث حضور او می‌گردید ممکن بود وضعیتی به مراتب بدتر از این را نیز نصیبش گرداند. غیاب او به این علت است که بتواند تاکیدی مستقیم و بدون واسطه را برای متون ایجاد کند. هم‌چنین بلانشو به تمام مولفان هم‌دوره‌اش که به جنجال سعی دارند متونشان را خواندنی نشان بدهند - گوشزد می‌کند که این متون هستند که به مولف و جهان مشروعیت می‌بخشند و نقش مولف در برابر نقش متون آن‌قدر کم است که می‌توان آن را حذف نمود. متون هر روز پیشروتر می‌شوند و مخاطبان هر روز منفعل‌تر. استادان دانشگاه‌ها وقتی می‌بینند راه هر نوع مخالف‌خوانی‌شان در مواجه با متون مسدود است میان‌بر زده خود را تحت پوشش مخاطبان سراپا مخلص مخفی می‌کنند. فوکو می‌گوید: «ما عادت داریم فکر کنیم که مولف با همه‌ی بقیه مردم فرق می‌کند و چنان در ورای همه‌ی زبانها قرار گرفته که به‌محض این‌که لب به سخن بگشاید، معنی در جهان پخش می‌شود و این انتشار تا ابد ادامه می‌یابد. حقیقت امر کاملا برعکس این است، مولف منبعی از مفاهیم پرکننده اثر نیست. مولف بر اثر مقدم نیست. او تنها یک اصل کارکردی است که با استفاده از آن در فرهنگ ما انتشار آزاد، استفاده آزاد، خلق آزاد، شالوده‌شکافی آزاد، و بازسازی آزاد

داستان را محدود، اصلاح، گزینش و خلاصه منع می‌کند. در واقع این‌که ما عادت کرده‌ایم مولف را به‌عنوان نابغه و یک انفجار دائمی ابتکار ارائه کنیم، به‌خاطر این است که در حقیقت او را وادار می‌سازیم که درست برعکس این‌ها عمل نماید.» عواقب چنین مسئله‌ای هم آزادی نامحدود مولف است که هر جولان و مانوری که بخواهد در متن بدهد و متن نیز به واقعیتی بورژوازی تبدیل می‌شود. متون همواره با مقوله‌ی تاریخی‌شدگی درگیرند. همه‌ی متون در طی مدتی زمانی گردی از تاریخ را پذیرا شده، در آن غوطه می‌خورند و دیگر متونی تاریخی‌اند. همواره مخاطب‌های احتمالی مواجه با کتاب یا مقوله‌ی تازه‌ای هستند. در این میان متن‌هایی وجود دارند که هنوز بعد از مدت‌ها گذشتن از تاریخ‌شان، تاریخ تولدشان و تاریخ زندگی‌شان به زندگی ادامه می‌دهند. متونی چون «تریسترام شندی»، متونی که با مولفانشان ناخودآگاه با ایده‌ی جاودانگی درگیر می‌شوند. معمولا متونی این‌چنین، متونی «مولف – کانون» هستند. می‌توان حضور صدای مولف را در پس‌زمینه متن شنید. متون بلانشو در جاهایی صدای خود مولف را نیز دچار جعلیت و عدم حقیقت می‌کند. متونی که همیشه بر ایده‌ی ادبیات به عنوان مولد چیزی صرفا ادبی و آزاد از هر بندی تاکید می‌کند. بلانشو وجه تشابه‌های فراوانی با منتقدان مکتب در «نقد جدید» دارد. اگر دوران رمانتی‌سیسم را دوران تاکید بر مولف به‌حساب آوریم. دوران کنونی و کمی پیش از این را به علت توجه اصراری که به متن دارد، دوران نقد جدید بنامیم. یکی از عوامل تاثیرگذار بیرونی نوشتار بلانشو، تغییر کردن نظام قدرت و جایگزنی حکومت «ویشی» بود که موجب شد بلانشو کمی محافظه‌کارانه‌تر حداقل در عالم سیاست – بنویسد. چنان‌که مشاهده می‌شود حتی نظام بیرونی تاثیرگذاری چون سیاست و قدرت بر نویسنده‌ای چنین آوانگارد نیز تاثیر می‌گذارد و گاهی ممکن است سمت و سوی آن‌را عوض کند. کاری که بیوگرافیست‌ها انجام می‌دهند، ردیابی همین چالش‌ها بالا و پایین‌های گفتمان‌های موثر در زندگی شخصی یک مولف است. دانستن این‌که تعداد زنان زیاد پیکاسو بر نقاشی کوبیسم تاثیرگذار بوده، آن‌قدرها هم تحجری نیست. بلانشو می‌گوید: «هنرمند، همیشه حاضر است کمال اثر هنری را قربانی حقیقت حرکتی کند که منجر به آفرینش آن شده است.». هنرمند، اثرش را جزو دارایی‌های شخصی، قابلیت‌های فیزیکی – ذهنی، و هر چیز شخصی می‌داند و در این راه با هنرش به انتخاب خود دست به کارهای متفاوت – بعضا متناقضی – می‌زند. هنرمندی که هنرش را در خدمت فرهنگ گفتمان و مخاطب قرار می‌دهد، نمی‌تواند ایده‌ای داشته باشد. بلانشو ما را به آغاز ارجاع می‌دهد، حقیقتی که سرمنشا هنر است. اگر کمی مادی نگاه کنیم، سرچشمه‌ی هنر شخص هنرمند است، جلوتر که می‌رویم به فرهنگ و گفتمان‌های ادبی – هنری غالب برخورد می‌کنیم. «هنرمند در مقام شخص آفریننده، شکل ادبی به مثابه یک هستی منحصربه‌فرد، شاعر به مثابه‌ی نابغه – قهرمان – خوشبختانه اینها دیگر در اسطوره‌های ما جایی ندارند.» بلانشو گوشزد می‌کند که شخص آفریننده نیست. هنرمند غیر از هنر، هستی مجزایی دارد که زندگی اجتماعی و فردی هنرمند است و همین هستی گنگ و سرگیجه‌آور است که سرچشمه‌ای بسیار بزرگ برای خلق در اختیار هنرمند قرار می‌دهد. هنرمند عملا چون دستگاهی عمل می‌کند که از طرفی مصالح را درون آن می‌ریزند و از طرف دیگر – اثر – دریافت می‌کنند. بلانشو فرم‌های

ادبی را هم چون هستی‌های منحصربه‌فرد نگاه نمی‌کند. چنان‌که می‌دانیم چندژانربودن و حتی خارج از ادبیات بودن، ادبیات بلانشو مثال‌زدنی‌ست. او همه‌ی ژانرها را در یک نقطه‌ی نامعین عبور می‌دهد و مخلوطی عجیب‌وغریب از هستی‌های چندگانه شکل یا فرم به ما ارائه می‌کند. اما شاعر نابغه هم  با تکیه بر مالارمه و رمبو می‌شکند. آدم‌های معمولی‌ای که ادبیات را هستی مستقلی بخشیده‌اند. مولفان درگیر هستی مستقل خویش هستند. «نویسنده برای غنی کردن میراث فرهنگی نمی‌نویسد، اما به‌راستی نویسنده برای چه می‌نویسد. به‌نظر می‌رسد که نویسنده با نوشتن ادبیات، با به‌وجود آوردن یک هستی چندگانه به مرز هستی یگانه‌ی ادبیات و گفتمان فرهنگ هجوم می‌برد. خود را به بیرون از فرهنگ پرتاب کرده از آن‌جا با ادبیاتی که در دست دارد به نقد و نکوهش فرهنگ می‌پردازد. ادبیات نه به‌عنوان زیر مجموعه‌ای از فرهنگ – حتی فرهنگ ادبی – بلکه به عنوان فلج‌کننده‌ی فرهنگ. «شاهکار نوعی مفهوم است، مفهومی که موقعیت وجودی تعداد زیادی از آثار دیگر را جمع می‌کند و خلاصه می‌کند همین است که شاهکار قد علم می‌کند و از منظر فرهنگ، کتاب‌های اصلی بالاتر از کتاب‌های دیگر می‌ایستند تا نشانه‌ای مرئی از کلیت باشند، و در همان حال فرهنگ سعی در نابودی مفهوم اثر هنر دارد، آن‌چه فرهنگ می‌پسندد، دقیقا همان چیزی است که متعلق به اثر هنری نباشد» بلانشو به شاهکار می‌تازد چرا که شاهکار نیز کلمه‌ای کلی‌ست که تنها چون کلمه‌ی پدری همه‌ی متون را تحت لوای خویش دسته‌بندی می‌کند. وقتی می‌گوئیم «تریسترام شندی» و «گل‌های آفتابگردان» هر دو شاهکارند. دقیقا کدام ویژگی مشترک را لحاظ کرده‌ایم؟ نوآوری در زیبایی‌شناسی، زاویه دید، شکستن منطق سنتی اثر هنری؟ جواب دادن کاری بیهوده است. شاهکار نیز در قلمرو فرهنگ تبدیل به متافیزیکی مسموم می‌شود. ایده‌ی شاهکار باعث خلق تاریخ عمودی در هنر می‌شود. و در طی تاریخ شاهکارهای زیادی جای خود را به یکدیگر داده و هر کدام سعی دارند تا کلمه‌ی کلی شاهکار را توجیه نمایند. اما به‌راستی فرهنگ چگونه می‌تواند سعی در نابودی مفهوم اثر هنری داشته باشد؟ قبلتر از آن باید از یاد نبریم که فرهنگ همچون سیاست یک نظام گفتمان است  و به تعبیری لاکانی با «نظمی نمادین» پوشش داده شده است. فرهنگ محصولی برساخته از هنرمندان نیست، بلکه  بوروکرات‌های دولتی و آکادمیسین‌های متحجر فرهنگ زمانه‌ی خود را انتخاب کرده و آن‌را توضیح می‌دهند. فرهنگ اساسا یک پدیده نیست. مفهومی‌ست که با تاریخ رشد می‌کند قدمتی به اندازه‌ی مفهوم روبرویش یعنی انسان دارد و به رشد آمیب‌وارش ادامه می‌دهد. هر کتاب و اثر هنری نویی در پوشش فرهنگ قرار می‌گیرد. بهترست بگوییم فرهنگ سریعا بر آن چنبره زده و اثر را جزئی از خود دانسته و باعث نابودی اثر هنری می‌گردد. وقتی کسی می‌گوید آثار «جکسون پولاک» جزو فرهنگ قرن بیستم است همین اتفاق – یعنی نابودی اثر هنری – افتاده است. «بودریار» می‌گوید: «هر اثر هنری قبل از خلق در موزه قرار می‌گیرد».

«شاید ادبیات آفریننده باشد، اما هر چه می‌آفریند همیشه آفریننده را پشت سر می‌گذارد.» بلانشو ادبیات را موجودیتی یگانه با هستی آفریینده قلمداد می‌کند. اما بلانشو در این مورد از «شاید» استفاده می‌کند. تشکیک به هستی مستقلی به نام «ادبیات» برای مخاطبان دردسرساز است.

نسبیت گنگ این جمله می‌گوید که اگر ما ادبیات و وجود آن‌را پیش‌فرض بی‌انگاریم و سپس بپذیریم که این ادبیات آفرینندگی خلاقانه‌ای نیز دارد، آن هنگام ایده‌ی مولف ارتجاعی قلمداد می‌شود.

«ادبیات امر واقع را به سرچشمه‌هایش باز می‌گرداند، و در همان حال، شاید برای همیشه به آن اجازه می‌دهد تبدیل به شی شود، شی‌ای سرشار از خویش، واقعیتی خودبسنده که مدعی ارائه ارزشی منحصربه‌فرد در راستای تحکیم پایه‌های نظام ارزش‌هاست». « ادبیات اگر بپذیریم بر مبنای شکست دادن هر نوع هویت، و فریب دادن فهم به مثابه قدرت هویت‌سازی شکل گرفته، خود هویت‌ناپذیر است.» گزاره‌ی اخیر نیاز به توضیح دارد بلانشو می‌گوید که ادبیات می‌تواند هویت را شکست بدهد. راه‌های شکست دادن هویت کدامند؟ می‌توان نقض دائمی را یکی از این راه‌ها دانست. هویت را جامعه به فرد عطا می‌کند، هدیه‌ای برای در کنار سایرین بودن. بلانشو از هویت در می‌گذرد، نویسنده ادبیات را به جان هویت می‌اندازد. ادبیات در ذات خود نقض‌کننده است پس می‌تواند هویت را شکست دهد. از طرف دیگر ادبیات سعی می‌کند فهم مخاطب را فریب دهد. آن‌را به‌وسیله‌ی مفاهیم مختلفی که در ذات خود مستترند، مفاهیمی چون - «فراموشی»، « سکوت» و... – به‌اجرا در بی‌آورد. ادبیات به هر شکلی که تصور نمائیم در فریب‌دادن است. ادبیات حتی مولف را فریب داده و آن‌را تبدیل به ماشینی برای به زبان درآوردن خود می‌کند. در انتها این خود ادبیات است که هویت‌ناپذیر باقی می‌ماند. منبعی برای هویت بخشی – حتی – نوع کاذبش- که خود هویتی ندارد و از هرگونه هویت‌پذیری فرار می‌کند. اما بلانشو سعی دارد ادبیات را درلحظه‌ای به دام بی‌اندازد آن را هویت‌بخشی حتی نوع کاذبش نموده به شناسایی و شناخت برساند. تمرکز اصلی را باید در طرح این سئوال قرار داد که یک متن چگونه می‌تواند خوانده شود؟ چگونه یک متن مخاطب را به فعل خواندن دعوت می‌کند؟ کدام ملاک‌ها باعث می‌شوند سطح کششی برای خواندن و از آن مهم‌تر پیگیر خواندن به وجود آید؟ و بعد از جواب‌گویی به این سئوالات، باید انگیزه‌های اسطوره‌سازی از مولف را شناخت و ریشه‌های آن‌را سوزاند. چرا که همیشه اسطوره‌ی مولف بر فعل خواندن چنبره زده، فعل خواندن را همواره ماضی می‌کند. یکی از اصلی‌ترین راه‌هایی که متن انگیزه‌ی خواندن را در مخاطب بیدار می‌کند، «مشروعیت» است. مشروعیت مبحثی‌ست که بیش از آن‌که به متن بازگردد به مولف باز می‌گردد. پیش از این دیدیم که مولف تحت لوای نام خاص دست به کارهای متفاوت و بعضا متناقضی می‌زند. این نام خاص غیر از دست بردن در متن، جهت خواندن را تغییر می‌دهد. و در فرهنگ هم عواقبی وخیم تولید می‌کند. فرهنگ را نام خاص می‌سازد. متن در مرتبه‌ای بعدی، مرتبه‌ای پایین‌تر قرار می‌گیرد. حال باید در پی جست‌وجوی این بود که راه‌هایی را که یک مولف می‌آزماید تا به نام خاص و مشروعیت دست بیابد شناسایی نماییم. ساده‌ترین و دم‌دست‌ترین راه شناسایی کانال‌هایی‌ست که با آن می‌توان مخاطبان حرفه‌ای‌تر را راضی نگه داشت. مدرنیسم در بطن خود تمام شرایط و المان‌های مولفیت را درآورده است. مشروعیت با فریب‌کاری و ریا همراست. مشروعیت کاذب استادان دانشگاهی که چون مالکین اندیشه‌ها جلوه می‌کند. راه‌های دستیابی به مشروعیت آن‌قدر زیاد است که طرح آن جز تلف کردن انرژی سود دیگری در پی ندارد.

