

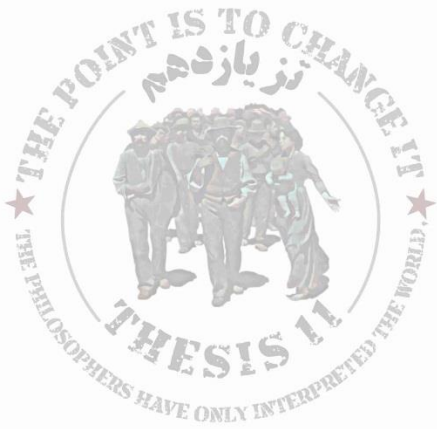


\* تـز یازدهم \*

رهایی از دین

بایک میراث ادبی چه باید کرد؟

مهدی امیرخانلو



## رهایی از دین

با یک میراث ادبی چه باید کرد؟

مهدی امیرخانلو

پرونده‌ها گشوده می‌شود و نام‌های قدیمی از نو به صحنه می‌آیند، همچون حروف سمجی که سر پاک‌شدن و ناپدیدشدن ندارند. پرونده‌های ادبی هر بار به بهانه‌ای — سالگرد تولد یا مرگ، سالگرد انتشار یا ممنوعیت — نامی را از میان دفتر تاریخ ادبیات بیرون می‌کشند تا به کمک نام‌هایی دیگر که از میان دفترچه‌های تلفن بیرون کشیده شده‌اند، و کسی نمی‌داند چقدر زنده‌تر از نام‌های اول‌اند، یادی از آن‌ها کنند. به بعضی درود و رحمت می‌فرستند و لعنت نثار بعضی دیگر می‌کنند، به این ترتیب خوراک صفحات ادبی این شماره از مجله یا سایت یا روزنامه را نیز تأمین می‌کنند. میراث ادبی همچنان سایه سنگین خود را بر ما حفظ می‌کند و به حضور نمادینش ادامه می‌دهد.

هولدرلین، شاعر آلمانی، زمانی می‌گفت ما تا جایی هستیم که ارث می‌بریم، اصلاً نفس بودن ما در وهله نخست ارث‌بردن است، چه خوش‌مان بیاید چه نیاید. و زبان «خطرترین دارایی» است که به انسان داده شده تا به آنچه هست تا جایی که ارث می‌برد شهادت دهد. نوعی تأخیر یا دیرآمدگی که نفس هستی ما را تعیین می‌کند و مانع از آن می‌شود که زمان حال‌مان را آن‌طور که می‌خواهیم به‌تمامی تجربه کنیم، حکم می‌کند که ما از بدو تولد وارث چیزی باشیم. این برای یکی مثل دریدا معرف نوعی حالت دائمی دین است، چراکه «میراث همواره تصدیق دوباره یک دین است»، دینی پاک‌نشده و نازدودنی به یکی از اشباحی که نامش در حافظه تاریخی ما درج شده است.

البته این به آن معنا نیست که میراث صرفاً چیزی محصل باشد که ما به آن دسترسی بی‌واسطه داشته باشیم، همچون مجموعه آثاری در کتابخانه ما که هر زمان اراده کردیم بتوانیم دست دراز کنیم و یکی از آن‌ها را برداریم،

بلکه چیزی است که در ما نوعی احساس تکلیف ایجاد می‌کند. به عبارت دیگر، «میراث امری داده‌شده نیست بلکه همواره یک رسالت است»<sup>۱۱۱</sup>. اما چگونه می‌توان این «حالت دین» را از احساس گناه جدا کرد؟ دیرآمدگی ما، که نفس هستی‌مان را تعیین می‌کند، دین ما را به آنچه همیشه مقدم بر ماست، در چرخشی که زمان حال را به سوی گذشته می‌چرخاند و حضور گذشته را در تک‌تک لحظات حال یادآوری می‌کند، دائم به گناه بدهکاری بدل می‌سازد. همچون فرزندان که زندگی خود را مدیون والدین‌شان می‌دانند و در همه عمر می‌کوشند به طریقی آن را جبران کنند. زخم تولد خود یک نشان محکومیت است، «از آغاز دیر، و بنابراین محکوم به ارث بردن»<sup>۱۱۲</sup>. با این وصف، عجیب نیست که این پرسش معصومانۀ هولدرلینی: «همه ما به موجب هستی‌مان چیزی به ارث می‌بریم، چگونه می‌توانیم بدان شهادت دهیم؟» بر محور خود بچرخد و به پرسشی شبیه این تبدیل شود: «همه ما مدیون به دنیا می‌آییم، چگونه می‌توانیم از دین خلاص شویم؟»

هدایت سارق ادبی است... شاملو شاعر ملی نیست... گلشیری خود را ولی فقیه داستان می‌دانست... آل احمد پدرخوانده روشنفکری بود... چیزی آزارنده در میراث هست، چیزی که همچون سایه زمان حال را تعقیب می‌کند. میراث همیشه وارثان را به دردسر می‌اندازد. مشکلات انحصار وراثت، تقسیم ارث و میراث. بی‌دلیل نیست که کارکرد اولیه هر قانون یا شریعتی احتمالاً تعیین تکلیف دو چیز بوده است: کیف، یا لذت اضافه (منع آمیزش با محارم) و ارث (مراقبت از نسبت میان پدر و پسر). اما قانون با این کار صرفاً آتش دعوا را تند می‌کند، موجب می‌شود وارثان یکدیگر را بر سر تقسیم ارث خلف و ناخلف بخوانند و روح در گذشته را نفرین کنند. هیچ میراثی از این قاعده مستثنا نیست. مخصوصاً میراث ادبی: برای وارثان بلافصلش همیشه تلاشی جان‌فرسا برای بیرون آمدن از سایه پدر دارد، و برای دیگران، که بهره‌ای قانونی از آن نمی‌برند، اضطراب دائمی دیرآمدن، بعدی بودن، اول نبودن. شیخ میراث دائم تارنده می‌شود، متنش زیر قلم منتقدان تکه‌تکه می‌شود، تجزیه و تحلیل می‌شود، اما هنوز باقی می‌ماند، و برمی‌گردد.

برای همین است که وارثان می‌کوشند، برای رهایی از دین، گذشته را به محکمه کشند. مدارکی که در این محکمه رو می‌شود اغلب تکه‌ای از یک مصاحبه یا برشی از یک مقدمه است که در آن نویسنده یا شاعری بزرگ از پیروانش می‌خواهد او را دقیقاً به خاطر خود او دوست بدارند، نه به خاطر داستان‌ها و شعرهایی که در کلیات آثارش آمده است! نوعی زیاده‌خواهی یا گزافه‌گویی که اسباب بی‌اعتبار کردن او را در محکمه منتقدان فراهم می‌کند. در این جا دیرآمدگی به منتقد کمک می‌کند به نام حقیقتی که تنها او در زمان حال در اختیار دارد درباره گذشته قضاوت کند و از موضعی برتر، و با رفتاری حاکمانه، گذشته را در جای درست خود قرار دهد. بیخود نیست که آدورنو این مزیت دیرآمدگی را «بخت خوش مشکوک» می‌نامد، مزیتی که به آیندگان اجازه می‌دهد این «پرسش مشمئزکننده» را مطرح کنند که در آنچه از گذشته به ما رسیده است چه چیز به کار زمان حال می‌آید و چه چیزی نه، یا تمایز گذاشتن میان آنچه در یک میراث زنده است و آنچه مرده را به رسالت خود تبدیل کنند. آن‌ها با طفره رفتن از مواجهه رودررو با یک میراث، خود را در جایگاهی بالاتر از آن قرار می‌دهند، که به همین دلیل جایگاهی فروتر است. آنچه این دشمنان ادبیات، در مقام قضاوت، برای زمان حال بد و مضر می‌پندارند و تحت عنوان اسطوره‌شکنی یا تابوشکنی رد می‌کنند و دور می‌اندازند درست همان چیز اضافه‌ای است که معدودی نویسنده را از خیل کسانی که به شغل شریف نوشتن مشغول‌اند متمایز می‌کند. آن‌ها به شکلی وسواس‌گونه می‌کوشند همان زائده‌ای را در یک میراث ادبی پاک کنند که مخل برابری همه نویسندگان است و بعضی را در جایگاه اقتدارآمیز مؤلف قرار می‌دهد یا به آن‌ها مرجعیت ادبی می‌بخشد. این به‌راستی مواجه شدن با یک میراث در نقطه‌ای است که در آن از همه دردناک‌تر است. آنچه موی دماغ تابوشکنان شده از قضا همان چیزی است که مانع از آن می‌شود که یک میراث به تمامی به تصرف درآید و در گفتار به اصطلاح انتقادی دانشگاه ادغام شود. طرفه آنکه نویسندگانی که خود را در جایگاه مؤلف یا مرجع می‌دانستند متقابلاً به شکلی وسواس‌گونه و بی‌پروا بر این مازاد مادی تأکید و دائماً آن را برجسته می‌کردند،

درست مانند انگشت ششم یک پا که اندامی را ناساز می‌کند. در نهایت، منظور بنیامین از آن جمله مشهور تر ششم از «تزهایی درباره مفهوم تاریخ» چیست که «عطیه دمیدن بر بارقه امید فقط از آن مورخی خواهد بود که اطمینان دارد، در صورت پیروزی دشمن، مردگان نیز در امان نخواهند بود»؟ مردگان چگونه در امان نخواهند بود؟ زمانی که حتی باقی‌مانده یک میراث بی‌قدرشده نیز دشمن را آزار می‌دهد. زمانی که می‌کوشد حتی رد محوشدگی یک میراث را پاک کند. از یک میراث بی‌قدرشده چه می‌ماند؟ مشتی جمله و بیانیه و صدای مخدوش، که این جا و آن جا پراکنده شده‌اند. بی‌اعتبار کردن گذشته، هتک حرمت مردگان، پاک کردن همین رد محوشدگی است. به محکمه کشاندن گذشته اغلب همراه می‌شود با ژستی که قضاوت را برتر از بازخوانی و تفسیر بی‌پایان جا می‌زند. پس از انبوه تفسیرها و خوانش‌های جدیدی که دسترسی به معنای موعود را تا ابد به تعویق می‌اندازند، اکنون منتقدانی جسور و صریح‌اللهجه به ما نوید قضاوت درباره آثار ادبی و مهر پایان زدن بر تفسیر می‌دهند. این هم شیادی دیگری است. هرگز این‌گونه نیست که قضاوت به واسطه تفسیرهای بی‌پایان تا ابد به تعویق افتاده باشد یا به بی‌نهایت موکول شده باشد، برعکس، خود عمل به تعویق انداختن و حواله کردن به بی‌نهایت است که قضاوت را ممکن می‌کند. □□ در قاموس بنیامین، این شیادان نام درستی دارند: «دجال»، جایی که او در همان تر ششم می‌نویسد: «مسیحا فقط در مقام مسیحا ظاهر نمی‌شود، او در نقش آن کسی که دجال را مقهور می‌کند پا به میدان می‌گذارد.» □□□□ دجال از دل پایان‌ها سر بر می‌آورد، ظهور او منوط به اعلام یک پایان است — پایان سیاست، پایان رمان، پایان مرجعیت ادبی. آنچه او می‌خواهد پایانی بدون باقی‌مانده است، بدون حرف. پس اگر میراث همین باقی‌مانده‌ها باشد، همان انگشت زائد ششم که پنهان می‌شود، دجال کسی است که زیادت میراث را انکار می‌کند تا متون بی‌خطر به‌جامانده را همچون بدنی اندام‌وار مال خود کند.

با این حال، دجال همیشه در تئاتر تاریخ شخصیتی فرعی است. پیوند درونی قضاوت و امر بی‌پایان حکم می‌کند که قضاوت دربارهٔ یک میراث ادبی زمانی ممکن شود که خود ادبیات از پیش به «قلمرو تعهدات حقوقی» بدل شده باشد. در این جا دیرآمدگی به صورت نوعی «ادای دین» درمی‌آید، ادای دینی که معرف ارث‌بری مسئولانه است: اصلاً به سبب کوشش‌ها و فداکاری‌های نیاکان است که یک میراث ادبی وجود دارد، ما نیز باید با کوشش و فداکاری خود دین‌مان را به ایشان بپردازیم. میراث، گذشته را به حال متصل می‌کند و از آیندگان می‌خواهد حافظ و نگهبان آن باشند. حضور همین عنصر پیشین گذشته، زمان حال را تا ابد به حالی غیرحاضر بدل می‌کند، حالی که در گرو دینی ادانشده است. زمان حال همچون خسرانی دائمی تجربه می‌شود و تأخیر مندرج در زمان به هیئت نوعی زیستن با اشباح درمی‌آید. زمان حال، که از همهٔ امکانات خود تهی شده است، تنها به اتکای گذشته می‌تواند سر پا بایستد و تعلیق حال را تاب آورد. این گونه زیستن دائمی با اشباح، با وارونه کردن تعبیر بنیامین در «تزه‌ها»، گویی باور دارد که «هر لحظه از زمان حال اگر خود را در تصویری از گذشته بازنشناسد، می‌رود تا برای همیشه ناپدید شود». به جای آنکه گذشته از نیروی انفجاری حال انباشته شود، زمان حال چنان تهی و ضعیف گشته است که تنها با لوله‌هایی که از دستگاه تنفس مصنوعی گذشته بدان وصل شده‌اند می‌تواند به حیات خود ادامه دهد. نوعی ناامیدی و بدبینی نسبت به حال، به آنچه اکنون به نام ادبیات تولید می‌شود، ملازم این گذشته‌گرایی است و این درست نقطهٔ مقابل «حضور ذهن»ی است که بنیامین به‌عنوان خصیصهٔ کسانی که به گسستگی زمان و امکان توقف آن آگاهی دارند از آن دفاع می‌کند. در **خیابان یک‌طرفه**، مشخصات این حضور ذهن «جسمانی» به‌وضوح این‌گونه توصیف شده است: توانایی برای «توجه دقیق به آنچه در لحظه رخ می‌دهد». اما از آنجا که ما همیشه معنای اتفاقات را دیرتر، گاه خیلی دیر، درک می‌کنیم، این شکل از توجه یا هوشیاری باید، به نحوی خلاف عادت، «زمان حال را پیش‌بینی کند». پیش‌بینی زمان حال: کاری که هم خلاف عمل پیشگویانی است که سر به عقب چرخانده تاریخ را به نام حقیقتی

که فی‌الحال در دست دارند قضاوت می‌کنند، و هم بسیار تعیین‌کننده‌تر از حصول معرفت پیش‌گویانه به آینده است. بنیامین می‌نویسد: «حضور ذهن پاره‌ای منتخب از آینده است.» □□□□ این سخن بی‌شک بر این باور استوار است که هر زمان حالی را از پاره‌ای از آینده که در گذشته ثبت شده است بهره‌ای است. حضور ذهن بصیرتی است برای اکنونی کردن یا فعلیت بخشیدن به این وعده یا امکان.

در عوض، زمان حال، برای منتقد گذشته‌گرا، همچون خمیازه‌ای جاوید است که با وقاحت و بی‌اعتنایی تیرگی سترون خلأ درونی خود را به رخ می‌کشد. حالت او تجسم موجودی است که «فردیت ناشاد» خوانده می‌شود. فردیت ناشاد همواره از محضر خویش غایب است و مهم‌ترین عنصر متمایزکننده او تذکار یا یادآوری است. نمونه‌ای بارز از این فرد را در رمان *آواز کشتگان* براهنی می‌توان یافت، در شخصیت اصلی رمان که عادت دارد دائم سری به گورستان‌ها بزند و گورنوشته‌ها را از نو بخواند. آخر، خسران نشت‌کرده در زمان در هیچ‌جا به اندازه این گورنوشته‌ها تجلی نیافته است. ارث‌بری مسئولانه، به این ترتیب، به پرسه‌زنی در گورستان‌ها شباهت می‌یابد. یادآوری در این‌جا همان تکرار گذشته رو به عقب است، تکرار دائمی آنچه قبلاً گفته شده است. آگاهی ناشاد، که از زمین حال‌کنده شده، در گذشته‌ای ادبی که برای او همچون میراثی دست‌نخورده و غنی است جای پای محکم پیدا می‌کند و به لطف این آسودگی به تازه‌واردان نیز می‌آموزد که چگونه با خاطر جمع‌ی تلخی خسران را بچشند. کارزاری که گذشته‌گرا علیه فراموشی ترتیب می‌دهد بی‌گمان باید از مواهب چیزی بهره‌مند شود که نیچه آن را «فن حافظه‌سازی» □□ می‌نامد. هر نویسنده تازه‌واردی، برای آنکه به حساب آید، باید یکی دو «فراموش نکن» را سرلوحه نوشتار خود قرار دهد. بدین‌سان، فن حافظه‌سازی دیرآمدگان را به موجوداتی بدل می‌کند که به قول نیچه «پیمان نهادن توانند» □□. دست آخر، یک میراث عظیم چیست جز یک بدهی عظیم، که هرچه غنی‌تر باشد سنگین‌تر است، و پشت وارثان زیر آن خم‌تر. آگاهی ناشاد بر این پیمان نظارت دارد و هر نوبدگی را به چشم تخطی از آن می‌بیند. منتقدان گذشته‌گرا در