هر کار متهورانه‌ای را می‌توان با تکیه بر مشروعیت به انجام رساند و بر آن سرپوش نهاد. متون بی‌شماری از جانب مشروعیت دانشگاه‌ها یا استادان به گورهای دسته جمعی فرستاده شده‌اند. مشروعیت سعی می‌کند خود را به منتها درجه یعنی «اسطوره‌شدگی» برساند. نقطه‌ی عزیمت هر اسطوره‌ای در میل به بی‌نیازی‌ست. بی‌نیازی اسطوره به مشروعیت قدم اول است. زمانی که اسطوره‌ای ساخته می‌شود، فرهنگی شخصی به‌وجود می‌آید که با فرهنگ غالب جامعه تا حدوی ناهمخوان است. ولی بعد از مدتی در فرهنگ غالب هضم می‌شود. و اسطوره چون محصول اصلی فرهنگ غالب نمایانده می‌شود. بسته به کارکرد اسطوره فرهنگ غالب نقش‌های متفاوتی را می‌بخشد. اسطوره در فرهنگ غالب گوشه‌ای را اشغال کرده، از آن‌جا به هر متنی که مورد علاقه و ستایشش باشد، مشروعیت بخشیده، مشروعیت می‌گیرد، و از بین می‌برد. سازمان‌بندی یک اسطوره در جهت و همراستای با فرهنگ غالب است. اسطوره نمی‌تواند به فرهنگ خیانت کند. تنها می‌تواند آن‌را ارتقابخشی «نمادین» کند. به شکلی خام دستانه اسطوره به‌زودی محو می‌شود و بنا به کارکرد بازنشسته شده، اسطوره‌های جوان‌تر جایش را می‌گیرند. پیری اسطوره به چند علت است، تغییر ذائقه مخاطبان، مشروعیت‌خواهی‌های جدید از سوی متون جدید و جلوگیری از فاش شدن وضعیت مشروعیت بخشی اسطوره به مخاطبان. آیا حالا نمی‌توان پرسید که بلانشو اسطوره است یا خیر؟ بعد از در معرض خواندن قرار گرفتن آثار بلانشو، او مشروعیتی می‌یابد که بعدها با بررسی‌های انتقادی سایرین رو به فزونی می‌گذارد. اما او چون یک «مشروعیت‌طلب» دانشگاهی عمل نمی‌کند او خلق متن را مهم‌تر از خلق «پیرامتن» تصور می‌کند. زیربنای فرهنگی مخاطبین را به فرهنگ غالب می‌سپارد و خود در سطحی که برگزیده است، متونش را شناور می‌کند. او مشروعیتش را نمی‌گیرد، به او داده می‌شود. اما او به‌دنبال خود اسطوره‌سازی نیست، سعی در پالایش متون اطراف خود ندارد. متون او چون متون باقی هم‌فکران فرانسوی هم‌دوره‌اش مشروعیتی از دست رفته را باز می‌یابند و به نوعی آن‌را خیرات می‌کنند. بسیاری از متون به علت اسطوره شدن یک نام خاص خوانده نمی‌شود، مهجور می‌مانند و در اطراف تاریخ خاک می‌خورند. می‌توانیم مشروعیت‌ساز بودن یک متن را بر عهده‌ی خود متن بگذاریم. و بگوییم متن خوب و ایده‌آل مشروعیت خود را می‌یابد. اما مشروعیت هم‌چون بسیاری عوامل خارج از متن، در خارج از متن است و از خارج به متن موثر می‌افتد. باید اندیشید که آیا انزوا و گوشه‌گیری بلانشو می‌تواند چون خصیصه‌ای اسطوره‌ای عمل کند و اگر چنین نیست چه چیز او می‌تواند (غیر از متونش) به این مقدار مرعوب کننده باشد؟ بی‌شک انزواطلبی بلانشو تبدیل به وضعیتی خلاق برای خواندن متون نمی‌شود . وضعیت او «ترجیحی»ست. او ترجیح می‌دهد که منزوی باشد، راهی را انتخاب کند که از کلاسی‌سیسم و از آن بهتر از رمانتی‌سیسم به ارث رسیده است. هیچ راهی به اندازه‌ی انزوا مواد لازم را برای متن مهیا نمی‌کند. روحیه‌ی پسانهیلیستی بلانشو نیز بدین وضعیت دامن می‌زند. وضعیتی که بسیار ابتدایی‌ست. بسیاری از مخاطبان تنها و تنها به این علت از او اسطوره می‌سازند که خود از اسطوره‌بودن متنفر بوده است. اسطوره‌سازی نه به نفع بهتر خواندن متون بلکه به قیمت به اتش کشیدن متون دیگران است. باید علت فرهنگی و موقعیت تاریخی محل خواندن را نیز مورد توجه

قرار داد. درفرانسه به علت تکثر متفکران جدید امکان هر نوع اسطوره‌سازی به حداقل ممکن می‌رسد، چرا که یا باید همه اسطوره باشند و یا هیچ‌کس. به محض این‌که مشروعیتی در حال اسطوره شدن باشد و متون به‌دان سمت سوق کنند، مشروعیت‌های دیگر دست به تخریب می‌زنند. متن، متن می‌آفریند. و هر چه این متن تعریف‌شده‌تر باشد، مشروعیت‌یافته‌تر باشد، متون تولیدی‌اش بیشتر و بیشتر به سمت کپی شدن پیش می‌روند. می‌توان این حکم را چون یک واقعیت تاریخی درباره‌ی متن انگاشت. تصور ما از متن، تمام وضعیت‌های فرهنگی خاص و عام است. متن نه به عنوان سندی فرهنگی بلکه به عنوان سربرگی شخصی از جامعه. بافت فرهنگ غالب برخی فرهنگ‌ها، اجازه‌ی وارد کردن متون و سپس اسطوره‌سازی از مولف را در خود طرح می‌نمایند. این فرهنگ‌ها که گفتمان فرهنگی تکه – پاره و در اکثر موارد مسمومی دارند در اندیشه‌ی کپی‌برداری و تکثیر دست‌وپا می‌زنند.

«باز تولید» در شاهرگ‌های این گفتمان غالب به‌وجود آمده است. در چنین گفتمانی همیشه مخاطبان آثار گامی عقب‌ترند، آن‌ها متون را قبل از این‌که بدان‌ها برسند، ترک می‌گویند. و زیر پرسش کشیدن مشروعیت متون را به عهده‌ی دستگاه‌ها و نظام‌هایی می‌گذارند که مشروعیت‌بخشند (مثلا وزارت فرهنگ). و این دستگاه‌ها نیز که پر از مخاطبان عقب‌مانده است با کوچکترین حیرتی (و موافقت عقیدتی متن با او) مشروعیتی ازلی – ابدی را به مولف متن عطا می‌کنند. اسطوره‌های این گفتمان کاملا تکه‌تکه‌اند. اسطوره‌های عجیب که تنها کارشان خوردن مغز متون جوانترهاست. گاهی که چنین فرهنگ گفتمانی، شبه‌ای ایدئولژیک نیز داشته باشد، آن‌زمان فرایند اسطوره‌سازی کمی تغییر می‌کند. تنها محل مشروعیت بخشی تغییر می‌کند. دستگاه‌های مشروعیت‌بخش دیگری درگیر می‌شوند. وقتی که متنی خوب تحلیل نمی‌شود، به نقد گذاشته نمی‌شود و شالوده‌اش به دست نمی‌آید، یا کنار زده می‌شود و یا محبوب می‌شود. فاصله‌ی متون تعیین کننده‌ی سرنوشتشان با مخاطب است. اگر مخاطب متن را کاملا حس نماید، و با آن در یک سطح قرار بگیرد، متن پس زده می‌شود. روش خواندن و نگاه بورژوازی به خواندن دست نیافتنی بودن است. چشم خواندن این متون به سختی، به اذیت کردن متون عادت کرده است. چون اسبی که به شلاق عادت می‌کند، حرکت نمی‌کند تا بیشتر شلاق بخورد و در این بین حس معصومیت، حس بی‌گناهی نصیبش خواهد گشت. بلانشو در این ارتباط جمله‌ای را از «نیچه» نقل می‌کند که: «آفریننده‌ی واقعی، آن است که چهره یک ویرانگر و پلیدی یک جنایتکار را داشته باشد.»

۴- بهتر است قبل از آن‌که به بررسی مضمون‌شناختی و وجوه دیگر «مرگ» در نوشتار بلانشو بپردازیم، شمه‌ای کلی از قرن بیستم، از تئوری‌های بشارت دهنده‌ی مرگ در اختیار داشته باشیم. «ژان بودریار»: «مرگ تاریخ»، «سوزان سونتاگ»: «مرگ تراژدی»، «جیوانی واتیمو»: «مرگ مدرنیته»، «میشل فوکو»: «مرگ انسان»، «پل دلاروش»: « مرگ نقاشی»، «پیتر گومبریش»: «مرگ هنر». معمولا نویسندگان و متفکران سده‌ی بیستم با پیش‌فرض گرفتن هنر به مثابه تولید مدرنیسم و ارمغان بورژوازی مواجه‌اند و بنابراین مرگ هنر را بشارت داده پیشاپیش مرگ مدرنیسم را نیز سفارش می‌دهند. برای درک گفته‌های این متفکرین نیاز است تا آثارشان به دقت مورد بررسی قرار گرفته و وجوه دلالتگر بر مرگ را یافت و آن‌را توسعه داد. از آن‌جا که مرگ اساسا مقوله‌ای هستی‌شناختی‌ست نحوه‌ی برخورد با آن خودبه‌خود فلسفی می‌شود. در مواجه با مرگ به‌عنوان یک اتفاق اندیشه‌ی مدرنیستی‌ای وجود دارد که متفکرینی چون بلانشو از آن مبرا می‌باشند. مرگ در نگاه مدرنیست‌ها همچون یک پدیده، اتفاق هستی‌شناختی‌ست که همواره حیرت‌برانگیز و ناگشودنی جلوه می‌کند. آن‌ها با مرگ به مثابه مقوله‌ای خارج از زمان یک متافیزیک مادی برخورد می‌کنند. علم در تلاش است تا توجیهی عقلانی برای مرگ بتراشد. بلانشو از متفکرینی‌ست که بسیار به مرگ اندیشیده است. انعکاس مرگ در آثار او را می‌توان در سالهای ۱۹۴۰ تا ۱۹۷۰ و در کتاب‌های «محکوم به مرگ»، «مرگ محتمل»، «مرگ آخرین نویسنده»، «لحظه‌ی مرگم» و... مشاهده نمود. باید اندیشه‌ی مرگ و مرگ‌اندیشی را در افلاطون ریشه‌یابی نمود، آنجایی که افلاطون، زندگی را وجود روحی حلول‌کننده، در زمین دانسته است. در نظر او زندگی قلمرو نامیراست که در آن هیچ تغییری در سرشت اشیا رخ نمی‌دهد. مرگ قلمرو حقیقت است. چرا که در آن‌جا هر چیزی برای همیشه یک شکل باقی می‌ماند. او در «فایدروس» که ماجرای روز شوکران خوردن سقراط و دریافت‌کردن حکم مرگ اوست، در جمع دوستانش پیرامون ارتباط فلسفه و مرگ سخن می‌گوید که یادگیری فلسفه در واقع یادگیری مردن و مرده بودن است. هم‌چنین افلاطون عجز مردمان عادی در مواجه با مرگ را غفلت آنان از مرگ و مفهوم آن می‌داند، آن‌که مرگ را چیزی انتزاعی می‌دانند که در انتهای زندگی رخ می‌دهد. در نظر او حقیقت فلسفه دانستن ارتباط با مرگ است بلانشو می‌گوید: «مرگ و فکر، در محدوده تفکر، ارتباط نزدیکی با یکدیگر دارند، در مردن گویی ما عذر تفکر را از خودمان می‌خواهیم، هر فکری میرنده است، هر فکری حتی آخرین فکر.» چنان‌که دیده می‌شود بلانشو همچون افلاطون مرگ و تفکر را دارای ارتباط دانسته و مرگ را همچون مقوله‌ای درک‌ناشدنی و درک‌ناشدنی و نفهمیدنی نمی‌بینند. او مردن را همانا توقف فکر می‌داند وقتی کسی می‌میرد، به معنای توقف جریان تفکر معنادهی می‌شود و عکس آن‌را هم صادق می‌داند، زمانی که ما فکر می‌کنیم، می‌میریم و به تعبیر سقراط در واقع مرده بودن را یاد می‌گیریم. بلانشو در کتاب «گفتگوی بی‌پایان» اشاره‌ای به افسانه‌ی سیزیف (SISIYPHOS) که توسط «کامو» تفسیر شده است را مثال می‌زند. در این افسانه سیزیف، که مرگ خود را نزدیک می‌بیند به همسرش «مروپه» می‌گوید که نباید او را دفن کند و نباید مراسم تدفین و درگذشت را اجرا کند. پس از آن الهه جنگ (آرس) زندگی‌اش را می‌گیرد. زمانی که

سیزیف به جهان زیرین می‌رسد، «تاناتوس» الهه مرگ از این‌که مرویه جسارت کرده و مراسم تدفین را اجرا ننموده، خشمگین می‌شود و سیزیف را جهت تنبیه همسرش به زندگی بازمیگرداند. نقشه‌ی سیزیف اجرا می‌شود و سالیان درازی در جهان می‌ماند. زمانی که سیزیف دوباره می‌میرد و به جهان زیرین باز می‌گردد، تاناتوس به علت عدم فرمان‌برداری او را محکوم می‌کند که تا ابد سنگی را تا بالای کوهی ببرد و هر بار که به قله می‌رسد، سنگ پس می‌افتد، بلانشو می‌گوید که اگر چه خدایان سیزیف را کیفر کرده‌اند اما زندگی‌ای ابدی را نیز به او هدیه داده‌اند. سیزیف زندگی را تنها می‌تواند در اثر ارتباط با مرگ کسب کند. او بحث را در کتابش به داستان «مالده لائوریس بریگه» اثر «راینر ماریا ریلکه» می‌کشاند که در آن شخصیت اصلی داستان می‌گوید: «مردمان کمی آرزو دارند که مرگ درخور و مختص خود را داشته باشند و به همین دلیل کم هستند کسانی که زندگی خودشان را داشته باشند.»