لباس متحدالشکل کارمندان ادارهٔ ثبت احوال، «هر تولدی را به بایگانی بدل می‌کنند»<sup>۱۱۱</sup>. قانون وفاداری خود مانع از هر آفرینشی می‌شود و کارمند ادبی تکینگی هر رخدادی را در آب یخ آرشیوها و پرونده‌هایش غرق می‌کند. فوکو زمانی در دفاع از تبارشناسی نیچه نوشت: «سنتی تمام‌عیار (الهیاتی و عقل‌باور) از تاریخ وجود دارد که گرایش دارد رویداد تکین را در یک پیوستگی ایدئال – حرکت غایت‌مند یا توالی طبیعی – حل کند.»<sup>۱۱۲</sup> اکنون که همه دشمن آشکار «پیوستگی» شده‌اند، باید نشانه‌های این گرایش را در میلی سوزان به آرشیوسازی جست‌وجو کرد. آرشیو به فراموش نکردن فرمان می‌دهد، وجه شبیح‌گون آن از همین جا می‌آید. آرشیو راهی برای محفوظ نگه داشتن است و آنچه محفوظ نگه داشته می‌شود از سرگشتگی و پراکندگی وامی‌ماند. آرشیوساز، که می‌پندارد از گذشته در برابر خطرات حال محافظت می‌کند، با آرشیوهای خود سدی می‌شود در برابر هر خطری که ممکن است یک میراث برای وارثان شکننده‌اش داشته باشد. پرونده‌های ادبی پیکره‌ای از نقدهایی را تشکیل می‌دهند که آنچه به وجود می‌آورند تنها نقدهایی دیگر است و نه هرگز تأثیری برای آفرینش‌هایی دیگر؛ همه‌چیز به روال سابق باقی می‌ماند، و میراث حتی وارثانش را به اضطراب هم نمی‌اندازد. گذشته‌گرای جدید البته می‌کوشد خود را از یادآوری ماخولیایی گذشته دور نگه دارد، اما همچنان که از خاطرهٔ نوستالژیک امر کهنه احتراز می‌کند، شور و شوق بیهوده به هر امر نو را نیز در خود می‌کشد. آگاهی به بدهکاربودن و دینی هنوز نپرداخته، که هر زمان حالی را همچون موعد پرداخت خود می‌بیند، زمان حال را هر دم نزارتر می‌کند، و میراث درمقام تاریخی که یکسر وقف تکریم شده است، فاتحانه، حضور نمادین خود را بر تن وارثان حک و آن‌ها را ناتوان و بیمار می‌کند. بدین‌سان، ادبیات به یک «قلمرو تعهدات حقوقی»<sup>۱۱۳</sup> بدل می‌شود. صفحات ادبی به «سمساری هویت‌هایی یدکی» شباهت می‌یابند که همچون نقاب‌هایی تهی‌بودن زمان حال را از انظار مخفی نگه می‌دارند. نقشی بزرگ از پدران ادبی بر دیوار تالارهای ادبیات، که اکنون



تنها یک بایگانی بزرگ است، آویخته شده، و نگهبانان «نام پدر» را در هر ورودی همچون رمز عبور از تازه‌واردان می‌پرسند. «قلمرو تعهدات حقوقی» برهوتی است که دجال از آن سر بر می‌آورد.

اما این نیاکان را در مقابل چه باز می‌توان داد؟ آیا هرگز می‌توان آن‌ها را چندان که می‌باید داد؟ این‌ها پرسش‌هایی است که نیچه نظر ما را به آن‌ها جلب می‌کند، زمانی که میان گذشته و حال نوعی رابطهٔ حقوقی بر اساس دین برقرار شده است. تازه‌واردان باید با فدا کردن ارزشمندترین چیزی که دارند بهای دیرآمدگی خود را بپردازند — نیرویی که می‌تواند چیزی از دل هیچ برآورد. هرچه پدران اندازه‌های غول‌آستری پیدا می‌کنند، احساس گناه وام‌داری در پسران ریشه‌دارتر می‌شود. بر این اساس آندره مالرو می‌نویسد: «قلب هر جوان گورستانی است که نام صدها هنرمند مرده در آن درج شده است، ولی ساکنان حقیقی‌اش معدودی شبح قدرتمند و اغلب متخاصم‌اند.» آنچه زیستن با اشباح تحمیل می‌کند، تعلیقی نام‌ناپذیر است. در مقابل، امر نو همچون پایانی بر تعلیق ظاهر می‌شود. در همان زمان که ادای دین به پرسه‌گردی در گورستان‌ها شباهت یافته، تازه‌واردانی از راه می‌رسند که با خشونت یک زمان حال جدید اعلام می‌کنند. آنجا که گذشته‌گرا می‌گوید همه‌چیز در ادبیات پیش از این آغاز شده است، آن‌ها می‌گویند ماییم که می‌آغازیم! این تازه‌واردان آنارشیست، یا به‌قول نیچه «هنرمندان زورگوی» (artists of violence)، علیه تکنیک‌های حافظه‌سازی آرشئوساز مسلح به قوه‌ای سلامتی‌بخش‌اند، همان «فراموشی فعال» است، که آن‌ها به نیروی آن بند تعلق خود را با گذشته در مقام ادای دین و نهادن پیمان می‌گسلند. این نوعی مواجهه کردن گذشته با زمان حالی نامنتظر است. تازه‌واردان نیرومند دیرآمدگی را به هیچ می‌گیرند — دیرآمدگی محکومیت ابدی است. باید به‌تمامی نابهنگام بود. مبدأ تاریخی از زمانهٔ خود پیش است. آن‌ها مبدأ تاریخی را نه همچون ریشه‌های هویت ما، بلکه میدان نبردی تلقی می‌کنند که در آن اراده‌ای معطوف به قدرت اراده‌ای ضعیف‌تر را از میدان به در می‌کند و میلی نو بر میلی قدیمی چیره می‌شود. آن‌ها، به گفتهٔ فوکو، خود را به دست «اتفاق مبارزه» می‌سپارند،

چرا که می‌دانند «در میدان نبرد است که آدمی استعداد خود را نمایان می‌کند» □□□□. این «یوشع‌های جدید» به ساعت‌ها شلیک می‌کنند تا زمان را متوقف سازند و تقویمی نو بیاورند. خورشید به خواست آن‌ها بر فراز آسمان می‌ماند تا آن‌ها نبرد خود را با اسلاف نیرومندان در نوعی نیمروز نیچه‌ای به پایان رسانند. این پیشقراولان خوب می‌دانند که اصلاً به‌واسطه این مبارزه، این نبرد است که ادبیات در مقام میدان، میدان ادبیات، از نو برپا می‌شود، نبردی پیراسته از تقابل دوست و دشمن، بدهکار و بستانکار، که ادبیات را از آنکه قلمرو تعهدات حقوقی باشد می‌رهاند.

نمونه‌ای از این تلقی از ادبیات را در نظریه تأثیر شاعرانه یا همان «اضطراب تأثیر» هارولد بلوم می‌توان یافت. بلوم نظریه خود در باب ادبیات (و مشخصاً شعر) را گویی بر این حکم تحریک‌آمیز استوار کرده است که «تاریخ ادبیات وجود ندارد»، آنچه هست صرفاً گسست‌ها و انحراف‌هاست. در این میان، نیچه یکی از دو منبع الهام اصلی او (در کنار فروید) است. نیچه «پیامبر ضدیت» (prophet of the antithetical) است که یک خوانش ستیزه‌جویانه و مبارزطلبانه را ممکن می‌کند. بلوم تصریح می‌کند که در کار خود تنها به شاعران نیرومند علاقه نشان داده است، آن‌هایی که «در نزاع با اسلاف نیرومندان، حتی تا دم مرگ، پایداری نشان داده‌اند» □□□□□□. بداعت نظریه بلوم در دگرگون کردن خود معنای «تأثیر» است. تأثیر یا آنچه در قدیم «الهام» خوانده می‌شد و نظر به عالمی بالا و متعال داشت (به یاد آوریم که رومیان نخستین بند شعر را هدیه خدایان می‌دانستند)، اکنون به‌واسطه تفسیر بلوم از تأثیر شاعرانه به منزله بدخوانی یا سوءتفسیر، از تعالی قدیم پیراسته می‌شود و در قلمرو درونی شعر، در نسبت میان شاعران تازه‌وارد و اسلاف‌شان، جای می‌گیرد. پیراستن قلمرو ادبیات از هرگونه تعالی البته مولد اضطراب است، و بلوم با تأکید بر «اضطراب تأثیر» به مقابله با تاریخ‌گرایانی می‌رود که گذشته را از هرگونه وجه خطرناک پاک می‌کنند. در نظریه بلوم، اضطراب دقیقاً درجه صفر نوشتار است. نویسنده یا شاعر تازه‌وارد، بدون اتکا به امر متعالی، برای آنکه به

ورطهٔ ماخلولیا نغلتد، از مسیر سلف خود می‌پیچد و به واسطهٔ این پیچ یا انحراف، که نوعی غلط خواندن یا بدخوانی است، به قول بلوم، «فضای مخیل را برای خود پاک می‌کند» (۱۱۱). آنجا که پای دو شاعر نیرومند در میان است، تأثیر شاعرانه همیشه متضمن بدخوانی شاعر قبلی است، عملی که به صورت انواع تحریف، اعوجاج و انحراف ظاهر می‌شود. به این ترتیب، شاعر دیرآمده برای آنکه خود را از بدهکاری و بدوجدانی خلاص کند، در هیئت یک فرزند ناخلف ظهور می‌کند. فرزند ناخلف بر این باور است که ادامهٔ راه پدر تنها در گرو انحراف از مسیر اوست، انحرافی که سپس با جذب و ادغام سلف تکمیل می‌شود. این‌ها چارچوب تجدیدنظرطلبی ادبی را در نظریهٔ بلوم تشکیل می‌دهند. تی. اس. الیوت، که نظرش دربارهٔ نسبت میان «سنت و استعداد فردی» ظاهراً نقطهٔ مقابل «اضطراب تأثیر» است، زمانی گفته بود «گاهی تنها بدعت می‌تواند یک دین را نجات دهد». بلوم تصدیق می‌کند که بدعت نیای تجدیدنظرطلبی ادبی است، هرچند از بعضی جهات با هم تفاوت دارند. با این حال، فرزندان ناخلف ادبی، با اتکا به همین تبار، تأکید می‌کنند که ناسپاسی و قدرشناسی تنها راه وفاداری به یک میراث ادبی است. مادام که، به قول مارکس، تاریخ از سمت بدش پیش می‌رود، اخلاف ناخلف تنها به یک گناه آلوده‌اند و آن گناه ناسپاسی است.

ظهور هوشنگ گلشیری در مقام داستان‌نویس، نمونه‌ای از این برخورد با گذشته را نمودار می‌کند. نویسندهٔ تازه‌وارد در مقالهٔ «سی سال رمان‌نویسی» (۱۳۴۶) این ظهور نو را در هیئت یک زمان حال جدید ادبی اعلام کرده است. درست به همین علت، اکنون باید این متن را همچون مانیفستی ادبی خواند که محتوایی جز همین اعلام ندارد. نویسندهٔ نوظهور، که مسلح به همان قوهٔ سلامتی‌بخش «فراموشی فعال» است، بخش اعظم آنچه «تاریخ ادبیات داستانی ایران» خوانده می‌شود دور می‌ریزد، یا به‌نوعی نادیده می‌گیرد، و آن‌ها را «ضایعات» می‌خواند. اما این گسست خشونت‌آمیز مانع از آن نمی‌شود که چند نام قدیمی که از بند آن تاریخ رها شده‌اند برجسته نشوند. وجهی غیرموروثی در هر ظهور نو هست، وجهی که ما را مسحور می‌کند و در درخشش آن چیزی که تا پیش از آن قابل

رؤیت نبود اکنون رؤیت‌پذیر می‌شود. برای توضیح این امر، نویسنده نوظهور نیاز دارد که تبار ادبی خود را از این نقطه حال تشکیل دهد. به همین نحو، گلشیری روی سه اثر دست می‌گذارد تا آن‌ها را به‌عنوان تبار ادبی خود تعریف کند: **بوف کور** هدایت، **ملکوت** صادقی و **سنگ صبور** چوبک. همچون هر نویسنده نیرومندی او نیز، به‌قول بورخس، اسلاف خود را خلق می‌کند. این کار چیزی از اصالت او نمی‌کاهد، بلکه برعکس به آن می‌افزاید. گلشیری برای ادای دین به گذشتگان نیست که چنین می‌کند، او به همان شیوه‌ای که وصف شد نشان می‌دهد که ادامه راه پیشگامان رمان فارسی جز با انحراف از مسیر آن‌ها ممکن نیست. گلشیری بعدها در مصاحبه‌ای این رویارویی را «تعیین تکلیف با گذشتگان» می‌خواند، و با تأیید نفسی چشمگیر اضافه می‌کند: «می‌خواستم بگویم که **شازده احتجاب**، که مشغول نوشتن آن بودم، **بوف کور** زمان است یا با اندکی غرور برتر از آن.» آنچه این مواجهه با گذشته بر لبه‌های فراموشی را از گذشته‌گرایی تاریخ‌گرایانه متمایز می‌کند، دقیقاً در همان سخن بورخس خلاصه شده است. در این جا خبری از یک میراث داده‌شده نیست، سرپناهی که در دوره تعلیق بتوان آسوده در آن ساکن شد. نویسنده نوظهور، تبار پیشگامان خود را که همچون او بر شور و حدت زمان حال تأکید کرده‌اند به شکل رو به عقب برمی‌سازد. کیر کگور در **ترس و لرز** یادآوری می‌کند که در «جهان روح» نمی‌توان با اتکا به میراث گذشته برای خود اعتباری کسب کرد: «در این جا فرزند ابراهیم بودن یا هفده پشته اصیل داشتن به کار نمی‌آید — بر آن کس که کار نمی‌کند همان حکمی رواست که بر دوشیزگان اسرائیل، زیرا او باد می‌زاید، اما آن کس که کار می‌کند پدر خویش را متولد می‌کند.» قریب به همین مضمون در نیچه نیز یافت می‌شود، مخصوصاً نیچه جوان که در بدو ظهور دغدغه تعیین تکلیف با پدران معنوی‌اش (شوپنهاور و واگنر) را داشت. از دل این رویارویی‌ها با گذشته تباری تاریخی پدید می‌آید که بر آن، به جای دیرآمدگی‌ها و وام‌داری‌ها، مهر «چیره گشتن‌ها و سروری یافتن‌ها» خورده است، مبدأهای جدیدی که هر بار از مواجهه‌ای نو میان ادیب‌ها و لایوس‌ها در نقاط تلاقی راه‌ها زاده می‌شوند. چنین

تباری دیگر هیچ شباهتی به آن تئاتر سایه‌ها یا نمایش خیمه‌شب‌بازی که منتقد گذشته‌گرا برپا می‌کند نخواهد داشت.