«چه باک! تنها احساس سبکبالی‌ست که به‌جای می‌ماند و این حس همان مرگ است – یا بهتر: لحظه‌ی مرگ من است که هر دم بیش از پیش به من نزدیک می‌شود.» بلانشو مرگ را در اندیشه همیشه حاضر می‌کند تا بتواند از طرف دیگر تقابل یعنی زندگی نهایت استفاده را بکند. مرگ‌اندیشی بلانشو تبدیل به سبکبالی، احساسی جاودانه می‌انجامد. این نظر به تفکر مذهبی ادیان مختلف آخرت‌باور شبیه است که حیات واقعی را حیات پس از مرگ دانسته و زندگی حقیقی آن جهان را تنها با از دست دادن زندگی دنیا قرین نموده‌اند.

«وقتی بمیرم (شاید این لحظه) به لذت بی‌کرانی پی خواهم برد». از نظرگاه لاکان مرگ «آخرین هدف رانه‌ها»ست. میل به آخرین مرحله می‌رسد و ایده‌ی خواست فرو می‌پاشد. به تعبیر کریستوا «سپاسگذاری» ضرورتی جهت مقابله با مرگ است. می‌توان نوشتار بلانشو را «mortuary art» یا «هنر مردگانی» نامید. بلانشو ایده‌ی مرگ را از هگل به ارث می‌برد. هگل از استعاره‌هایی چون «مرگ»، «کار»، «آگاهی» بسیار بهره برده است. نیچه همچون سلف همه‌ی متفکران جدید با ایده‌ی «مرگ خدا» نظام‌های بی‌شماری را نقض می‌کند. زمانی کریستوا گفت: «مرگ را حوا زائید و زندگی را مریم.» حوا زندگی را، زندگی ابدی را با پیوند زدن این زندگی با مرگ از بین می‌برد.

بلانشو می‌گوید: «از زیستن لذتی بی‌حد دارم و از مردن رضایتی بی‌حد». احساس سبکبالی‌ای که از حظ مردن نصیب او می‌شود در ذات زندگی مستتر است و می‌باید که زندگی را ترک گفت در عالم اندیشه در انتظار مرگ و سبکبالی بود. ایده‌ی مرگ در اکثر آثار مدرنیستی ادبی به مثابه پایان طرح می‌شود. در پایان متن است که شروع تاویل آغاز می‌شود. بعد از مرگ اثر زمان زنده شدن و فراروی از ایده‌ی اثر متولد می‌شود. مرگ خدا در تفکر نیچه به مثابه زندگی رخ می‌نماید. زندگی‌ای که با مرگ متافیزیک، مرگی سبکبال است. از تولستوی پرسیده می‌شود که چرا در انتهای رمان «آناکارنینا» شخصیت اصلی را می‌کشد او در جواب پاسخ می‌دهد که مجبور بوده است تا به نوعی، هر جور که شده رمان را به پایان برساند. حال باید جمله‌ی تولستوی را به عنوان استعاره‌ای برای بازخوانی مدرنیسم ادبی درنظر آورد. مدرنیسم مرگ را مطرح می‌کند تا به زندگی متن دوام ببخشد. متن کشته می‌شود و می‌میرد تا مراسم سوگواری باشکوهی برگزار شود. مرگ مولف در نگاه بارت

منجر به زندگی متن خواهد شد. بلانشو معادله را وارونه کرده و مرگ را آغاز معرفی می‌کند. متون با پیش‌فرض گرفتن مرگ مولف مواجه‌اند. مولف قبل از بخشیدن زندگی به متن مرده است. اما متن هم خودبه‌خود می‌میرد. صفحات تاریخ ورق می‌خورد مرگ و تاریخ متن فرا می‌رسد. متن و زندگی‌اش به پایان می‌رسد. در نگاه بلانشو مرگ و ایده‌ی آن باعث مرگ ادبیات و عناصر ادبی خواهد شد. عناصر ادبی در تاریخی که زندگی کرده‌اند (این تاریخ، مدرنیسم در ادبیات است) متکامل شده‌اند، به پیری رسیده‌اند و باید چون سیزیف بمیرند و از نو زندگی کنند و دوباره‌سازی شوند. بدین ترتیب هر مولفی ادبیات را می‌کشد، تا بتواند بنویسد. مرگ به مثابه معضلی هستی‌شناختی‌ست که در آن مفاهیم پویا شده و قوام می‌یابند. دوباره بلانشو در تقابل قرار می‌گیرد. تقابل مرگ / زندگی که تقابلی بنیادین است. فوکو مرگ انسان را بشارت می‌دهد، چرا که انسان را محصول مدرنیته می‌داند. محصولی که تهیه و تولید شده است. مدرنیسم یک انسان را تعریف و تولید کرده، آن را کپی‌برداری و سپس در تعداد جهانی تکثیر می‌کند. این اتفاق از دید بلانشو در ادبیات نیز صادق است. یک متن به مثابه یک «ابرمتن» (hyper text) شناخته شده و سپس همه‌ی متن‌ها را با آن سنجیده و تکثیر می‌کنند. ادبیات خود به مثابه ابرمتن عمل می‌نماید. ادبیات خود و عناصر سازنده‌اش را به عنوان یک الگو و معیار معرفی کرده و ارائه می‌دهد. ادبیات کلاسیک و مدرن در این رابطه سابقه دارند. این ابرمتن نیز با مرگ درگیر است. مرگ خود به مثابه یک «فراروایت» بر ابرمتن استیلا دارد و همواره آن را تحت فشار قرار می‌دهد. وقتی پسامدرنیسم در ادبیات داستانی مرگ «راوی دانای کل» را بشارت می‌دهد این‌گونه عمل نموده است. مدرنیسم می‌داند و مفروض می‌گیرد که مرگ جز لاینفکی از هنر شده و سپس متونی خلق می‌کند که این ایده را در خود پرورش داده و خود را نسبت به آن واکسینه می‌کنند. متون مدرن از مرگ فرار کرده آن‌را دور زده و خود را در ایده‌ی جاودانگی سیال می‌دانند. به تعبیر بلانشو مرگ در آثار مدرن «منفیت محض» است. و «هنر مستلزم بازی‌کردن با مرگ است» چنان‌که گفته شد آثار هنری همواره با ایده‌ی مرگ دست‌وپنجه نرم می‌نمایند. روابطی که آثار ادبی با مرگ برقرار می‌کنند به طرق گوناگون است. گاهی چون تولستوی به عنوان ایده‌ی پایان از آن استفاده می‌شود. کمتر اثر ادبی‌ای را می‌توان سراغ گرفت که با مرگ شروع شود. مرگ گاهی با آزادی رابطه برقرار می‌کند. در پایان یک داستان و مرگ شخصیت آزادی نصیبش می‌شود و به سبکبالی می‌رسد. بلانشو از کافکا متنی را روایت می‌کند که به دوست قدیمی خود «ماکس برود» نوشته و در آن آمده است که «هنگام بازگشت به خانه به ماکس گفتم که در بستر مرگم اگر درد آن‌چنان شدید نباشد، بسیار خوشنود خواهم بود. فراموش کردم اضافه کنم – و بعد هم به عمد آن‌را از قلم انداختم – که بهترین چیزهایی که می‌نویسم پایه‌اش بر همین شایستگی خوشنود مردن است. در تمامی این قطعه‌های خوب و یکسر قانع‌کننده همیشه صحبت از کسی‌ست که می‌میرد و کسی که آن‌را دشوار می‌یابد و در آن نوعی بی‌عدالتی می‌بیند. همه‌ی این‌ها دست‌کم به نظر من برای خواننده خیلی تاثرآور است؛ اما برای منی که فکر می‌کنم بتوانم در بستر مرگم خشنود بمیرم، چنین توصیف‌های رازآلودی یک بازی است، من تا لحظه‌ی احتضار هم احساس شادی می‌کنم، من به شکلی حساب‌شده از توجه

مخاطبی بهره می‌جویم که این‌طور به مرگ معطوف شده است. من عقل و حواسم جمع‌تر است تا آن‌کسی که گمان می‌کنم در بستر مرگش گریه و زاری خواهد کرد. بنابراین گریه و زاری من تا به حد ممکن کامل است، مثل گریه و زاری‌های واقعی به شکلی خشک قطع نخواهد شد، بلکه سیر زیبا و خالصانه‌اش را پی خواه گرفت...» حال بلانشو به تشریح مرگ از نظرگاه کافکا می‌پردازد و سپس به تبیین ویژه‌ی خویش می‌نشیند. او می‌گوید که نمی‌تواند این نوشته را به اندیشه‌ی قطعی کافکا در مواجه با مقوله مرگ در نظر آورد. او می‌گوید که کافکا دست روی نقطه‌ای می‌گذارد که همواره آن را پنهان نموده است. و این نوشته هم سهل‌انگارانه قلمداد می‌شود و هم تا حدودی تحرک‌آمیز. چنان‌که مخاطب با متن درگیر شده پی به نوعی بی‌شرمی در پس متن می‌برد. او کل این قطعه‌ی کافکا را چنین خلاصه می‌کند: «تنها اگر در برابر مرگ بر خود مسلط باشی، اگر رابطه‌ی فرمانروایی با مرگ برقرار کرده باشی می‌توانی بنویسی.» نکته‌ی ظریف در پیش گرفتن مرگ قبل از نوشتار است. دیگر همه‌چیز بعد از آن اتفاق نمی‌افتد، بلکه بلانشو یادآور می‌شود که قبل از نوشتار می‌باید انسان و مولف – انسان تکلیفش را با مرگ روشن کند. مرگ و قدرت آن نویسنده را خلع سلاح کرده، و قوای او را می‌گیرد و در درون نویسنده هم جای نمی‌گیرد. فاصله‌ی مرگ و تعلیق مرگ و فکر باعث بیرونی بودن مرگ است. مرگ از آنجایی که درونی نویسنده نمی‌شود، قدرت قلم را از مولف می‌گیرد. قلم‌ها به زمین گذاشته خواهند شد. بلانشو می‌نویسد «مرگ، واژه‌ها را از زیر قلم بیرون می‌کشد، گفتار را قطع می‌کند؛ نویسنده دیگر نمی‌نویسد، فریاد می‌کشد، فریادی ناشیانه و مبهم که هیچ‌کس نمی‌شنود یا هیچ‌کس را تحت‌تاثیر قرار نمی‌دهد.» فریادی که در برابر مرگ و سکوت اتفاق می‌افتد. فریادی از جنس سکوت و سکون لحظات سبکبالی مرگ. کافکا مرگ و هنر را بسیار نزدیک می‌داند. از قدرت و شکست‌ناپذیری مرگ است که هنر زاده می‌شود تا بلکه بتواند به مرگ چیره شود و معادله‌ای طبیعی را عوض کند. اگر چه هنر نمی‌تواند بر مرگ فرمانروایی نماید، اما نحوه‌ی دست‌وپنجه نرم‌کردن این دو، باعث خلق متون بی‌شماری شده و می‌شود. بلانشو یادآور می‌شودکه در تمامی و اغلب آثار کافکا هر زمان مرگ فرا می‌رسد، همراه با درد است. مرگ رضایت‌بخش مرگی که لحظه‌ی برق‌زدن چشم‌هاست تنها نصیب اشخاص محدود می‌شود. آرامش مرگ و آرام‌مردن لذت‌بخش‌ترین تحفه‌ی طبیعت می‌شود. این ایده به وضعیت جسمانی خود کافکا باز می‌گردد، به بیماری و اواخر عمر او که با درد و بیماری همراه بوده است. در مسخ مرگ به بدترین شکل، بوسیله‌ی قدرت و استعلا بر فن‌بیان به تاثربرانگیزترین شکل روایت می‌شود. اگر مولفی این فن را به همان دقت کافکا بشناسد و با همین ظرافت به کار ببندد می‌تواند روایت‌هایی سخت منقلب را، سخت منقلب‌کننده روایت کند. بدون آن‌که خود در مرکزیت رئالیستی روایت قرار بگیرد. این انفکاک روایت از روایت‌کننده ویژگی آثار کافکاست. نیمه‌کاره ماندن آثار کافکا گواهی‌ست بر پیروزی او برای غلبه بر مرگ. او آثارش را تمام نمی‌کند و آثار در پایان و مرگ به مثابه پایان قرار نمی‌گیرند. این نیمه‌کاره ماندن آثار زندگی ابدی آثار را تضمین می‌نماید. کافکا می‌گوید: «دو سرمشق در آغاز زندگی: دایره را هر چه می‌توانی تنگ‌تر کن و پیوسته بر آن نظارت کن تا مبادا در جایی بیرون از دایره پنهان شده باشی» دایره الگوی مرگ و

زندگی و چرخش طبیعت از آغاز تا پایان است. آثار کافکا شروعشان در دایره‌ای قرار گرفته که نقطه‌ی ثابتی را نمی‌توان برای آن سراغ گرفت. داستان قبل از کافکا شروع شده و او روایت را از جایی شروع می‌کند که آغاز به مثابه تولید صرف آنها نیست. وفاداری ماکس برود نسبت به آثار کافکا اجازه‌ی مرگ مادی اثر را نمی‌دهد. متون کافکا متهم می‌شوند تا ابد بین زندگی و مرگ، بین این دو دایره معلق و سرگردان بمانند. بلانشو در ادامه متن می‌گوید که کافکا لیاقت خوب نوشتن را مستلزم خوب مردن می‌بیند. مرگ را در شکل عام نمی‌بیند بلکه با آن به مثابه یک تجربه‌ی شخصی سخن می‌گوید. تجربه‌ی بیماری و درد و مرگ تدریجی. این‌که کافکا به مرگ چنین می‌اندیشد و به خوب مردن نیز اعتقاد دارد نیز بواسطه‌ی همین امر و تجربه متحقق می‌شود. او با تمام شخصیت‌هایش یکی می‌شود و تجربیات آنها را زیسته است. در برخی از آثار او مرگ چون افق ابتدایی نیست، بل چون منشوری افق‌های روایی و غیرروایی را می‌سازد. همچنین کافکا عموما با مرگ به عنوان یک مقوله‌ی رئال هنری برخورد نمی‌کند. تمامی شخصیت‌های او با چند کلمه‌ی ساده، چند توصیف معمولی، می‌میرند. نویسنده برای مرگشان تعزیه و مراسم به راه نخواهد انداخت. شخصیت‌های او با اینکه زنده هستند، زندگی می‌کنند و از آن لذت می‌برند، اما فضای مرگ است که به رفتار این شخصیت‌ها غالب می‌شود و آنها را به حرکت در می‌آورد. مرگ چون مکانی نامعلوم است که این شخصیت‌ها در آن گرفتار آمده‌اند. بلانشو می‌پرسد که چرا کافکا از مردن خشنود است ولی مرگ را چنین دردناک توصیف می‌نماید؟ و در جواب می‌گوید که هنر مستلزم بازی با مرگ است. خشنود مردن کافکا با یاس او از زندگی و خط زدن و گذر کردن از آن همراه می‌شود. بلانشو می‌گوید واقعیت محروم بودن از زندگی و زندگی آرمانی مرگ‌خواهی و به آغوش مرگ پناه بردن را توجیه می‌نماید و هر کار هم که انجام دهد مرگ را راضی‌کننده نمی‌نمایاند. کافکا در گوشه‌ای سنگر می‌گیرد، از مردم دوری می‌گزیند تا بتواند در آرامش بمیرد. این آرام مردن، قرین نوشتار است. برای این‌که خشنود بمیریم می‌باید شایسته‌اش باشیم. او می‌گوید: «اثر، خودش، تجربه‌ی مرگ است که گویا برای نایل‌شدن به خلق اثر و به مرگ باید پیشاپیش بر آن چیره شد». این مطلب مستلزم این است که مولف را در مرکز اثر ببینیم، همه‌چیز گرد او به چرخش درآمده است. او می‌نویسد تا بتواند آرام بمیرد و می‌میرد تا بتواند بنویسد. او از «آندره ژید» جمله‌ای را نقل می‌کند: «دلایلی که مرا وامی‌دارند که بنویسم بسیارند و گویا مهمترین‌شان، محرمانه‌ترین‌شان است، شاید به ویژه این یکی؛ چیزی را از مرگ در امان نگاه داشتن».