در عین حال، نباید تعیین تکلیف با گذشته را با به محکمه کشاندن آن، که کار دجال است، مقایسه کرد. نویسنده نیرومند هرگز متن سلف را برای این نمی‌خواند که ببیند چه چیز در آن زنده است و چه چیزی مرده. به قول بلوم، برای او «در مقام قضاوت نشستن نشانه ضعف است، و قیاس کردن دون شأن برگزیدگان» دجال گذشته را انکار می‌کند، آن را بی‌اعتبار می‌سازد و دشمن می‌انگارد؛ نویسنده یا شاعر نیرومند گذشته را هم‌اورد خویش می‌سازد، می‌کوشد نیرومند همچون او شود، و از راه ضدیت با آن به نیرو و توانایی خود آری می‌گوید. تفاوت این دو قابل قیاس است با تفاوتی که نیچه میان منش اخلاقی والاتبارانه و برده‌وار قائل شده است: دومی در قدم نخست به آنچه بیرون است، آنچه غیر اوست، دشمن اوست، نه می‌گوید، حال آنکه اولی با آری گفتن ظفرمندان به خود آغاز می‌کند. مبارزطلبی او — نیروی امر antithetical در او — علامت تأیید نفس اوست، نفسی که در کوران مبارزه محقق می‌شود. با این حال، شق سومی هم باید در کار باشد، حالتی غیر از آری گفتن ظفرمندان به خود و نه گفتن خصمانه به غیر خود: آری گفتن به چیزی جز خود، به یک بیرون‌بودگی تصادفی مادی یا ابژه‌گون. این آخری، در چارچوب موردنظر ما، معرف حالت چهارم از مواجهه با یک میراث و متعاقباً پرسش دین خواهد بود.

در این‌جا گذشته دیگر نه گذشته «خود» بلکه «هدیه» دیگری است. اما پیش از آن، برای پرداختن به شق سومی که در بالا طرح کردیم، باید نخست خود را از آخرین مکر میراث رها سازیم. نظریه بلوم، با همه قوت‌ها و مبارزه‌جویی‌هایش، همچنان در چارچوب روابط پدران و پسران می‌ماند. ادیب‌های بلوم البته خوب می‌دانند که کشتن پدر در عالم ادبیات همان قدر به وهم یا فانتزی نزدیک است که در عالم واقع، و چه بسا در ادبیات بیشتر. با این حال، ورود به عرصه برگزیدگان (دسته‌ای که گلشیری آن را «قله‌ها» می‌نامد) از راه «متولد کردن پدر خویش» مولد یک

فانتزی دیگر است. به عبارت دیگر، تأکید بلوم بر پیوند درونی شاعران به منزله نسبت میان پدران اخته‌کننده و پسران منحرف، به چیزی پروبال می‌دهد که در اصطلاح فروید «رمانس خانوادگی» نام دارد. این آخرین ترفند میراث است، که نفس بقایش در گرو مراقبت از نسبت میان پدر و پسر است. اما چگونه می‌توان از این نسبت رها شد؟ منتقد فرمالیست روس، اشک洛夫سکی، راه حل جالبی پیشنهاد می‌کند. او درباره ارتباط یک موج جدید ادبی با موج قبلی می‌نویسد: «در انحلال یک مکتب ادبی به دست مکتب دیگر، میراث نه از پدر به پسر، بلکه از عمو به برادرزاده می‌رسد.» □□□□ این مانند نوعی «بیگانه‌سازی» خود تاریخ ادبیات است. حرکتی که هرگونه انتقال مستقیم و بی‌واسطه را منتفی می‌سازد. اشک洛夫سکی آن را به «حرکت اسب در شطرنج» تشبیه می‌کند. شکلی از وراثت ناممکن در این انتقال از عمو به برادرزاده نهفته است که نفس میراث را بحران‌زده می‌کند. طبق قانون، برادرزاده زمانی از عمو ارث می‌برد که پدرش (برادر مورث) در قید حیات باشد. ولی ما از وارثانی سخن می‌گوییم که از موهبت مشکوک پدر بی‌بهره‌اند و پدری نیز برای خویش نیافریده‌اند. وارثانی که اصلاً عمو را درمقام غاصب جایگاه یا حتی قاتل پدر می‌بینند که بر همین اساس چیزی برای برادرزاده به ارث می‌گذارد که خود ندارد و برادرزاده نیز انتظارش را ندارد. نسبتی کاملاً نامتقارن که انتقال مستقیم را مختل می‌کند. آیا این قسم بحران‌زده کردن میراث ما را از آن «حالت دین» رها می‌سازد؟ اگر شبیح همیشه شبیح پدر مرده باشد، پدری که فراموش کرده است (دوباره) بمیرد، شاید این رابطه عجیب و غریب، طبق فرمول اشک洛夫سکی، ما را که از آغاز دیر آمده‌ایم از زیستن با اشباح خلاص کند. موقعیت فرضی یادشده بی‌شک موقعیت مشهور هملت است. بیخود نیست که دریدا بحثش درباره شبیح را در *اشباح مارکس* با نظر به داستان هملت آغاز می‌کند: پسری که شبیح پدرش دائم بر او ظاهر می‌شود و هر بار این فرمان را تکرار می‌کند: فراموش نکن! حال، بر اساس آنچه گفته شد، شاید بتوان برای تعلق هملت دلیلی دیگر جست. خوانش روانکاوانه رایج این است که هملت در کشتن عمو تردید می‌کند چون او همان کاری را کرده است که هملت آرزو

داشت بکند: پدرش را کشته و با مادرش همبستر شده است. اما اگر تأخیر هملت دلیل دیگری داشته باشد چه — او میان پدر و عمو دچار تردید شده، زیرا هنوز نمی‌داند وارث پدر باشد یا عمو. این است آنچه انتقام را به تعویق می‌اندازد. زیرا انتقام — فرمان دیگر پدر — در اینجا تن دادن به منطق عدالتی است که تکیه بر پیوستگی گناه و کیفر و توأمان وراثت پسر از پدر دارد. چنین برداشتی از عدالت به‌طور کلی در همان چارچوب بسته‌ای گرفتار است که نیچه در *تبارشناسی اخلاق* نشان می‌دهد ریشه‌هایش را باید در معادله حقوقی میان بدهکاران و بستانکاران جست. تردید هملت به وارث عمو شدن به جای پدر، همین پیوستگی یا معادله را به هم می‌زند و انتقام را به تعویق می‌اندازد. ضمناً او، با وراثت از عمو، وارث یک غاصب خواهد شد که پیشاپیش یک وارث ناحق تاج و تخت و نوعی انحراف از مسیر مستقیم انتقال قدرت در سلسله پادشاهی است. عمو اگرچه برادر پدر است، اما در سلسله‌ای که پدران و پسران را زنجیروار به هم می‌پیوندد «خارجی» محسوب می‌شود. هملت تردید دارد که پادشاهی را در مقام هدیه دیگری بپذیرد یا نه. در نهایت، زمانی از موهبت تعلیق یا لغو پیوستگی محروم می‌شود که پسری دیگر (لایرتیس) می‌خواهد یگراست انتقام پدرش را از او بگیرد.

وارث عمو شدن به جای پدر، دین را در مقام بدهی بی‌پایان به بی‌نهایت موکول نمی‌کند، بلکه آن را محال می‌سازد: کسی که چیزی را می‌گیرد که دهنده‌اش آن را ندارد، در قبال آن دینی هم نخواهد داشت. ارث بردن از عمو یا عموها (یادآور آن سطر معروف، «عموهایت را می‌گویم»، عموهایی نه منتقم، که عدالت را با کیفر دادن برقرار می‌کنند، بلکه عموهایی که آنچه خود ندارند می‌دهند) نخستین قدم برای خروج از یک سلسله است، امری که درست نقطه مقابل داستان بچه‌های اشتباهی و شاهزاده‌های گمشده از دودمان است که سرانجام به سلسله و جایگاه حقیقی خود بازمی‌گردند. سنتی که تبار روایی همان «رمانس خانوادگی» را تشکیل می‌دهد. بنابراین این شکل از وراثت ناممکن ضمناً می‌تواند در حکم خنثی کردن «رمانس خانوادگی» باشد، داستانی خیالی که برای دفع اضطراب

تأثیر ساخته شده است. عمو همان پدر ایدئال نیست که به قول فروید خصوصیات پدر واقعی در او ترفیع و والايش یافته باشد. او اساساً مورثی والايش زده است. وراثت از او بیانگر از پی آمدنی از دین رسته است.

زیرا شکلی از ارث بردن ظاهراً اجتناب ناپذیر است، شکلی از هم هویت شدن در لحظه بحرانی. دست آخر، در کار نویسنده گریزی از اضطراب نیست. اگر اضطراب به یک معنا درجه صفر نوشتار باشد، پس به موجب همین منزلت آستانه ای دائم برمی گردد. گلشیری، وقتی سال ها بعد از انتشار «سی سال رمان نویسی» و رمان «شازده احتجاب»، در مقام نویسنده ای توانا، از «جوانمرگی» سخن می گوید، بر لبه همین مغاک ایستاده است و همین لحظه بحرانی را توصیف می کند. گلشیری در این باره چه می گوید؟ او این بار تاریخ رمان فارسی را به گونه ای دیگر می خواند. در هر ده یا بیست سال پدیده ای ظهور کرده است که با اثر خود معیار داستان نویسی را تغییر داده است، نوعی تخطی ناب، که بعداً خود به هنجاری جدید بدل می شود. گلشیری از آثار زیادی نام می برد، از جمال زاده و هدایت گرفته تا گلستان و چوبک و غیره. ویژگی همه این آثار درخشان این است که در جوانی نویسنده (قبل از چهل سالگی، عموماً زیر سی سال) نوشته شده اند و به اوجی رسیده اند که دیگر تکرار نشده است. هیچ یک از این نویسندگان نتوانستند از پی آن درخشش اولیه جهانی ادبی خلق کنند. جوانمرگی به جرقه برقی می ماند که طنین رعدی از پی ندارد. نمونه اش هدایت که هرگز از حدود بوف کور فراتر نمی رود و شکست می خورد، برخلاف نیما مثلاً که بعد از انتشار «افسانه»، با وجود سکوتی طولانی، «اوجش را پس از ۱۳۲۰ آغاز می کند، یعنی نمی میرد» □□□□. شاید به نفس نفس می افتد اما دوباره اوج می گیرد؛ سکوتش نوعی بن بست نیست، بلکه تدارک صعودی است که به کمک آن دوباره از اوج آغاز می کند. نام نیما چند بار دیگر در مقاله تکرار می شود، هر چند او ظاهراً ربطی به سلسله ای که گلشیری از آن سخن می گوید ندارد. گویی نویسنده، که خود نیز با این سلسله بیگانه شده است، از تکرار این نام مدد می گیرد تا بر بحرانی که در آستانه اش ایستاده غلبه کند. به کمک نیما، او جوانمرگی را نه به مثابه معضلی بیرونی، که حوادث



تاریخی آن را رقم زده‌اند، بلکه به‌عنوان جزئی ذاتی از کار ادبی تجربه می‌کند. با نیما، او «معنای ایجابی شکست» را درمی‌یابد؛ اینکه هر جا جهان نظام‌مند یا مجموعه‌آثاری در کار باشد، شکست یا جوانمرگی سویه‌ ضروری آن است. در جمله‌ای که بالاتر از او نقل کردیم، تعبیر «اوج را آغاز کردن» به‌وضوح تعبیری دوپهلوست: هم می‌توان «آغاز به اوج گرفتن» را از آن استنباط کرد هم «از اوج آغاز کردن» را. گویی این از آن فرایندهایی است که هدف و مقصد آن از پیش در خاستگاه و مبدأ آن نهفته است. نوعی ساختار دوری در اینجا دست‌اندرکار است که معنایی جز این نمی‌تواند داشته باشد که فرایند خلق ادبی پیشرفتی تدریجی نیست، ساختمانی نیست که آجر به آجر بر بنیانی اولیه بالا رود، بلکه حرکتی تکرارشونده است که در آن هر بار اوجی نو آغاز می‌شود. اما خود این تکرار همواره یک تأیید دوباره یا تماس با دیگری است — تماسی مرزی با دیگری، یا تماس با دیگری در مرزها و آستانه‌ها، مرزهایی که ضمناً مرزهای قلمرو نمادین یا «نام پدر» هم هستند. فراموش نکنیم که نیما در اینجا (در رابطه با گلشیری) مورثی است که نمی‌توان (برخلاف هدایت) از او «برتر» بود یا بر او چیرگی یافت. تنها می‌توان او را تأیید کرد، می‌توان او را تکرار کرد؛ و این تأیید این بار نه تأیید نفس، بلکه ساختن دوباره نفس از راه آری گفتن به دیگری در مقام یک بیرون‌بودگی ناب است.

بحرانی مشابه بحران گلشیری را نویسندگان اروپایی به نحوی دیگر در نیمه قرن بیستم تجربه می‌کردند. این بار پای بحران رمان در خود خاستگاهش در میان است. میلان کوندرا یکی از نویسندگانی است که به این بحران واکنش نشان می‌دهد، آن هم در مقاله‌ای با عنوان «میراث بی‌قدرشده سروانتس». کوندرا بحران رمان را در متن بحران خود اروپا و «بحران انسان اروپایی» قرار می‌دهد. رمان به‌عنوان وسیله‌ای برای کشف دوباره هستی، اکنون ناتوان است از اینکه خاستگاه رمان را که مبتلا به بیماری «فراموشی هستی» است نجات دهد. آوانگاردها و همه کسانی که به دنبال فرم‌های جدید ادبی هستند مرگ رمان را اعلام کرده‌اند، و در نظر بسیاری رمان به «معادن زغال سنگی» می‌ماند

که ذخائرش مدت‌هاست به پایان رسیده است (تشبیه جالبی که اهمیت زغال سنگ به‌عنوان منبع انرژی در قرن نوزدهم را به رونق رمان اروپایی در همین دوره پیوند می‌زند). کوندرا به جای آنکه برای این فقدان ناله سر دهد یا برای مردگان احیا بگیرد، می‌اندیشد چه چیز از این میراث باقی مانده است. بر همین اساس، او رمان را به «گورستان فرصت‌های از دست رفته و ندهای ناشنوده» تشبیه می‌کند. □□□□□□ تعبیر «گورستان» نباید در اینجا به اشتباه‌مانندازد، این همان گورستانی نیست که به قول مالرو معدودی شیخ متخاصم در آن پرسه می‌زنند، این زمینی است که، به گفته‌ی شاعر مقتول ایرانی، «صدای ریشه‌ها را حفظ کرده است» □□□□□□. صداهای سرگردانی که با مادیت غیرقابل تملک خود هویت تاریخی ما را به خطر می‌اندازند. کوندرا از نویسندگانی سخن می‌گوید که عموماً جایی در تاریخ رسمی رمان اروپایی ندارند، همان جریانی که از سروانتس به رمان تاریخی و آموزشی، رمان رئالیستی و مدرنیسم متعاقب آن می‌رسد، و همچون بروخ، موزیل و حتی استرن (نویسنده‌ی *تریسترآم شنده‌ی*) بیرون از این سلسله جای می‌گیرند. کوندرا نشان می‌دهد که این «ندهای ناشنوده»، از پس پایان رمان، دعوت به سفری تازه و طولانی می‌کنند.

این هم شکل دیگری از وراثت ناممکن است، شکلی که نشان می‌دهد وارثان حقیقی تنها وارث میراثی بی‌قدر شده‌اند. برای دریافت آنچه از این میراث می‌ماند، وارثان مذکور باید واجد نوعی پذیرندگی باشند، و این تا حدی آن‌ها را از نیرومندان بلوم متمایز می‌کند. به عبارت دیگر، بلوم شاعران نیرومند را واجد یک «ظرفیت مثبت» می‌داند که به یاری آن می‌توانند اسلاف خود را ببلعند و هضم کنند. در مقابل، برای وارثان ناممکن باید نوعی «ظرفیت منفی» تصور کرد که به لطف آن «ندهای ناشنوده» را دریافت می‌کنند. □□□□□□ این صداها، که به دنبال بدنی می‌گردند که به آن وصل شوند، باقی‌مانده‌ی یک میراث بی‌قدر شده‌اند. چیزی که اغلب به فرصتی از دست رفته، تلاشی شکست‌خورده، یا کاری فراموش‌شده و ناتمام می‌ماند. نویسنده یا شاعر، وضعیت فعلی خود را در زمان حال از سوی