«نوشتن به‌خاطر نمردن، اعتماد کردن به ماندگاری آثار، این‌ها است که هنرمند را به کارش پیوند می‌زند.» این نبوغ هر هنرمندی که پس از مدتی تنها در برابر مرگ مقاومت می‌کند، و با آن مقابله خواهد کرد. اگر شخص هنرمند اثرش را مجالی بداند که در آن تبدیل به یک کانون نامریی خواهد شد و از آن‌جا به تاریخ و پشت تاریخ راه پیدا خواهد کرد، بلانشو خرده می‌گیرد. بسیاری کسان برای جاودانه ماندن تلاش کرده‌اند و تنها هنرمندان هستند که با نقابی به دنبال جاودانگی (حتی در شرایط کنونی) می‌گردند. این فردگرایی ناگزیر مهلت است. درگیری با مرگ آن‌چنان اوج می‌گیرد که یک‌سره تسلیم مرگ می‌شود. به تعبیر بلانشو «این‌که دیگر بخواهی نابود نشوی، پوچ است». او

اهمیت را در این می‌بیند که هنرمند همواره باید مستعد تغییر باشد، در پی نابود شدن بگردد تا سهمی در جهان نصیب خود کند، «کنشی بی‌نام» و نه یک نام بی‌خاصیت. او رویای جاودانگی را بسیار پوچ و احمقانه می‌نامد و تمامی آثار هنری را به نوعی در همین وضعیت متصور می‌شود. آثاری که خود از صاحبانشان جدایند اما همواره با مولفانشان سنجیده و شناخته خواهند شد. این مسئله که هنرمند همواره می‌خواهد که اثر را خلق کند، بر آن استیلا داشته باشد و تمامی عناصر اثر را بشناسد امری کلاسیک شده است. نقاشی‌های جکسون پولاک قدمی از خود هنرمند جلوست و هنرمند خود می‌باید سعی در رمزگشایی و تاویل اثر شرکت نماید. این نگاه به نوعی ابزارگرایی و حتی کارکردگرایی در هنر است که هنر وسیله‌ی جاودانگی است. هر هنرمندی شاید تنها برای ساعت‌های مشخصی (زمانی که اثرش خوانده می‌شود) زنده باشد. عده‌ای چون کافکا مرگ را با آغوش باز می‌پذیرند و هنرشان را وقف مرگ می‌کنند و عده‌ای هم از مرگ گریزانند و تماما سعی دارند مرگ را پس بزنند. بلانشو می‌گوید: «نویسنده مرد، زندگی کرد و از نو مرد». سیزیف می‌میرد و به جهان باز می‌گردد و باز می‌میرد. بلانشو خود گوشزد کرده است که نوشتن لازمه‌اش چیره شدن بر مرگ است، هنرمند دوبار می‌میرد و یک‌بار زندگی می‌کند. بار اول جهان و جاودانگی و همه‌چیز را می‌کشد و با آنها می‌میرد تا بتواند بنویسد، زندگی کند و بار دیگر مرگ را با آغوش باز می‌پذیرد. شنیده‌ام که «باتای» پیش از نوشتن دوره‌ای در معرض روانکاوی قرار گرفت. روانکاوی او را کشت و به او فرصت داد که زندگی کند و بنویسد و در انتظار مرگ، کلماتش را به تباهی بکشاند. اما مرگ بر نوشتار چه تاثیرهایی می‌گذارد: مرگ به متن «منطق معناباختگی» را تزریق می‌کند، ترس منطق معنایی را از متن می‌گیرد. «اطناب» هر چه بیشتر نوشته می‌شود، لحظه‌ی مرگ به تعویق می‌افتد. «شخصیت‌زدایی» که شخصیت‌ها مرگ را چون فرصتی برای انتحار تصور می‌کنند. «انفصال بیانی»، «طرح جمله‌های نیمه‌تمام»، «عدم تداوم»، «پایان‌بندی ناگهانی»...

۵- مقوله‌ی فرم از دیدگاه بلانشو را می‌بایست از دو جنبه مورد بررسی قرار داد، یکی اندیشه‌ی او پیرامون فرم در ادبیات و دوم کارکرد و عملکرد فرم در ادبیات او. اگر فرم را «گونه‌ای رفتار» ادبی قلمداد کنیم، «رفتارشناسی» فرم در آثار او بسیار پیچیده جلوه می‌کند.

«گفتن این‌که فرم در زبان ادبی اهمیتی بیش از فرم در زبان عادی دارد، کافی نیست». پژوهش در فرم ادبی بسته به شاخصه‌های این زبان امکان‌پذیر می‌نماید. ادبیات خودپژوهشی را در درون خود به راه می‌اندازد، عناصر متعلق به فرم را شناسایی و معرفی می‌کند. گاهی فرم ادبی چون یک «دارایی شخصی» نمود می‌یابد. عنصری می‌شود از ادبیات بورژوازی، چون زینتی برای معنا. فرم چون یک ظرف عمل نمی‌کند، بلکه یک دسته است. شی برای راحتی و زیبایی. برای پوشاندن سستی‌ها و کمبودهای محتوا. «اخلاق فرم» در نوشتار بورژوازی مرتب و منظم است. چهارچوب‌مداری این فرم‌ها قابل شناسایی‌ست. معمولا فرم ادبی نوشتار و متن بورژوازی، اخلاقی بوروکراتیک دارد. کارکرد این فرم دسته‌بندی، سازمان‌دهی، ارتقابخشی و از کار انداختن محتواست. این فرم هرگز چوبی در چرخ محتوا نمی‌گذارد. این فرم تنها جایگزینی‌ست برای تاکید بر سایر عناصر درگیر متن. در این نوشتار فرم «ارزش مصرف» دارد. کالامداری این ادبیات نظام بازار آزاد را وارد متن می‌کند. داد و ستد ادبی و عناصر متن براساس نظام سود و سودآوری تهیه و تنظیم می‌گردند. تعادل بازار متن عنصری ایده‌آل برای نوشتار بورژوازی محسوب می‌شود. میزان عرضه و تقاضای فرم بسته به نظام این نوشتار است. هر چه عرضه بالاتر برود، سوددهی کمتر می‌شود تنها تقاضای ادبی و تقاضای فرم است که باعث افزایش این کالا خواهد شد. ارزش مصرف فرم بسته به سطحی‌ست که در آن مخاطبان ارضا شده و نسبت به فرم بی‌میل می‌شوند. «ماجراجویی» فرم و ماجراجویی با فرم در این نوشتار تا سطح بسیار ضعیفی کنترل شده است و پایین آمده است. این نوشتار ماجراجویی فرم را در خودش تعریف و تبیین کرده، حدود و مشخصات آن را مشخص نموده و اجازه‌ی آزادی و خلاقیت را تحت شرایطی خاص اهدا می‌کند. رفتار فرمی این ادبیات بسیار ظریف، اما کلیشه‌ای‌ست. رفتار فرم این نوشتار بیش از آن‌که در تقابل کنش / واکنش، کنشی باشد، واکنشی‌ست. واکنش فرم در این ادبیات از کنش و کنش‌پذیری محتوای اثر جانمایه می‌گیرد و ساخته می‌شود. این واکنشی بودن پیامدهایی از قبیل تزئینی و زائد بودن فرم را در این ادبیات رقم زده است. مراد از نوشتار و ادبیات بورژوازی، نحوه‌ای از نوشتار است که می‌توان به آن نوشتار «پاک» لقب داد. نوشتاری که خود را رادیکال و آوانگارد معرفی می‌نماید و رفتارشناسی خود را پیچیده نشان می‌دهد. نوشتاری که خاستگاهش را در آکادمیسم نوین می‌توان مشاهده نمود. استادانی که در تحت‌تاثیر نوشتار خارج از حوزه‌ی خود، به‌خاطر اهلی‌کردن نوشتاری که با آن درگیرند، با آن مخالفند، دست به هر کاری می‌زنند. بازی‌های فرمی این ادبیات مشخص و حدود آن در دست است. بلانشو در روبروی این نوشتار – نوشتار بورژوازی – قرار دارد.

نوشتار او تمام شاخصه‌ها، شاکله‌ها، همبودی‌های این نوشتار را می‌شکند. فرم در اغلب آثار او یک «فرم ناب دلالتگر» است. فرم در آثار او چون نوشتار بورژوازی-مدلول فرمیک نیست. فرم در آثار او چون دال عمل می‌کند که احتیاج به مدلولی انسانی، دیگری و جهان بیرون دارد. گاهی فرم در آثار

او چون یک دال به دالی فرمی عمل می‌کند. فرم‌های بدون مدلول، پشت سر هم خلق می‌شوند، خط می‌خورند و ماهیت اثر ادبی او را شکل می‌دهند. این «ارجاع‌ناپذیری فرم برای فرم» ویژگی مشترکی‌ست که بین آثار همزاد و متون دوقلوی فرانسویان متاخر یافت می‌شود. فرم در آثار او در یک «فضای بی‌نام و بی‌هندسه» قرار دارد. از آن‌جایی که خود او ادبیات را می‌سازد، بازآفرینی کرده و توضیح می‌دهد، این فضای بی‌نام و بی‌هندسه «ادبیات» اوست.

«رابطه‌ی فرم و محتوا به شکلی است که تمام ادراک‌ها، تمام تلاش‌ها را برای همسان کردن این دو برای مرتبط کردن یکی به دیگری، یا برای ارائه معیاری قابل قبول با شکست مواجه می‌کند».

این نظر او به چالش کشیدن نظریه‌ی «همپوشانی»ست. ادبیات کلاسیک و از آن بهتر ادبیات مدرن بر همپوشانی‌کردن فرم و محتوا اصرار می‌کردند. رابطه‌ی این دو را مفروض شده تصور می‌کردند و با آن به‌شکل «تعین» برخورد می‌کردند. انواع رابطه‌های ممکن بین این دو توسط بلانشو شکسته می‌شود. نمی‌توان هیچ تلاشی را برای همسان کردن، موازنه کردن مبذول داشت. هر ارتباطی ناممکن و هیچ معیاری در این زمینه مطلق نیست. این وضعیت انتزاعی‌ای که بلانشو به آن دامن می‌زند، بیشتر متاثر از نظرگاه خود او به ادبیات است او در شکل‌دهی به ادبیات، رابطه‌ی این دو (فرم و محتوا) را بعید می‌گیرد تا حیات مستقل فرم تولید شود. اگر بپذیریم چنان‌که بارت می‌گوید: «فرم اولین و آخرین لحظه‌ی رسالت ادبی‌ست». با این نگاه به شدت فرمالیستی با ادبیات برخورد کنیم، موازنه‌ی ناعادلانه‌ای بین فرم و محتوا برقرار نموده‌ایم. اگر محتواگرایی ادبی باعث تضعیف روحیه‌ی «ماجراجویی با فرم» می‌گردد، این مطلب مربوط به دوره‌ای خاص از ادبیات است. تاریخ این نگرش به مصرف رسیده و تمام شده است.

«هستی واقعی «محتوا» تنها در بازپروری فرم است». بلانشو معادله را وارونه کرده، به ما توضیح می‌دهد که محتوا تنها می‌تواند عمل‌کرد و خاستگاه آغازینش را از فرم، از فرم‌گرایی کسب کند. تاریخ کنونی ادبیات رویکردهای فرمالیستی را در خود تولید و ارضا می‌کند. گرایش به محتوا، تنها می‌تواند در سایه‌ی نگاه‌کردن و خیره شدن به فرم اتفاق بیافتد. به تعبیر بلانشو «هستی» و وجود محتوا قائم بر فرم است. اما مراد او از کلمه‌ی «بازپروری» چیست؟ فرم و سکوت فرم از خرابه‌های خاک‌گرفته‌ی ادبیات خارج می‌گردند، پاکیزه می‌شوند. احیا شده به ادبیات، به خاستگاه باز می‌گردد. ادبیاتی که بلانشو می‌نویسد، بی‌شک تاریخی را در خود دارد که فرم از موهبت‌ها و ظرافت‌های اصلی آن است. از دید او رابطه‌ی فرم و محتوا که مقدم بر هرگونه دلالت است. دلالت زمانی آغاز می‌شود که خاستگاه رابطه‌ای، نوع و شدت رابطه بین این دو مشخص باشد. دو محوری که دلالت اثر را در شکل کلی آن می‌سازند، فرم و محتواست. گاهی فرم مدلول محتواست و گاهی نیز محتوا مدلول فرم است. پذیرندگی فرم و محتواست که همزیستی بدون رابطه‌ی مشخص این دو را رقم می‌زند و این همزیستی هم باعث خلق دلالت اثر می‌شود. فرم‌ها اگر همدیگر را پوشش ندهند، اگر نسبت به هم ارجاع‌ناپذیر بمانند، چه اتفاقی برای محتوا می‌افتد.

«از نظر فرهنگ، دلالت اثر صرفا محتوای آن است». دلالت‌ناپذیری فرم‌ها برای هم، مدلولیتی بازیگوشانه و سخت دشواریاب است. نگرش فرهنگ درباره‌ی دلالت‌دهی یک اثر، یعنی محتوای آن

همچنان پابرجاست اما ادبیات ـ آن‌چه ما در آن می‌نویسیم، اعتدال‌گرایانه‌تر گاهی این نقش – دلالت‌دهی- را به فرم نیز می‌دهد.

«ادبیات را ما به مثابه زبانی تصور کنیم که در آن رابطه فرم و محتوا نا محدود شده است». تاکید بر کلمه‌ی «نامحدود» است. نامحدود بودن یک رابطه یعنی امکان بروز هر امکان ممکن و غیرممکن در آن رابطه، بازی‌کردن جز لاینفک این نامحدودی‌ست. هر تقاطع، توازی، برخورد، انکار در این بازی و بی‌حدودی امکان‌پذیر است. نسبیت مطلق، نوشتار و امکان ردیابی هر نوع فرم یکسان را خط می‌زند و امکان بازی را به متن می‌بخشد. بازی وحشتناکی که بین فرم و محتوا در آثار او به راه می‌افتد، شاخص و ارزشمند است. هر از گاهی هر کدام جای خویش را به دیگری می‌دهند، بر هم پیشی می‌گیرند، با هم حرکت می‌کنند، همدیگر را در یک نقطه قطع می‌کنند و...