همان مفاکی در معرض تهدید می‌بیند که سلف او پیش‌تر بر لبه آن ایستاده است. او می‌کوشد، از راه یکی شدن با سلفش در نقطه ناتوانی، از راه آری گفتن به یک ندای ناشنوده که همچون دعوتی از میراثی بی‌قدرشده باقی مانده است، شجاعت آغاز کردن را از نو پیدا کند. این قسم آری گفتن به یک رد محوشدگی یا باقی‌مانده حادث مادی همچون پیمانی است که شاید از دید نیچه دور مانده باشد، «توافقی سری» که به‌قول بنیامین نسل حاضر را نیز همچون همه نسل‌های پیشین از نوعی «قدرت ضعیف» بهره‌مند می‌سازد □□□□، تکانه‌ای که برای آغاز کردن یک عمل الزامی است. پیمان یادشده در حکم تن دادن دوباره به انقیاد گذشته‌ای سلطه‌جو نیست، بلکه نوعی معاصرت رهایی‌بخش است که در آن یک زمان حال از جادردررفته با نابهنگامی لحظه‌ای در گذشته هم‌زمان می‌شود. به‌واسطه این پیمان، نسل حاضر چیزی از گذشته به ارث می‌برد، اما این میراث هدیه‌ای است از جانب کسانی که نمی‌توانستند از وجود ما باخبر باشند، هدیه‌ای که درست در لحظه‌ای نامنتظر و غیرقابل پیش‌بینی از راه می‌رسد و تکلیفی بر عهده تصدیق‌کنندگان خود می‌گذارد. اکنون، با توجه به همه آنچه گفته شد، شاید بتوان خطر کرد و آن حکم اولیه دریدا را این‌گونه بازنوشت: «تنها از آن رو که میراث امری (هدیه) داده‌شده است، باید یک رسالت باشد.» هدیه‌ای بری از دین و رسالتی بری از وظیفه. □□□□

اما در قبال چنین میراثی چگونه می‌توان در دام سازش‌گری نیفتاد؟ نخست باید این فکر را از سر بیرون کنیم که «حقیقت هرگز از برابر ما نخواهد گریخت» □□□□□□. این اصل سازمان‌دهنده آرشیو است، که از یک زمان حال تهی دسترسی مستقیم به گذشته را ممکن می‌کند. باید با گذشته همچون «رؤیای بیداری» مواجه شد، تصویری که یک آن در لحظه خطر برق می‌زند و باید بدان چنگ زد. بنیامین تأکید می‌کند که «نجاتی» که او از آن سخن می‌گوید همواره نجات چیزی است که یک لحظه بعد ممکن است به طرزی نجات‌ناپذیر از دست برود. از زمان حال به یک میراث تنها می‌توان از نقطه همان اضطراب و اضطراری نگریست که آستانه مفاک‌گون هر آفرینش حقیقی است.

آن کس که از این نقطه به گذشته می‌نگرد خوب می‌داند که «تاریخ خود را تنها بر نگاه مضطرب مکشوف می‌کند و تنها به پرسش‌های اضطراری پاسخی معنادار می‌دهد» □□□□□□. آرشیو میراث کسرشده از اضطرار است، و این جای خالی را با انبوه نقدها و بازخوانی‌ها و گفت‌وگوها و ناگفته‌ها پر می‌کند. آرشیو دائم می‌کوشد خود را به‌روز و پروپیمان نشان دهد.

نقطهٔ مقابل این نگرش، شکل دیگری از خواندن را ایجاد می‌کند. هدف از این خواندن، استخراج تکینگی‌های یک متن با همهٔ شور و حدت‌شان است. از این نقطه‌نظر، متن‌ها به گونه‌ای خوانده می‌شوند که گویی «متن یک رؤیا» هستند، یعنی به گفتهٔ لکان کاملاً به شکل تحت‌اللفظ، یا به بیانی که در خور میراث باشد، همچون جمله‌های یک وصیت. استخراج تکینگی‌های یک متن، درست مانند کشف «تکه‌های منتخبی از آینده»، به توجه دقیق یا «حضور ذهن» نیاز دارد. در اینجا سروکارمان با چیزی است که مؤلفان زنده یا مرده، به تعبیر زیبای آلتوسر، «تولید کرده‌اند بدون آنکه بدانند چه تولید کرده‌اند» □□□□□□. همهٔ آنچه ممکن است در نظر اول خطا یا لغزش تلقی شود، با تغییر منظر چه‌بسا تکینگی‌ها یا نشانه‌هایی از آینده باشد. با این وصف، شاید این شکل از خواندن شباهتی به «بدخوانی» موردنظر بلوم داشته باشد. در مراحل چندگانهٔ تجدیدنظرطلبی ادبی به روایت بلوم، شاعر نیرومند، که ابتدا با انحراف از مسیر اسلافش فضای مخیل را برای خود پاک می‌کند، در نهایت می‌کوشد اسلاف خود را به شاعری دیرآمده و خود را به شاعری که بر آن‌ها فضل تقدم دارد تبدیل کند. به این ترتیب، گناه ناسپاسی و ناخلفی او قدم به قدم با کاستن از اصالت نیاکان ادبی تکمیل می‌شود. به همین نحو، اوج کار منتقدی که طبق نظریهٔ بلوم عمل می‌کند زمانی است که صدای شاعری جدید را در متن شاعر قبلی تشخیص می‌دهد، مثلاً صدای استیونس را در شعری از ویتمن، یا مثلاً صدای رؤیایی را در شعری از نیما. در اینجا حلقه‌ای که با بدخوانی و انحراف شاعر تازه‌وارد از سلف نیرومند خود آغاز شده بود تکمیل می‌شود. اما بصیرت دیالکتیکی درست در همین جا وارد می‌شود و تأکید می‌کند

که نقطه اول صرفاً تکرار نقطه نهایی است: آنچه در نظر اول لغزشی ارادی تلقی می‌شود که کار تازه‌وارد با آن آغاز شده است، دست آخر معلوم می‌شود صرفاً تکرار لغزشی است که در متن سلف دیده می‌شود. به عبارت دیگر، شاعر جدید در نهایت درمی‌یابد که درست در همان نقطه‌ای از مسیر سلف منحرف شده که سلف در شعر خود به صدای او سخن گفته بوده است. باز به بیانی دیگر، لغزش کلامی نیاکان ادبی (صدای بیگانه متعلق به آیندگان) درست همان نقطه‌ای است که متن آن‌ها را باید دوباره از آنجا خواند. این شکل از خواندن، که در نهایت چیزی جز بدخوانی نیست، شاید همان مواجهه‌ای با میراث باشد که ما را از بار گذشته سبک و از آینده سنگین سازد.

---

نقل از:

Jacques Derrida, *Specters of Marx; The State of the Debt, the Work of Mourning and the New International*, Routledge, 1994, p. 67.

هایدگر نیز در مقاله «هولدرلین و ماهیت شعر»، این قطعه از شعر ناتمام «در جنگل» را نقل کرده است تا دربارهٔ شهادت انسان به هستی خود در قالب زبان تأمل کند.

□□ Derrida, p. 114.

□□□ Ibid, p. 67.

iv Ibid, p. 24.

بنگرید به *سویه‌ها؛ مطالعه‌ای در فلسفه هگل*، ترجمهٔ محمد مهدی اردبیلی، حسام سلامت و یگانه خوبی، نشر ققنوس، ۱۳۹۷، ص ۱۵.

قیاس کنید با این تعبیر دلوز در مقاله «خلاص شدن از قضاوت»: «این گونه نیست که قضاوت خودش به تعویق افتاده باشد، به فردا موکول شده باشد و به بی‌نهایت حواله شده باشد، برعکس، عمل به تعویق انداختن و حواله کردن به بی‌نهایت است که قضاوت را ممکن می‌کند.» به گفتهٔ او، موضوع قضاوت «فقط تا آنجا قضاوت می‌شود و قابل قضاوت است که وجودش در قید یک بدهی بی‌پایان باشد.» (انتقادی و بالینی، ترجمهٔ زهره اکسیری، پیمان غلامی و ایمان گنجی، نشر بان، ۱۳۹۶، ص ۲۶۴)

«تزهایی دربارهٔ مفهوم تاریخ» در *دربارهٔ زبان و تاریخ*، ترجمهٔ مراد فرهادپور، امید مهرگان، نشر هرمس، ۱۳۹۵، ص ۱۵۹.