اگر که این بازی ناظری چون بلانشو نداشته باشد، به فاجعه‌ای برای متن تبدیل خواهد شد. این کنترل باعث جلوگیری از هر اتفاق غیرمنتظره‌ای را برای مخاطب متن (که خود متن دیگری‌ست) می‌شود. «سلامت» کلمه‌ایست که درباره‌ی فرم آثار او صادق نیست. هر نوع ادبی خودبخود حاصل و حاوی فرم «حاضر ـ آماده»ای ست. فرمی که در سالیان سال در تاریخ ادبیات بدان دست یافته و با آن معرفی شده است. امکان ادغام این نوع‌های ادبی، باعث خلق «فرم‌های التقاطی» خواهد بود. نقطه‌ی طلاقی و برخورد این انواع ادبی، خلق و پیدایش فرمی «آشنایی‌زدایی» شده است. این فرم که اساسا غیر ثابت و بدشکل است، در محل برخورد انتزاع شده و به عنوان یک فرم مستقل به ادبیات بلانشو معرفی می‌شود. نحوه‌ی خلق و پیدایش این فرم بسته به لحظه‌ی و نحوه‌ی ترکیب و انتخاب ژانرهایی دارد که از آن‌ها استفاده شده است. بلانشو در این کار - انتخاب خوب ژانرهایی برای ترکیب- استاد است. او ناخوداگاه می‌داند که این «ترکیب‌پذیری» مربوط به کدام فرم‌ها و ژانرهاست و اگر هم فرم یا ژانری موجود باشد که «ترکیب‌پذیری» نداشته باشد، می‌داند که چگونه از این وضعیت استفاده‌ی شایسته را ببرد.

«ترافیک» فرم اساسا تولید نمی‌شود، این ازدحام همیشه فرمی غالب را نشان می‌دهد. این «لایه‌بندی» فرمیک بسیار به اندیشه‌ی دادائیست‌ها در زیبایی‌شناسی نزدیک است. «دوشان» با ادغام و ترکیب فرم‌های حاضر – آماده، ازدحامی عجیب را رقم می‌زند که به سمت (deformism) گرایش به فرم‌زدایی منتهی می‌شود. فرم‌ها کنار هم قرار می‌گیرند، هیچ‌کدام دیگری را پس نمی‌زند، محور «جانشینی» در فرم دادائیستی وجود ندارد تنها «همنشینی» فرم‌ها در این آثار معنی دارد. درگیری بلانشو با فرم‌های تصادفی را می‌توان با «قطعه‌نویسی» در کتاب «نوشتن فاجعه» استفاده از دیالوگ‌نویسی و خاطره در مقالات کتاب «گفتگوی بی‌پایان» ردیابی کرد. قصه‌های او فلسفی و مقالات او صبغه‌ای ادبی دارند.

۶-بلانشو ادبیات را آن چیز نااندیشیده‌ای می‌نامد که «خود ناهمانندی و ناهمانندی با خود» می‌خواند. از جهاتی گفته‌ی او، با تفکر هایدگر درباره‌ی ادبیات در تناقض است. از دید بلانشو گرفتاری و دردسر اصلی یک نویسنده، گرفتاری‌ای شبیه به ارفئوس است که ابژه‌ی میلش را هنگامی که به پشت سر نگاه کرد از دست داد و لذا هویت خود او نیز برای همیشه در «فضای ادبی» متروک و ناشناخته‌ای گم شد. اسطوره‌ی ارفئوس جایگاه خاصی را در ذهن بلانشو اشغال کرده است، ارفئوس در اساطیر یونان پسر آپولون و شاعر و نوازنده‌ای که آوازش خدایان، انسان‌ها، وحوش و حتی گیاهان و سنگ‌هارا افسون می‌نمود. زن او – ائورودیکه - از گزیدگی مار کشته شد، و او سرودخوان به جهان زیرین رفت تا زن خود را بازیابد. همسر خدای زیرین- پرسفنه- پذیرفت که ائورودیکه را آزاد نماید مشروط بر این‌که ارفئوس در راه خروج از سرزمین مرگ بر او هیچ نظری نیفکند. ولی ارفئوس بر ائورودیکه نگریست و او ناپدید شد. این اسطوره از چند جهت قابل بررسی است، بخش اول آن یعنی موقعیت خود ارفئوس در میان جهان است. او «هنرمند» است و هنرش هم مقبول قابل اعتناست. زن او نماینده «دیگری»، مخاطب، نیمه‌ی پنهان و هر چیز دیگری و حتی ادبیات است. مار ما را به اسطوره آفرینش و نقش شیطان در غالب یک مار ارجاع می‌دهد. مار به طور خلاصه می‌تواند نماد بدی، شر و مخالفت باشد. بخش مهم این اسطوره، قسمت آخر آن محسوب می‌شود. ارفه از طرفی می‌داند که اگر به پشت سر خود نگاه کند، مجازات خواهد شد و از طرفی هم نگاه می‌کند. بهتر است بگوییم «خیره» می‌شود.

«ارفه در ائورودیکه غروب می‌کند. برای او ائورودیکه دورترین نقطه‌ایست که هنر ممکن است به آن برسد، نقطه‌ای که پشت یک نام پنهان شده است. ائورودیکه دقیقا همان نقطه‌ی سیاهی‌ست که هنر، میل، مرگ و شب به آن ختم می‌شوند.» و «مثل ارفه تا وقتی سرش را برنگردانده بود، اما به محض این‌که قانون دوزخی انحراف از مسیر را پذیرفت، کاری نکرد جز آن‌که اجازه دهد توهمی نیهیلیستی او را اغوا کند، (به توهم) جسمیت بخشید تا به شکلی مناسب در آمد، و از هنر و قدرت اغواگری آن برای غلبه بر نیستی سود برد، یا برای اطمینان یافتن از غلبه بر نیتی، که نیروهای جهنمی را بیدار کرد و همراه خود آورد. اما او این شجاعت را داشت که به چیزی خیره‌کننده و فریبنده نگاه کند، و دید که آن‌جا هیچ نبود، که هیچ، همان هیچ بود: در آن لحظه، جهنم از هر لحاظ شکست خورد».

ارفه هنرمندی‌ست که ادبیات را هم در چنبره‌ی خویش دارد (ائورودیکه همسرش و نماد ادبیات) سپس مجذوب او، دورترین نقطه‌ی هنر، می‌شود. این نام «ائورودیکه» یا «ادبیات» است که از هویت می‌گریزد. این فراروی از هویت و غیر ثابت بودن وضعیت هویت ویژگی ادبیات است. هویت‌پذیری و هویت «موموار» از صفت‌های این نام به شمار می‌رود. خاستگاه نهایی هنر، زیبایی و خیال این نام است. بلانشو صفت‌ها و اسم‌های «هنر»، «میل»، «مرگ»، «شب» را به این نام منسوب می‌کند و صفت‌ها و اسم‌های دیگری نیز وجود دارند. «زیبایی»، «کمال»، «ادبیات». اما ارفه باید برگردد و به این نام بپردازد. این فراروی ارفه از آغاز با اوست. همواره هنرمندی جلوتر از متن است. چرا که این هنرمند است که متن را خلق می‌نماید (ارفه‌ای که ائورودیکه را خلق می‌کند). ارفه در پی هویت از

دست رفته‌ی هویت‌دهنده‌اش می‌گردد و در این راه تنها می‌تواند به پشت سرش بنگرد تا بتواند هویت، هویت‌ناپذیر را شناسایی نماید. ولی آن‌جا «هیچ» است. این هیچ مظهر هویت‌ناپذیری و گریز از وحدت و مرکزیت هویتی‌ای است که ادبیات دائما در آن گرفتار آمده است. این دیدگاه به او کمک می‌کند که سطح معنایی و مفهومی بالایی را در اختیار داشته باشد. این که ادبیات دیگر خود یک اسطوره است را همه می‌دانیم و ساده از کنارش می‌گذریم. بلانشو ترجیح می‌دهد که اسطوره را با اسطوره بشکند. و بشکافد. توجه او به اسطوره‌ی ارفئوس در تاریخ نظریه‌ی ادبی تکراری‌ست و اولین‌بار دانته این توجه را مبذول داشته بود. بلانشو که خود صاحب «مجموعه آثار» است، مجموعه آثار را تنها یک مجموعه‌ی زیباشناختی می‌داند و یکی از ویژگی‌های آن را «ناتمامی» بر می‌شمرد. این کلکسیون از متن‌هایی کوانتوم‌های ارزش زیباشناختی همیشه باز است و چون مجموعه‌ای نامتناهی در ریاضیات به نظر می‌آید. علاوه بر ویژگی‌های شاخص این فرم ادبی، نوعی نوآوری در نگاه به تفکر ژانری ادبی دیده می‌شود. همین مسئله که بلانشو مجموعه آثار را نوعی ادبی قلمداد می‌کند، باعث می‌شود که او دیگر راه باز و طولانی‌ای را برای جولان‌های ژنریک بیابد. تعیین نقش و کارکرد موقعیت مجموعه آثار به توسط او گواهی‌ست بر تفکر پایه‌ای او برای جنبشی کردن پتانسیل‌های درونی ادبیات و به جریان انداختن آن به سمت خود. او در منازعه‌ی میان امر سیاسی و امر ادبی، ادبیات را ارجیت می‌بخشد و ادبیات را امری می‌داند که تمام حالات بنیادین را لذت‌بخش می‌نماید. استدلال او در این رابطه کاملا مربوط به تاریخ ادبیات و نقل و قول‌های دیگران در ارتباط با امر ادبی‌ست. این جریان یا پروسه‌ی لذت‌بخش‌سازی به توسط ادبیات را در زمان‌های دور تاریخ‌ادبیات می‌توان مشاهده و بررسی نمود. این تلقی با تلقی ادبیات به مثابه فعلی برای انجام وظیفه متفاوت است. این لذت‌بخش‌سازی ادبی امری مادی شده و جسمیت یافته است. طی شدن زمان وظیفه‌مندسازی ادبیات باید به ایجاد تریبونی برای شناخت حقیقت، واقعیت و امور عینی زندگانی که به این مقوله دامن می‌زند بشود. این ادبیات است که همواره همه‌چیز را در خود پوشش داده، توضیح می‌دهد و لذت‌بخشی می‌کند. این توانمندسازی و تزریق قدرت اسطوره‌ای به ادبیات، ادبیات را در مواجه با امر سیاسی واکسینه نموده و کمک می‌نماید تا ادبیات به سیاسیت معنادهی جداگانه‌ای داشته باشد. تحت تاثیر بودن این دو زمینه (امر سیاسی و امر ادبی) از هم برای همه قانع‌کننده است. نظام دیالکتیکی – دیالوگی که بر این دو پوشش داده و باعث گفت‌وگوی این دو شده است، سال‌هاست که ادامه دارد. از دل این ارتباط هم آثار ادبی بی‌شاری را خلق و تولید نموده و باعث فراروی این ارتباط گشته است. امر سیاسی الزام جنون در تحلیل ادبی این امر را اقتضا می‌نماید. کسی که در قرن بیستم در مواجه با انواع متون ادبی و فلسفی قرار دارد، در نقطه‌ای ایستاده است که نحوه‌ی برخوردش با همه چیز تنظیم می‌شود. هر موتیف و روایتی که مربوط به امر سیاسی باشد برای کارکرد و اجرای ادبی لاجرم از فیلترهای بی‌شماری گذر می‌کند. این مسئله را می‌توان در نگاه به متون «۱۹۸۴» جورج اورول و متون قرن بیستمی‌ای که گوشه‌چشمی هم به امر سیاسی دارند – مشاهده نمود. امر سیاسی در آثاری که خاستگاه کاملا انتزاعی و ادبی‌ای دارند، به شدت کاملا کمیاب جلوه می‌کند. این دوری و پرهیز از امکان و ایجاد امکان دیالوگ بین این دو

را بلانشو اصلاح می‌نماید، البته او می‌داند که با مسئله‌ی تمایزگذاری نیز روبروست. پس بنابراین امر ادبی را ارجحیت‌بخشی می‌کند تا بافتی مناسب برای گفت‌وگو فراهم نماید. باید پرسید که چرا بلانشو امر ادبی و ادبیات را ارجح‌تر می‌داند؟ این سئوال در پس خود لایه‌های تاریخی بی‌شماری را می‌گشاید که هر کدام خود سئوال مرتبه‌ی بعدی محسوب می‌شوند. بدین منظور خود را به ۱۷۲۵ به «جان باتیستا ویکو»ی منتقد ارجاع می‌دهیم. او بدین نظر است (همچنان‌که این اندیشه را بعد از نیچه می‌توان پی‌گیری کرد) که زبان از اساس استعاری‌ست. او خود را به زمانی تبعید می‌کند که در آن زبان هنوز در مرحله‌ی جنینی است. این مرحله‌ی «پیشازبانی» زبان، شالوده یا استعاره را برای برقراری ارتباط و به هدف آن پی می‌ریزد. همچنان‌که می‌دانیم، استعاره به عنوان عنصر اساسی از ادبیات است. پس امر سیاسی و همین‌طور زبان امر و گفتمان سیاسی و قواعد این زبان را ادبیات تنظیم و سفارش می‌دهد. این وابستگی پسرانه‌ی سیاست به ادبیات است که باعث می‌شود، بلانشو عنوان رساله مقالات خود را در نشریه‌ای «از انقلاب به ادبیات» بگذارد. ادبیات باعث خلق یا تولید انقلاب در هر شکل آن خواهد شد. ادبیات منتظر و درگیر انقلاب است. راهی را که در انقلاب به سوی ادبیات طی می‌کنیم به واسطه‌ی تاریخ ادبیات هموار شده است. باید انقلابی صورت بگیرد تا یک متن ادبی شکل بگیرد. این سرنوشت سیاسیت است که در مواجه با ادبیات محدوده‌های خود را افشا نماید. ادبیات هم در این زمین‌ها آزادی‌های محدودی به محدوده‌های سیاسیت می‌دهد. نویسندگان سیاست و تولید ادبی – سیاسی هر روز در معرض کاهش است. این بی‌اعتنایی به نظام گفتمان بین این دو قدرت و تک‌محوری بودن نظام غالب باعث کاهش نسبی این مقوله (نویسندگان ادبی – سیاسی) قلمدا د می‌شود. این مطلب در حالی‌ست که فوکو بارها گوشزد می‌کند که مولف اصل دیلکتیک نظاهای ایدئولوژیک است. مرگ ایدئولوژی باعث هموار شدن راه به سوی ادبیات می‌شود و سیاست به مثابه امری فراموش شده و غایب هر روز قوی‌تر و قدرتمندتر می‌گردد. خلق شدن موجودی به نام «فراسیاست» در همین اثناست. این‌که بلانشو همواره هنر را به سیاست فراسیاست برتر می‌داند، به مثابه مقاومتی ناگزیر در برابر چرخ‌دنده‌های ندیدنی طرف دیگر (سیاست) است. توجه و اهمیت‌بخشی به امر سیاسی به علت نگاهی‌ست که بلانشو به امر «سرکوب»، «سکوت» و جنون حاصل از این دوست. باید پرسید چرا بلانشو همچون هایدگر و دمان به دفاع از فاشیسم می‌پردازند/ میزان و علت این جذابیت پنهان فاشیسم در چیست؟ و چرا این‌گونه و با گذشت زمانی از به وجود آمدن و مرگ آن با آن برخورد می‌شود؟ آیا کسانی که تمایل خاصی به فاشیسم دارند، (چون نویسنده) باید چون افراد طاعونی از جامعه حذف شوند؟ همه‌ی این چنین سئوالاتی‌ست که ما را به تاریخ و مورخین این تاریخ ارجاع می‌دهند. کسانی که به بررسی مقوله‌ی فاشیسم می‌پردازند، به سه دسته تقسیم می‌شوند: کسانی که فاشیسم را «راست» افراطی می‌دانند، کسانی که آن را «چپ» افراطی می‌دانند و کسانی هم هستند که فاشیسم را محل تقاطع این دو در نظر می‌آورند. اما همه‌ی کسانی که به دور از احساساتی‌گری و وارد کردن مقوله‌های انسانی این چنین به مقوله‌ی تاریخ‌نویسی هستند، بر این نظرند که باید فاشیسم را به دور از نازیسم مطالعه و

بررسی نمود. اگر نازیسم مشروعیتش را بر اساس سرکوب، قتل و تمهیدات جنایتکارانه‌ی دیگر به دست می‌آورد، فاشیسم چون زیر متن آن باید تحت بررسی قرار بگیرد.

یکی از اصلی‌ترین مباحثی که در ارتباط با فاشیسم عنوان می‌شود وجه «آنتی مدرنیستی» آن است. این نکته که موسولینی در پی احیا کردن فرهنگ و شکوه روم قدیم است و پیشرفت‌های مدرن ایتالیا را کتمان می‌کند، مهم و ارزشمند به نظر می‌رسد. روحیه‌ی فاشیستی بلانشو در مقاومتی که در برابر وضعیت ادبیات مدرن دارد، دین او به پسامدرنیسم را می‌پردازد. این مطلب که همه یا می‌بایست مدرن باشند و یا نباشند مشغله‌ی اصلی ذهنی بلانشو در رابطه با فاشیسم به نظر می‌رسد. دل‌سردی او در مواجه با اردوگاه چپ او را به این سمت سوق می‌دهد. فاشیسم با بی‌رحمی بدوی خود تنها رقیب سرسخت مدرنیسم به شمار می‌آید. گرایش به سمت کتمان ارزش‌های طبقه‌ی بورژوازی توسط همین طبقه، باعث پس‌روی و عقب‌نشینی روشنفکری ادبی می‌شود. تعصب و یک‌جانبه‌گری خاص این روحیه به شمار می‌آید و محوریتی شدیدا انتقاد و افشاگرانه را به متن می‌بخشد. هر متن انتقادی ادبی که دارای خصایلی چنین باشد، بدون ملاحظه‌ی ارزش‌گذارانه و تاریخی به شکافتن بی‌رحمانه‌ی سوژه‌اش می‌پردازد. سوژه به توسط پس‌زمینه‌ی بدوی خویش دچار فروپاشی می‌گردد. هر چیز ممکن متن در شرایطی رادیکال رخ می‌نماید و جنبه‌های کارکردی متن، به جنبه‌های زیباشناختی که البته شخصی نیز هست، تسلیم خواهد شد. فاشیسم به بنیادها گرایش دارد، آن‌ها را شالوده‌شکنی کرده و به نفع خود به مصرف می‌رساند. تولید مدرنیستی متن، تبدیل به مصرف بی‌وقفه‌ی متون پیش از خود و انتقام از تاریخ ادبیات خواهد شد. متون فاشیستی یا متونی که این صفت را در خود توضیح و تبیین می‌کنند، در پی سرانجام، پایان‌بندی و نظام نمی‌گردند. این موضوع که بلانشو دست به سنجش ادبیات می‌زند از چند جنبه قابل بررسی به نظر می‌رسد. از جهاتی این سنجه دست به کار ساختن نظامی فراتر از امر واقع و واقعیت است. چرا که واقعیت ادبیات و متن از ظرفیت آن جداست.

هر متنی ظرفیت‌های نهفته‌ی خود را کور می‌کند. فاصله‌ی متنی که نویسنده می‌نویسد و متنی که می‌تواند نوشته شود، بی‌نهایت است.

هر متنی واقعی‌ست و ظرفیت آن امری فراواقعی. از طرفی این سنجه باعث ارتقا فرم فرم‌های هنری نیز خواهد شد. «اعتراض، خود را در اثر هنری بیان می‌کند و با توانایی اثر برای مشارکت با سایر آثار یا منسوخ کردن بخشی از واقعیت مرسوم – که با توانایی آن برای ایجاد فرم‌های تازه‌ای موثرتر و قدرتمندتر از خودش یا ایجاد واقعیتی برتر برابر است – سنجیده می‌شود». از طرفی اعتراض وجود دارد و در طرف دیگر توانایی. اعتراض، خود به مثابه توانایی بروز می‌کند و ترازی بروز می‌کند و ترازی را نیز برای سنجش توانایی به وجود می‌آورد. هنگامی که متنی به متن دیگری اعتراض می‌نماید، توانایی‌های آن متن را به سئوال کشیده و آن توانایی‌ها را محک می‌زند. توانایی یک اثر هم برای مشارکت با سایر آثار می‌تواند چون یک اعتراض قلمداد شود. متنی که مشارکت خلاقی را با سایر متون برقرار نمی‌کند، در حقیقت اعتراضی‌ست به چنین مشارکت ممکنی. به چالش کشیدن توانایی‌های بوجود آمده‌ی از این اشتراک نیز اعتراض محسوب می‌گردد. از سویه‌ی دیگر این

«فراروی از اصل واقعیت» را می‌توان چون انزجار از منطق رئالیستی متن نیز به حساب آورد. استقلال عناصر تکرارشونده اساس شالوده‌ی فکری بلانشوست. استقلال ادبیات و خلوص کار ادبی‌ست که او را به خود جلب می‌کند. بیراهه‌روی و منسوب کردن‌های کلاسیستی‌ای چون وارد کردن عنصر رئالیسم به ادبیات او را منزجر می‌کند. برای کسب استقلال و طرح آن ادبیات را باید از فیلترهای متفاوتی که ممکن است تنها به وسیله‌ی روحیه‌ی فاشیستی به‌وجود بیاید، عبور داد. این فیلترها در تاریخ ادبیات یافتنی‌ست. برای دست‌یابی به این فیلترها از دو راه استفاده می‌شود. یکی برعکس نمودن نتیجه‌ی نظریات ادبی‌ست، اگر متنی به ما روحیه‌ی رئالیستی را در ادبیات می‌آموزد، نظریه را تغییر داده و نتیجه را عکس نموده، یعنی حذف روحیه‌ی رئالیستی در ادبیات. راه دیگر را متون پیشرو زمان‌های متفاوت تاریخ ادبیات پیش رو گذاشته‌اند ، به عنوان مثال دستیابی و دست‌اندازی به متون سوفیست‌ها و سوفسطایی‌ها برای خواندن آثار افلاتون و ارسطو در ادبیات.

زمانی که ما آگاهی داشته باشیم که «کالیماخوس» اعتقاد داشته است که «هر کتاب بزرگ، یک شر بزرگ است»، دستمان بازتر می‌گردد تا بتوانیم متونی تولید نمائیم که علاوه بر جنبه‌های انتزاعی - نظری خود پایگاهی تاریخی نیز دارا باشند. کوشش بلانشو برای رهایی‌بخشی ادبیات از هر گونه‌ی وابستگی و ایجاد استقلال، این سئوال را برای ما پیش می‌کشد که آیا ما می‌توانیم به دنبال چیزی به نام «ادبیات ناب»، «ادبیات محض» باشیم؟ و این ادبیات ناب چیست و ویژگی‌های آن چیست؟ برای پاسخ‌گویی به این سئوال می‌باید به تاریخ ادبیات مراجعه نموده، تایخ نظریه‌های ادبی را تحت ذره‌بین بگیریم این که هر نظریه بنا به منش خود چیزی را از درون متون بیرون کشیده، برجسته می‌کند و به ادبیات متصل می‌نماید. به عنوان مثال کسی مثل «بلینسکی» از دل آثار روس، دست به وارد کردن رئالیسم به ادبیات می‌زند. این «زائده‌ای» که ما اسمش را نظریه ادبی می‌گذاریم از دل متونی بیرون می‌آید که نیاز به شناخت و کشف آن‌ها حس می‌شود. ارسطو برای توجیه و کشف که آثار هومر، سوفوکل، دست به تبیین نظریه‌ی «تقلید» خود می‌زند. به هر حال نظریه‌ی ادبی نه چیزی انتزاعی، بلکه کاملا وابسته درون – ادبیاتی‌ست. استقلالی که بلانشو به دنبال آن است، نه تنها ایده‌آلیسم را در پشت خویش ندارد بلکه، لازم به نظر می‌رسد. این جستجوی استقلال را می‌توان در پیش از او در کسانی چون ساختارگراها دید که سعی داشتند به آن چیزی برسند که ادبیات را ادبیات می‌کند. آن‌ها در جستجوی این جوهره به «ادبیت» (literariness) برخورد کردند. ادبیت هر آن چیزی‌ست که باعث ادبی شدن متن می‌گردد و به عنوان مثال متن «بالزاک» را می‌توان به وسیله‌ی این جوهره از متون روان‌شناسانه و علمی جدا کرد. این کنکاش پی‌گیرانه برای دست‌رسی به این جوهر اثبات ذات منفرد ادبیات را در بلانشو نمی‌توان مشاهده نمود. عملکرد او نقطه‌ی مقابل شیوه و روش ساختارگرایان تلقی می‌شود. این مطلب که متون او را نمی‌توان تفکیک کرد و عناصر ادبی و غیر ادبی آن را جدا نمود، خود دلیل این مطلب است. ادبیات او بین ادبیات و ناادبیات غوطه‌ور است. سیالیت متن ادبی او بین سایر متون باعث بیناژانریت اوست. چنان‌که دیده می‌شود استقلالی که او از آن سخن می‌گوید هیچ ارتباط خاصی با ساختارگرایی ندارد. نظر او بیشتر به مدرنیست‌های شورشی‌ای چون سمبلیست‌ها شبیه

است. او ادبیات راستین را ادبیاتی می‌داند که شوق اسطوره را در ذات خود دارد. اسطوره با تغییر مخالف است و تلاش می‌کند تا بر این تغییر غلبه کند و از طرف دیگر با کسب جاودانگی موافق صد در صد است. این نظر بلانشو به نظر کمی عیب می‌آید، چگونه ادبیات می‌تواند تغییر را پس بزند؟ او با تغییر ناخواسته‌ای که سایر عوامل خارج از حوزه‌ی ادبیات بر ادبیات وارد می‌کند، مخالف است. به عنوان مثال این موضوع که چگونه جنگ ادبیات یک نسل را تغییر داده و به عنوان کانون و مرکز بسیاری از متون قرار می‌گیرد. این تغییرپذیری در ذات خود ادبیات جا افتاده است. این موضوع که ادبیات فراز و نشیب‌های نظری بی‌شماری را طی کرده و به محل کنونی‌اش رسیده، خود گواهی بر این مطلب است.

بخش دوم و در واقع اصلی ویژگی اسطوره‌ای ادبیات جاودانگی در آن است. پیش از این نظرگاه بلانشو درباره مرگ و جاودانگی را مرور کردیم. اما مطلب اساسی این است که او می‌پذیرد که ادبیات در ذات خود عنصری غیر فعال و موثر تولید می‌کند که جاودانگی‌ست. مطلوبیت این جاودانگی و میل به این مطلوبیت را جامعه مشخص و روشن می‌نماید. دنیای واقعی بیرون از نوشتار، میل به اسطوره شدن را در نویسنده بالا می‌برد. شخصیتی در یونان باستان وجود داشت که معبد پارتنون را آتش زد تا نامش در تاریخ جاودانه بماند، مورخین هر چه کردند نتوانستند از جاودانه نشدن نامش جلوگیری نمایند.

او جاودانگی را بسیار تقلیل یافته به صورت یک کالای تولیدی قابل تهیه نشان می‌دهد که او با انجام یک عمل ساده جاودانگی را به دست می‌آورد.