*خیابان یک‌طرفه*، ترجمهٔ حمید فرازنده، نشر مرکز، ۱۳۹۳، ص ۷۵. فرازنده البته جمله را این‌طور ترجمه کرده است: «حضور ذهن viii عصارهٔ آینده است»، که نادقیق به نظر می‌رسد. در *پروژهٔ پاساژها*، «حضور ذهن» نسبتی خاص با به چنگ آوردن «بزنگاه‌های سیاسی» و نیز «اکنون شناخت‌پذیری» دارد. محض نمونه، بنگرید به «در باب نظریهٔ شناخت، نظریهٔ پیشرفت» در *دربارهٔ زبان و تاریخ*، صص ۱۱۶ و ۳۳ - ۱۳۲.

، بنگرید به *تبارشناسی اخلاق*، ترجمهٔ داریوش آشوری، نشر آگه، ۱۳۹۹، ص ۷۴. "mnemotechnics" □□

همان، ص ۶۷.

تعبیری از فوکو در مقاله «اندیشه‌ی خارج» در *تئاتر فلسفه*، ترجمه‌ی نیکو سرخوش و افشین جهان‌دیده، ۱۳۹۶، ص ۴۷.

«نیچه، تبارشناسی، تاریخ» در *تئاتر فلسفه*، ص ۱۶۰.

تعبیری دیگر از نیچه در *تبارشناسی* که فوکو هم آن را در مقاله‌اش راجع به تبارشناسی به کار می‌گیرد. نیچه نسبت میان «پیشینان» و «کنونیان» را که بر «احساس گناه وام‌داری» استوار شده است به رابطه‌ای حقوقی تشبیه می‌کند که میان بدهکاران و بستانکاران جاری است و نسل حاضر را متعهد به بازپرداخت دین خود به نسل‌های گذشته می‌سازد.

نقل از:

Harold Bloom, *The Anxiety of Influence; A Theory of Poetry*, Oxford University Press, 1997, p. 26.

، آشوری آن را «فراموشکاری کوشا» ترجمه کرده است. (تبارشناسی، ص ۷۰) "active forgetfulness"

را «خواست توان» ترجمه می‌کنند و آشوری نیز آن را «خواست قدرت» ترجمه کرده است، با این "will to power" امروز اغلب در حال، معادل «اراده به قدرت» یا «اراده‌ی معطوف به قدرت» همچنان دقیق به نظر می‌رسد با این توضیح که: «اراده به قدرت نیچه نه اراده است نه قدرت؛ نه اراده به مفهوم روان‌شناسانه است و نه قدرت به مفهوم جامعه‌شناسانه؛ بلکه نشانگر تأیید نفس حیات همچون حیات است... اراده برای دستیابی به چیزی که فاقد آن است و لذا برای چیزی خارج از خود نمی‌کوشد، بلکه خود را در مفهوم مضاعف حفظ و تعالی خود اراده می‌کند. این قدرت اراده و همچنین قدرتی است که اراده بر خود اعمال می‌کند.» (پل تیلیش، *شجاعت بودن*، ترجمه‌ی مراد فرهادپور، انتشارات علمی و فرهنگی، ۱۳۸۷، ص ۶۱). به علاوه، انتخاب این معادل، خود مفهوم «اراده» را به میدانی بدل می‌کند که در آن نیرویی جدید به نام نیچه به مصاف اسلاف خود — از آگوستین تا شلینگ، و در رأس‌شان شوپنهاور — می‌رود.

Bloom, p. 52. تعبیری از نیچه، به نقل از

Ibid. p 5.

Ibid.

بنگرید به هوشنگ گلشیری، *باغ در باغ*، ج ۱، نشر نیلوفر، ۱۳۸۸، ص ۲۰۹.

«نوشتن رمان صبر ایوب می‌خواهد» در *باغ در باغ*، ج ۲، صص ۸-۷۷۷.

*ترس و لرز*، ترجمه‌ی عبدالکریم رشیدیان، نشر نی، ۱۳۸۷، ص ۵۱.

محض نمونه، بنگرید به گزین‌گویه ۳۸۱ از *انسانی زیاده انسانی*: «صحیح طبیعت: اگر آدمی پدر خوبی نداشته باشد، باید یکی از آن خود بیافریند.»

*Human, All Too Human*, trans. R. J. Hollingdale, Cambridge University Press, 1996, p. 150.

Bloom, p. 19.

نقل از

Fredric Jameson, *The Prison-House of Language; A Critical Account of Structuralism and Russian Formalism*, Princeton University Press, 1974, p. 53.

اصل مقاله اشکولوفسکی، با عنوان «ادبیاتی فاقد پیرنگ»، در کتاب *نظریه‌ی نثر* آمده است.

بنگرید به «جوانمردگی در نثر معاصر فارسی»، *باغ در باغ*، ج ۱، ص ۲۹۲.

بنگرید به «میراث بی‌قدرشده‌ی سروانتس» در *هنر رمان*، ترجمه‌ی پرویز همایون‌پور، نشر گفتار، ۱۳۸۰، صص ۶۷-۳۷.

محمد مختاری، *منظومه‌ی ایرانی*، انتشارات طوس، ۱۳۷۸، ص ۲۴.

(اصطلاحی است که جان کیتس برای متمایز کردن شکسپیر از شاعران هم‌عصر negative capability «ظرفیت منفی» (خودش، مخصوصاً کولریج، وضع کرده است. بلوم در مقابل از اصطلاح «ظرفیت مثبت» برای توصیف توانایی‌های منحصر به فرد میلتون و Bloom, p. 34. شاعران نیرومند استفاده می‌کند. بنگرید به:

بنگرید به تز دوم از «تزهایی درباره‌ی مفهوم تاریخ» در بنیامین، ص ۱۵۶: «میان نسل‌های گذشته و نسل حاضر توافقی سری وجود

دارد... چونان همه‌ی نسل‌هایی که بر ما تقدم داشتند، ما نیز از نوعی قدرت مسیحایی ضعیف بهره‌مند گشته‌ایم...»

---

بازخوانی *اشباح مارکس* بر اساس تنشی که در سرتاسر کتاب میان «شبح» و «هدیه» دیده می‌شود پروژه جالب توجهی است. از آنجا که دو مقوله مذکور معرف دو نوع رابطه زمان حال با گذشته و آینده‌اند، زمان حالی که به همین دلیل مانند حالی غیرحاضر تجربه می‌شود، شاید یک میانجی کیرکگوری به کار این بازخوانی بیاید. نکته در همان تفاوتی است که کیرکگور میان یادآوری و تکرار، در مقام دو ژست متفاوت، می‌گذارد: «تکرار و تذکار (یادآوری) در حقیقت یک حرکت‌اند، فقط در دو جهت مخالف؛ زیرا آنچه به یاد آورده می‌شود قبلاً وجود داشته است و رو به عقب تکرار می‌شود و حال آنکه تکرار راستین رو به جلو به یاد آورده می‌شود. بنابراین تکرار، اگر ممکن باشد، آدمی را شاد می‌کند و حال آنکه تذکار او را ناشاد می‌کند...» (تکرار، ترجمه صالح نجفی، نشر مرکز، ص ۲۰). تفاوت میان شادی و ناشادی، میان هدیه و شبح، را شاید ژستی ناب بهتر از همه روشن کند: نوعی سر چرخاندن در جهت مخالف که اغلب بالاجبار، و شاید در اثر ضربه‌ای که با دست چپ نواخته شده است، رخ می‌دهد.

بنیامین، ص ۱۵۸. از نظر بنیامین، این برداشت «دقیقاً همان جایگاهی را اشغال می‌کند که در آن تاریخ‌گرایی به دست ماتریالیسم تاریخی به دو نیم می‌شود».

تری ایگلتون، *والتر بنیامین، یا به سوی نقدی انقلابی*، ترجمه مهدی امیرخانلو، محسن ملکی، نشر مرکز، ۱۳۹۷، ص ۸۰.

نقل از اسلاوی ژبک، *از نشانگان (سمپتوم) خود لذت ببرید!*، ترجمه فتاح محمدی، نشر هزاره سوم، ۱۳۹۵، ص ۱۷۲.