از طرفی این دو ویژگی با هم در ارتباطند. هر لحظه که مقاومت در مقابل تغییر بالا می‌رود، جاودانگی هم متضمن طولانی شدن می‌گردد. تنها زمانی که تغییرات اساسی رخ بنماید است که جاودانگی زایل می‌شود. یکی دیگر از ویژگی‌های ادبیات راستین صرف‌نظر از امتیاز گرفتن از مخاطبان است. این امتیازها توسط دادن امتیازهای ساده‌انگارانه مخاطبان صورت می‌گیرد. این امتیاز که مخاطب‌ها در پی آن هستند، مبتنی بر واقع‌گرایی ادبی‌ست. دادن حق اشتراک مخاطب در اثر است که این انتظار را برآورده می‌سازد. همذات‌پنداری موثرترین و دست اول‌ترین راهی‌ست که می‌توان انتظار مخاطبان را برآورده سازد. این واقع‌نمایی و بازنمایی رئالیستی متون چون خفقانی ادبی، چند دهه از ادبیات را در خود پوشش داده است. هنوز هم با طی شدن دوران گذار از این وضعیت در گوشه و کنار نفس‌نفس زدن‌های آن را می‌توان شنید. ادبیات راستین یکی از چالش‌های رادیکالش را در پست، میانمایه و بی‌اعتبار خواندن زندگی هر روزه بنا می‌کند. چالشی که به مدرنیسم نسب می‌برد. این انفکاک هنر از زندگی عامه را می‌باید در جنبش رمانتیک‌ها ریشه‌یابی نمود. به علت فضای مخاطبان و تخصصی شدن مخاطبین و ظهور پدیده‌ی مخاطب – مولف، هنر تمام خاستگاه‌هایش، اهداف و نوآوری‌هایش را متوجه این طبقه نامریی می‌نماید. برآشفتن رمانتیک‌ها بر توده‌ی مردم، باعث نفوذ بی‌وقفه‌ی انتحارهای ادبی می‌شود. فرم، معنا و تکنیک و سایر عناصر تغییر می‌یابند، بدل گشته و دوباره‌سازی می‌شوند. این وضعیتی را که رمانتی‌سیسم دامن می‌زند، به عنوان پایه و نقطه‌ی ابتدائی همه‌ی نظریات پس از خویش، غیر از رئالیسم و چند

نظریه‌ی دیگر، می‌گردد. مدرنیسم ادبی که این مطلب را پیش‌فرض خود تلقی می‌نماید. زمانی «آدورنو» گفته بود: «هنر به واسطه‌ی فرم اعتراض می‌کند». باید به مشابهت‌های بین این جمله و نگاه بلانشو به ادبیات و امر سیاسی اندیشید. ابتدا باید هنر را وسیله‌ی اعتراض تصور نمود. این مطلب که هنر را هنرمند تولید می‌کند، پیش‌فرض همه‌ی ماست. این مطلب نیز از اعتقادات رمانتیک‌ها نشات می‌گیرد. هنرمند انسانی‌ست که در جامعه زندگی می‌کند، محل تلاقی ایدئولوژی‌ها، افکار، آرمان‌ها، زیبایی‌ها و همه‌چیز است. هنرمند همواره تصور می‌کند که از مدینه فاضله‌ی افلاطون به بیرون پرت شده‌اند. جایگاه او در جامعه‌ی صنعتی کتمان می‌شود و هنرش به مثابه کالا در نظر گرفته می‌شود. تنها راه و بهترین راه اعتراض او در هنرش است. جلوه‌های آوانگاردیستی آثار هنرمند تبدیل به انتزاع و آبستراکسیون می‌شود. هنرمند در حقیقت دست از خلق کردن می‌کشد و تنها تولیداتی اعتراض‌آمیز عرضه می‌کند. هنگامی که با همین نظرگاه با متون ادبی مواجه می‌شویم، تکنیک‌ها، فرم و باقی عناصر به ما می‌گویند که متن در چه شرایطی، در چه موقعیت یا وضعیتی خلق شده است. اما سئوال در اینجاست که چگونه می‌توان به این خلوص ادبیات به این ادبیات راستین دست یافت و آن را شناخت؟ آیا چنین ادبیاتی ممکن‌الوجود است؟ بی‌شک بدون متون گذشته و بدون قراردادهایی که آن‌ها را ساخته و پرداخته‌اند ادبیات وجود ندارد. ادبیات نمی‌تواند از این لحظه به بعد باشد. این خلوص ادبی بشارت سکوت ادبی ننوشتن را می‌دهد، این نظر که استقلال ادبیات مهم است قلم را از دست هنرمند گرفته او را وادار به سکوت می‌کند. باید در پی این بود که این خلوص، نه یک خلوص صد در صد و ناب بلکه یک خلوص ایده‌آل نظر است. این خلوص نمی‌تواند وجود داشته باشد، بلکه تنها میل به خلوص ادبیات است که باقی می‌ماند. این ناخالصی کنونی ادبیات به ما گوشزد می‌کند که اگر در پی اصالت هم باشیم، با فقدان اصالت روبرو می‌شویم. بلانشو نتیجه می‌گیرد که جوهره‌ی ادبیات در بی‌جوهری رادیکال آن است. این بی‌جوهری رادیکال است که باعث همه‌ی این تناقض‌ها و اختلاف‌نظرها می‌گردد. بی‌جوهری رادیکال توهم جوهر را به وجود می‌آورد، برای ادبیات ساخته می‌شود و پس از مدتی ادبیات خود را از این جوهر فرضی رها ساخته و به واسطه‌ی بی‌جوهری نامتمرکزش جوهری تازه می‌یابد. بیشترین خلوص ادبی، در پس‌زدن امر خلوص است. خالص‌ترین ادبیات، ناخالص‌ترین نوع آن است. چرا که هر ادبیات خالصی پر از خالصی‌های متوهم است. خلوصی که توهم خلوص است.

از دیدگاهی که بلانشو نیز با آن موافقت دارد، نوشتار بسط تجربه‌ی درونی نوشتن تا نهایت آن است. به نظر می‌رسد این نظر را می‌توان در خیلی پیش‌تر از قرن بلانشو، در عصر رمانتیسیسم جستجو کرد. تجربه‌ی درونی نوشتن از جهتی خواندن است. خواندن یگانه‌ی تجربه‌ی مستقیم نوشتن است و نوشتار از جمع این دو (خواندن و نوشتن) حاصل می‌آید. بسته به فرآیندهای تاریخی زبان را فاکتور می‌گیریم. در نوشتار ما با محصولی ادبی، اجتماعی و ایدئولوژیک مواجه‌ایم که به عنوان زبان به ما معرفی شده است. این زبان که با زبانی که ما در آن قرار داریم، فاصله‌ی بی‌نهایت دارد، زبانی‌ست با قواعدی بی‌اندازه مشخص - زبان اصلی، زبانی‌ست که بیش از تاریخ قدمت دارد، حافظه‌ای‌ست از کل آثار ادبی، تجربه‌ی خواندن و نوشتن در این زبان هزاران بار با تجربه‌ی نوشتن

در زبان سال ۱۹۰۰ تفاوت دارد. تجربه‌ی درونی نوشتن با تجربه‌ی بیرونی نویسنده تقابل‌ساز می‌شود. تجربه‌ی درونی نوشتن حاصل پیش‌فرض مولف نامحدود است. مولف دیگر یک شخص ۷۰ کیلویی، جسمانی نیست، هستی‌ای متکثر است که تنها چون یک فعل عمل می‌کند و آن نوشتن است. رابطه‌ی نوشتن و خواندن مهمترین شاخصه‌ی این تجربه است. این مطلب که هر خواندن، نوشتن تازه‌ای‌ست و هر نوشتن خواندنی همزمان برای ما پذیرفته شده است. این تجربه پیش از مولف درونی او شده است. تجربه در اینجا به معنای تجربه‌ی «هیومی» کلمه نیست، بلکه به معنای اندوخته و پتانسیل است. این تجربه حاصل درگیری و مبارزه‌ی دائمی‌ای‌ست که دیگر به عنوان بخش مستقلی از وجود مولف ظاهر می‌شود. مولف در صورت این تجربه می‌تواند وجود داشته باشد، هرگونه انکار این تجربه و اثبات این انکار باعث رشد این سلسله تجربه خواهد شد. عواقب چنین تجربه‌ای نوشتار است. نوشتار از سویه‌ی تقابل محذوف گفتار هم به نفع خویش استفاده می‌کند. می‌توان چنین اندیشید که گفتار هم در مجموعه‌ی عوامل سازنده‌ی آن تجربه قلمداد می‌شود. نوشتار دیر زمانی نمی‌گذرد که توانسته ارجحیت‌پذیری خود را نسبت به گفتار کسب کند و در این زمان کوتاه گفتار را به یوغ کشیده است. نوشتار دیگر مستقیم گفتار را تحت‌تاثیر خود قرار می‌دهد. گفتار و گفتمان گفتار جامعه را سمت و سو داده، تعین‌بخشی کرده و هدایت می‌کند. سکوت گفتار باعث هرج و مرج نوشتار شده است. گفتار تا اندازه‌ای زیادی نقش تاریخی خود را از دست داده و فلج شده است. گفتار با نظام‌های متحرک و سیال خود امکان هرگونه جولان را در ادبیات شفاهی می‌دهد. امکان نوشتار امکانی درجه دوم است و وجه تکاملی آن بسته به تجربه‌ی درونی نوشتن است، که آن نیز می‌بایست تا بالاترین حد خود برسد تا منجر به نوشتار شود.

از نظر بلانشو بیماری کلمات از سلامت کلمات جدانشدنی و غیر قابل تفکیک است. سلامت کلمات چیست؟ مطمئنا بلانشو ترکیب «سلامتی کلمات» یا «کلمات سالم» را از پیشینیان و از قدما وام گرفته است. چنین واکنشی نسبت به زبان و در مرتبه‌ی بعدی در روبرویی با متن است. زمانی که متنی نسبت رادیکالیته‌ی بالایی دارد یکی از عواقب انتقادی در مواجه با آن استفاده از چنین ترکیباتی‌ست. آیا کلمات می‌توانند بیماری باشند؟ از این سئوال مهمتر این است که آیا این بیماری مسری‌ست؟ کلمه، یک کلمه است. ساخته شده از حروف، مصوت‌ها، و صامت‌های مشخص. یک دال است. اتفاق بیماری کلمات تنها در ذهن مخاطب، در مدلول است که می‌افتد. مدلول‌های تاریخی و سنگ شده، دال‌های تجدید قوا شده و نو را جواب نمی‌دهند. امکان هرگونه دلالت‌زدایی به نفع متن کور می‌شود. هر اتفاق دلالی در متن به مثابه یک بیماری تصور شده و بعد از زمان کوتاهی تبدیل به اپیدمی می‌شود. این تصور که متون جدید حامل عامل‌های فلج‌کننده و خطرناک هستند از جانب قدمای انتقادی پیشافرمالیستی ارائه می‌شود. تبیین این مقوله که بیماری در ذهن مخاطب مستتر است و در مواجه با متون فوران می‌کند، بسیار آزاردهنده جلوه می‌کند. هر متنی به نسبت توانش و وضعیتی که در درون خود تعریف می‌نماید، مقداری از این به اصطلاح بیماری را به مخاطب منتقل می‌کند. مخاطبی که آرام آرام در معرض متون بیماری‌زا قرار گرفته است، ناخودآگاه نسبت به متن اعتیاد یافته و واکسینه می‌شود. عوامل بیماری‌زای متون روی مخاطب پرورش یافته تاثیر خاصی

ندارد و او هرچه غلظت بیماری متن بالا می‌رود، لذت نشئگی بیشتری می‌برد. مخاطب‌های بورژوا و البته پاستوریزه که با متونی به یک‌باره مواجه می‌شوند، ضعف شدید در تمام قوای ادراکی و شناختی‌شان حس می‌کنند. احساس خلا انتقادی این مخاطبان باعث ارسال چنین ترکیباتی می‌شود.

این خلا انتقادی برساخته‌ی برخی از متون است. متونی که پیشاپیش با پیش‌فرض پر کردن این خلا تالیف می‌شوند. مخاطب همواره در معرض این خلا قرار دارد و همواره پیش از آن‌که این خلا پر شود، بیشتر می‌شود. و در طی مواجه با متون خلا دوباره رخ می‌نماید. مخاطب هنوز بعد از گذشت سده‌ها مخاطب است. مخاطب – مولف وجود ندارد. تنها مولف وجود دارد. مخاطب خود مولف است در پوششی جدید،کسی که توپ را شوت می‌کند و می‌دود تا در دروازه توپ را مهار کند. هر دو یک نقش دارند. تغییر عملکرد اتفاق افتاده است. انسانی مولف شده و انسانی مخاطب.

«بار دیگر باید تلاش کنیم تا به چنگش آوریم، شاید نه خصائلی را که ادبیات را بدان‌ها می‌شناسیم، بل آن خصائلی را که ادبیات می‌خواهد تعلق به آن‌ها را قطع کند»

بلانشو به ما بشارت بازگشت و رجعت به گذشته، به رمانتی‌سیسم را می‌دهد.

او از موقعیت‌های مدرن سخت بیزار و البته بیمناک است چرا که ادبیات را در حال «جعلیت هویت» می‌بیند. دوره مدرنیسم در هنر دوره‌ی پس‌زدن‌ها، انکارها، ادعای فراروی‌ها و کتمان است. این دوره حاصل چندین قرن ساخت‌بخشی به ادبیات را به نفع خود تمام می‌کند. ادبیات روح خود را پس می‌زند. عناصری را که در طی قرن‌ها بدان‌ها دست یافته را فراموش می‌کند و در پی عناصر جدید در خلا به حیات ادامه می‌دهد. ادبیات مدرن دچار خود - فراموشی‌ست. اگر دقت کنیم این وسیله‌شدن ادبیات علی‌رغم مخالفت مدرنیست‌ها با این ابزارگرایی‌ست. کارکردگرایی مدرن کار را به ادبیات نیز کشانده است. هنر مدرن تریبون شخصی‌ای برای انزجار و فاصله‌گیری و حتی انتقام مخاطب از جامعه‌ی خویش است. این هنرمند هنر خود را در اختیار اعتراض می‌گذارد. به تعبیر آدورنو هر اثر هنری در فرم خود حامل و حاوی نوعی اعتراض است. این اعتراض هنر مدرن کاملا در آثاری چون «ون‌گوگ» نشان می‌دهد. این ادبیات به علت پیوند نزدیکش با سایر دانش‌ها تبدیل به مخزنی می‌شود برای پوشش دادن به هر نوع تلقی خاص. حال بلانشو ادبیات را از مسیری که در پیش دارد، منحرف کرده و باعث می‌شود تا ادبیات بار دیگر به خود نظر بی‌اندازد.

«فکر مدرن بودن برای ما همان‌قدر عجیب است که ایده کلاسیک شدن، یا بازگشت به یک سنت مطمئن و بی‌خطر».

بیش از آن‌که تاکید بر مدرن بودن باشد، بر مدرن «شدن» است. مدرن شدن امری موکول به آینده است، اما مدرن بودن چنین نیست. زمانی که اثری در معرض زمان قرار می‌گیرد، با گذشت این زمان بر اثر کسب و ارتقای آگاهی اثر روز به روز جوانب تازه‌ای از خود را آشکار می‌کند و مدرن بودن خود را به تعویق می‌اندازد. چنین است برخورد ما با «تریسترام شندی».

اینجا بلانشو از نیچه نقل می‌کند که «کسی که از خطر «شدن» آگاه است، از نبودن خود خوشحال می‌شود.» مدرن بودن اندکی عقبتر است. هر اثر یا «مولف-اثر»ی می‌تواند مدرن باشد، اما مدرن

ماندن و مدرن شدن خود امر دیگری است. مطلب دیگر قرار گرفتن مدرن بودن و سنت مطمئن و بی‌خطر است. چرا در این جمله امر مدرن با سنت قیاس می‌شود و این‌همانی چنین مطلبی در کجاست؟ هدف چنان‌که به نظر می رسد اشاره به این مطلب است که تاریخیت باعث تبدیل چنین وضعی یعنی مدرنیسم- خود به یک سنت مطمئن است. بلانشو این امر را با توجه به تولید و مصرف مکاتب ادبی و هنری در قرن بیستم می‌گوید که خود نیز در محل تقاطع چنین اندیشه‌هایی بوده است. مسئله‌ی منتقدان اخیر با رمانتی‌سیسم مقوله‌ای تاریخی است و این امر در صورتی اتفاق می‌افتد که خود این نحله و مکتب متعلق به دوره‌ی مدرنیسم (یا به تعبیری پیشامدرن) است. با توجه به روحیه‌ی سیاست‌گرا و انتقادی بلانشو باید از او انتظار چنین مطلبی را درباره مدرنیسم داشت. او با نگاهی انتقادی به همه چیز حتی شکل کلی هنر یک عصر، همه‌ی این مطالب را در منشور سیاست و ایدئولوژی تجزیه می‌کند. او در پاره‌ای از موارد همین اصل را درباره‌ی ادبیات به انجام می‌رساند. یعنی همه‌ی ژانرها و نوع‌های ادبی یا غیر ادبی را از منشور ادبیات گذر داده با هم تجزیه و ترکیب می‌کند و سرآخر محصولی به مخاطب عرضه می‌کند. او مدرنیسم را به دلایل مختلفی نمی‌پذیرد. اما یکی از همین دلایل مقوله‌ی سیاست و گفتمان قدرت و مواجه با ادبیات است. او دید تاریخی خویش را در مواجه با امر مدرن چنین عنوان می کند: «امر مدرن نیز به نوبه‌ی خود ارزش خود را به عنوان وجهی از شدن از دست می‌دهد.» این ارزش مدرن بودن یا شدن خود به مثابه امر فریبنده عمل می‌نماید و انسان را به خود جلب می‌کند. هر چه این دامنه و وجه مدرن بالاتر می‌رود، شیفتگی و درنتیجه خودشیفتگی نیز ارتقا می‌یابد. این ارزش‌گذاری و ارزش‌مندی را رسانه‌های روشنفکران جامعه ترویج می‌کنند. انسان‌های طاغی اجتماع که همان هنرمندان باشند اولین کسانی هستند که به این ارزش می‌پیوندند و این ارزش‌مندی را بیش از پیش فربه می‌سازند. بلانشو در جمله‌ای استعاری به ما می‌گوید: «جهان ادبیات و ادبیات به عنوان جهان، برج‌های همیشه ناتمام بالابلند.» این برج‌ها هرگز ساخته نمی‌شوند تا بلکه خراب گردند.

«ژرف‌ترین معنای اثر ادبی، همیشه به خود «ادبیات» دلالت می‌کند.» این مطلب او بسیار ظریف و مرزی است. این جمله سعی می‌کند «خودارجاعی» را مشخصه‌ی اصلی یک اثر ادبی خوب قلمداد کند. ارجاع‌ناپذیری و تمایل در خود ماندن که از مدرنیسم به ادبیات وارد می‌شود، یکی از اصلی‌ترین ویژگی نویسندگان این دوره است. مطلب به ما می‌گوید که ادبیات دال همه‌ی آثار ادبی‌ست. این آثار هستند که به ادبیات معنا می‌دهند و ادبیات دیگر یک «فراروایت» یا یک اسطوره نیست که بخواهد همه‌ی آثار خلق شده را با خود بسنجد و با ایده‌ی شاهکار بودن یا نبودن با آثار برخورد کند. هنگامی که ما بیش از چند نویسنده‌ی مدرن داشته باشیم که هر کدام چند اثر هم داشته باشند، صاحب ادبیات مدرن هستیم و این ادبیات هم به توسط متون تعیین و تبیین می‌شود. این جمله که «ادبیات، جامعه، موجودات بشری و اشیا را به سبکی درخور خود به ما منتقل می‌کند حاکی از چیست؟ سبک درخور چیست؟ چرا بلانشو سعی در ارزشگذاری دارد؟

جانبداری‌ای این چنین خام‌دستانه و محافظه‌کارانه از ادبیات در قرن بیستم عجیب به نظر می‌رسد. ادبیات کار انتقال هیچ چیز را بر عهده ندارد. این انتقال ناگزیر اتفاق می‌افتد. زمانی که کسی از

پیرامون خود، از جهان می‌نویسد، ناگزیر از انتقال مفاهیم سوژگانی به مخاطب است. بیشترین نقش را در این بازی زبان انجام می‌دهد. هر اسم خاص دلالت بر چیزی بیرون از سوژه شود باعث می‌شود زبان در جهان تعریف شود. متونی که کنون ما می‌خوانیم خود زبان را تولید می‌کنند، و نه زبان درخور بلکه زبانی را که می‌پسندند و از آن لذت می‌برند و کاری هم به رسانش یا فعل انتقال ندارند. این متون بیش از آنکه کار انتقال را برعهده داشته باشند، درصدد جابه‌جایی هستند. جابه‌جایی عناصر بیرونی به درون متن و عوامل متنی به درون خود. این فرایند جابه‌جایی همواره در ادبیات وجود داشته است، گاهی این جابه‌جایی در محورهای عمودی‌ست و گاهی محور افقی‌ست.

«ادبیات صرفا موضوع یک جلد از دایره‌المعارف است» بلانشو این جمله را در بافتی می‌گوید که از فرهنگ سخن می‌راند. در این بافت نهایت تلاش بی‌وقفه‌ی فرهنگ برای جدی گرفتن ادبیات، تبدیل ادبیات به یک جلد دایره‌المعارف است. دایره‌المعارف وضعیت مشخصی را نشان می‌دهد. همه‌ی متون در دایره‌المعارف با یک تقسیم‌بندی ابلهانه فرصتی برای معرفی جزئی و سرسری دارند. ممکن است در این دایره‌المعارف ادبیات در کنار نام یک پرنده قرار بگیرد. اما دایره‌المعارف وضعیتی بیشتر استعاری دارد. استعاره‌ای از طبقه‌بندی و توضیح‌پذیری یک موقعیت ادبی یا حتی وضعیت خود ادبیات. در این وضعیت‌ها ادبیات را می‌توان برای کودکان نیز به طور خلاصه تشریح کرد و به عنوان مثال به آن‌ها گفت که ادبیات هر چیز خیال برانگیز است. این موضوع که هر کس در تبیین شخصی از ادبیات ویژگی‌ها، شاخصه‌ها و مولفه‌های خاصی را در ذهن دارد و بر اساس آن دست به نگارش دایره‌المعارف شخصی‌اش می‌زند، کاملا واضح است. این توجه به شاکله‌ی کلی و دقت به فرایند نام ادبیات سیاه‌چاله‌ای را به وجود می‌آورد که چندین قرن است منتقدان در آن اسیرند. فرهنگ سعی می‌کند ادبیات را که بسیار بزرگتر از اوست، تحت لوای خود بگیرد و در پناه خود دست به تعریف ادبیات بزند.

«آنچه اثر را به مثابه امری همیشه درک‌ناپذیر، تولیدنشده و ناتمام بر می‌سازد، یعنی غرابت بی‌عمل و نااثربودنش (unworking)» بلانشو ویژگی اثر را «نااثر»بودنش می‌داند. چگونه چنینی تناقضی ممکن است؟ بگذارید مثال ساده‌ای بزنیم. لبخند ژوکوند داوینچی را به یاد آورید. در زمانه‌ای که چنین اثری خلق می‌شود، سطحی از انتظار و شعور انتقادی و شعور مخاطبین شکل گرفته است. یعنی محدوده‌ی تمیز یک اثر و یک نااثر مشخص است و این موضوع را اگر مخاطبین متوجه نشوند، منتقدان هنری آن را به وضوح درک می‌کنند چرا که خود پدیدآورنده‌ی چنین سطحی هستند. این سطح خواندن و تاویل آثار به عنوان مقوله‌ای درونی شده‌ی یک عصر است. عصری که داوینچی در آن می‌زیست و عصری که او در آن اثرش را خلق کرد. حال اگر اثری چون مونالیزا خلق شود که این حدود را می شکند چه اتفاقی در تعریف اثر در ذهن مخاطبین رخ می‌دهد؟ مسلما اولین برخورد و یگانه برخورد پس زدن است. آنها این اثر را پس می‌زنند چرا که با سطح آن‌ها تراز نیست. یعنی که در تعریف و تعریف‌پذیری آن‌ها از مفهوم اثر نمی‌گنجد. پس بنابراین آن‌ها این شی را اثر نمی‌دانند، و ممکن است آن را یک نااثر قلمداد نمایند. یعنی اثری که اثر نیست. حال بلانشو ویژگی هر اثر هنری را همین نااثر بودن می‌داند. باید توجه داشت که بلانشو مفهوم اثر را با مفهوم پیشتاز

درونی کرده است. حال هر اثر هنری پیشرویی یک اثر هنری نیست. چرا که خطوط و ورود هر اثر هنری را می‌شکند و از آن عدول کرده و سطح خوانش‌گری مخاطبین را تغییر می‌دهد.

«آن‌چه ویژگی شایسته‌ی اثر ادبی‌ست، خلاق بودن است.» «خلق یا آفریدن از هیچ، نشانه قدرت است. آفریدن اثر نه تنها تقلید از خالق است، بلکه تحکیم و ادامه‌ی نیروی خلاقه‌ای است که یک‌بار جهان را آفرید، و در نتیجه، جانشین خداست. تمام اسطوره‌ها به شکلی مبهم با کلمه آفرینش پیوند خورده‌اند.» بلانشو چون سنتی از ادبیات، خلق را شاخصه‌ی مولف خالق می‌داند و مهمترین ویژگی هر اثر ادبی را خلاق بودن آن تصور می کند. این مطلب ما را به کنه اندیشه‌ی بلانشو درباره ادبیات هدایت می‌کند و به ما گوشزد می‌کند که هر متنی در درجه‌ی اول قائم به این خلاقیت است. آیا خلاقیت می‌تواند یگانه ویژگی آثار ادبی خوب باشد؟ پاسخ خیر است. این‌که تمام ویژگی‌های آثار ادبی را تنها در وجود همین عنصر ببینیم کلاسیک شده‌ایم. چرا که متن ادبی غیر از خلاقیت حائض مولفه‌های مهم و اساسی دیگری نیز هست. مولفه‌ی خلاقیت دیگر تبدیل به ویژگی‌ای پیش زمینه‌ای گشته است. این مطلب درست است که ما دیگر هنگام خواندن کافکا به خلاق بودن یا نبودن آن نیندیشیم. تاکید بر خلاق بودن یا نبودن یک متن، متن را مرکزدار می‌کند. هربار که ما بر خلاق بودن یک اثر تاکید می‌کنیم و بر آن صحه می‌گذاریم در حقیقت برای متن مرکزی نهان تراشیده‌ایم که تمام عناصر متن ناخوداگاه گرد آن خواهند چرخید و با آن و به وسیله‌ی آن خوانده خواهند شد. قیاس مولف با خدا، قیاسی نادرست است و قیاسی که بلانشو در اینجا دارد به واسطه‌ی پیش‌زمینه‌ای‌ست که از درگیری‌ای که با تورات داشته است، برایش بوجود آمده است. او در این گزاره تنها سعی دارد بر نقش مولف و نویسنده به عنوان خالق تاکیدکند. با گذشت سده‌ی بیستم و حضور مولفانی چون میشل فوکو برای ما اثبات شده است که مولف تنها یک محل و موقعیت است. مولف زبانی‌ست که متن در آن به پیدایش و کشف می‌رسد. می‌توان گفت مولف همواره متن را کشف می‌کند و نه این‌که آن را خلق می‌کند. زبانی که او در آن و با آن می‌نویسد، زبان زمانه است. زبانی‌ست که چون یک محصول به او عرضه شده و هرگونه عدول از این زبان به بهای اختیار زبانی دیگر از زمانی دیگر است. بلانشو صاحب روحیه‌ای رومانتیک است. از طرفی بر عدم وجود شاهکار تاکید می‌کند و از جهتی مولف را چون یک خدا می‌بیند. این تاکید بر مولف خود گواه نگاه شبه رومانتیک و پسا رومانتیک بلانشو نسبت به ادبیات است. او می‌گوید «اسطوره‌ها به شکلی مبهم با آفرینش پیوند خورده‌اند». این پیوند دو بخش دارد. بخشی از آن مربوط به زمانی‌ست که خود اسطوره خلق می‌شود و بخش دیگر به زمانی برمی‌گردد که خود اسطوره دست به خلق می‌زند. اسطوره به عنوان محصولی هستی‌شناختی و حتی ادبی خود، خلق شده است و هر اثری را که خلق می‌کند بر اساس معیار، سطح شناختی‌ست که خالق اسطوره به آن بخشیده است. «آفریدن را در نظر بگیرید، یعنی فرایندهایی که طی آنها چیزی به واقعیت موجود اضافه می‌شود». بلانشو دست بر نقطه‌ی مهمی می‌گذارد. یکی از عواقب هر آفرینش افزودن است. هر متن پیشرویی خود را بر ادبیات تحمیل کرده و بر آن افزوده می‌شود. این حجم که رشد بی‌وقفه و غیر منتظره‌ای نیز دارد تنها در پناه عنصر آفرینش است که می‌توان به رشدش ادامه دهد. می‌توان بر این اساس نگاهی تازه

به ادبیات انداخت و به عنوان مثال گفت که ادبیات پدیده‌ای است که رشدی بی‌وقفه دارد. این مطلب نه تنها در ادبیات بلکه درباره‌ی باقی هنرها نیز صادق است. همواره بهترین اثر خود را در هنر مربوطه‌اش درونی می‌کند. واقعیت موجود ادبیات هر چند که کاملا شناخته شده نیست اما موجودیت دارد، هر اثری هم که سعی در تغییر یا پس زدن این واقعیت داشته باشد خود ناگزیر جزیی از این واقعیت خواهد شد. همه‌ی آثار موفقی که سعی می‌کنند واقعیت موجود ادبیات را تغییر دهند، خود دست به تعریف و ارائه‌ی واقعیتی تازه از ادبیات می‌زنند. بسته به تعداد نویسنده موفق و متون پیشرو واقعیت موجود، وجود دارد که اگر چه این واقعیت‌ها هم را قطع کرده و همدیگر را پس می‌زنند اما تحت نام کلی ادبیات خنثی می‌شوند.

«کسی که خطر آفریدن را می‌پذیرد، کاری نمی‌کند جز حفظ چیزها از طریق بالا بردن کیفیت‌شان». آیا تنها کسی که این کیفیت را بالا می‌برد، می‌آفریند؟ پاسخ منفی‌ست. بلانشو در ادامه می‌گوید: «چنین کسی حتا اگر ستایش شود، پیشاپیش سوءظن ما را برانگیخته است». این تشکیک در مقام نویسنده به عنوان آفریننده را در میان سده‌ی بیستم در «نقد جدید» هم می‌توان جستجو نمود. آنجا که «اف . ار. لیویز» می‌گوید: «رمان، مانند شعر از واژگان ساخته شده است، چیز دیگری نیست که بخواهیم به آن اشاره کنیم، ما درباره‌ی رمان‌نویس به عنوان آفریننده‌ی شخصیت‌ها گفت‌وگو می‌کنیم، ولی این فرایند آفرینش از نوع بر هم نهادن واژگان است» یا در جای دیگر: «نیروی آفرینش در هنر (نویسنده) نیرویی است برای روشن ساختن و رساندن دریافت او از اهمیت‌های نسبی»

یا «نورتراپ فرای» می‌گوید: «مستحیل کردن هنر در تجربه‌ی هنرمند مانند آن است که رنگ را از روی کرباس تابلو نقاشی بزداییم تا ببینیم کرباس «واقعی» پیش از آن‌که پوششی از نقاشی بر آن کشیده شود چگونه بوده است».

بلانشو می‌گوید: «می‌توانیم فراموش کردن امر مدرن را سنت بدانیم».