والتر بنیامین

خیابان یک طرفه

ترجمه‌ی حمید فرازنده

خیابان یک طرفه

والتر بنیامین

«خیابان یک طرفه»ی بنیامین

تئودور آدورنو

سیمای والتر بنیامین

سوزان سونتاگ

ترجمه‌ی حمید فرازنده

نشر مرکز

Walter Benjamin
One Way Street
and two papers about Benjamin by
Theodor Adorno & Susan Sontag
translated into Persian by Hamid Farāzandeh

خیابان یک طرفه
والتر بنیامین
ترجمه‌ی حمید فرازنده
ویرایش تحریریه نشرمرکز
طرح جلد از علی حقیقی، بر اساس اثری از موریس اشر
چاپ اول ۱۳۸۰، شماره نشر ۶۰۳، ۳۰۰۰ نسخه، چاپ اسلامیه
شابک: ۰-۶۴۳-۳۰۵-۹۶۴

نشرمرکز، تهران، صندوق‌پستی ۵۵۴۱-۱۴۱۵۵
کتابفروشی نشرمرکز: خیابان دکتر فاطمی، روبروی هتل لاله،
خیابان باباطاهر، شماره ۸، تلفن: ۸۹۶۵۰۹۸
E-mail:info@nashr-e-markaz.com

کلیه حقوق برای نشرمرکز محفوظ است

بنیامین، والتر، ۱۸۹۲-۱۹۴۰ Benjamin, Walter
خیابان یک‌طرفه / والتر بنیامین. «خیابان یک‌طرفه»ی بنیامین / تئودور آدورنو. سیمای والتر بنیامین / سوزان سونتاگ؛ ترجمه‌ی حمید فرازنده. ــ تهران: نشرمرکز، ۱۳۸۰.
پنج، ۱۳۱ ص. ــ (نشرمرکز؛ شمارهٔ نشر ۶۰۳).
ISBN: 964-305-643-0
فهرستنویسی بر اساس اطلاعات فیپا.
عنوان اصلی: One-Way street, and other writings.
کتابنامه.
۱. مقاله‌های آلمانی ــ قرن ۲۰. ۲. بنیامین، والتر، ۱۸۹۲-۱۹۴۰، Benjamin, Walter. خیابان یک‌طرفه، ــ نقد و تفسیر. ۳. بنیامین، والتر، ۱۸۹۲-۱۹۴۰، Benjamin, walter ــ نقد و تفسیر. الف. آدورنو، تئودور، ۱۹۰۳-۱۹۶۹، Adorno Theodor W. . «خیابان یک‌طرفه»ی بنیامین. ب. سونتاگ، سوزان. سیمای والتر بنیامین. ج. فرازنده، حمید، ۱۳۴۲- ، مترجم. د. عنوان. ه. عنوان: «خیابان یک‌طرفه»ی بنیامین. و. عنوان: سیمای والتر بنیامین.

PT ۲۶۱۴ / آ۶۵ ۱۳۸۰
۸۳۴ / ۹۱۲
خ ۷۳۱ ب
۱۳۸۰

کتابخانه ملی ایران ۸۰-۲۰۱۵۸ م

فهرست

یادداشت مترجم ۱
خیابان یک‌طرفه (والتر بنیامین) ۳
سیمای والتر بنیامین (سوزان سونتاگ) ۸۷
«خیابان یک‌طرفه»ی بنیامین (تئودور آدورنو) ۱۱۹
نمایه ۱۲۹

یادداشت مترجم

والتر بنیامین (۱۹۴۰-۱۸۹۲)، متفکّر، ناقد، تاریخ‌نگار اندیشه و فیلسوف آلمانی به عنوان یکی از نظریه‌پردازانِ مکتب فرانکفورت، شاید برای اولین‌بار در چارچوب کتابی مشتمل بر چندین جُستار و مقدّمه‌یی شایسته توسط بابک احمدی (*نشانه‌یی به رهایی* نشر تندر، ۱۳۶۶) به خوانندگان فارسی‌زبان شناسانده شده است. با وجود این، باید گفت که بنیامین از زمره‌ی بسیاری دیگر از نویسندگان و اندیشمندانِ اروپایی است که برای ما همچنان آشنا و ناآشنایند، زیرا شناختِ جامعِ این رهنوردانِ اندیشه تنها با ترجمه‌ی کامل آثارشان و نقد و بررسیِ آن آثار، و نیز تأثیری که بر سیر اندیشه‌ی بشری داشته‌اند، امکان‌پذیر است.

خیابان یک طرفه پس از *سرچشمه‌های نمایش سوگ‌بار آلمانی* دومین و آخرین کتابی است که از بنیامین در زمان حیاتش ــ در زوریخ ــ به چاپ رسیده است، و این در صورتی است که نویسنده، همان‌طور که در نامه‌یی* پیش از خودکشی‌اش به تئودور آدورنو ابراز داشته است، به جز

---

* Bengamin to Adorno: Lowrdes, 2. 8. 1940, The Complete Correspondence, Harvard University press 1999, p. 340.

پروژه‌ی ***پاساژها*** پای بیش از ۴۵۰ نقد و بررسی را امضا کرده است. آثار او عمدتاً از سال ۱۹۷۰ به این سو به دیگر زبان‌های اروپایی ترجمه شده است. نامتعارف بودنِ سبک و اندیشه‌ی بنیامین، در مقایسه با دیگر عوامل، بدونِ تردید سهم بیشتری در ناشناس ماندنِ این بزرگترین نویسنده‌ی آلمانیِ قرن بیستم در زمان حیاتش داشته است. ترجمه‌ی حاضر قدم بسیار کوچکی است در راه ادای دین به این روش نوینِ اندیشه در ادبیاتِ مدرن. من نیز باید با بابک احمدی در اظهار تأسف از این که هنوز هیچ مترجمی به صرافتِ ترجمه‌ی آثار بنیامین از زبان اصلی نیفتاده است، هم صدا شوم. به امید روزی که با انجام چنین «کارِ» حیاتی و لازمی، نه تنها ترجمه‌ی حاضر به فراموشی سپرده شود، بلکه خوانندگان فارسی زبان با آثار دیگر او، از جمله ***پاساژها*** آشنا شوند.

در پایان باید از دوست همیشه‌ام فرید عرب‌زاده سپاسگزاری کنم که زحمت مقابله با متن انگلیسی را فروتنانه به عهده گرفت. خود را مدیون زحمات او می‌دانم. اما اگر لغزشی هست ــ که حتماً هست مسئولیتش همه با مترجم است.

ح. ف. ۱۳۸۰

خیابان یک‌طرفه

والتر بنیامین

نام این خیابان «آسیه لاسیس»[1] است، همان مهندسی که سازنده‌ی آن در درونِ نویسنده بوده است.

ایستگاه بنزین

امروزه ساختارِ زندگی، بیش از آن که متأثر از باورها و اعتقادها باشد، در یدِ قدرتِ رخدادهاست؛ رخدادهایی‌که هیچگاه اساسِ آن باور و اعتقادها قرارنگرفته‌اند. در این‌شرایط، فعّالیت‌های‌ادبی نمی‌تواند به یک‌چارچوب ادبی محدود بماند ــ چنین چیزی تأیید همان حرف‌های معروفی است که از بی‌ثمریِ ادبیات بر سر زبان‌هاست. امروز کار ادبی به شرطی موثر است که عمل و نوشتن متناوباً به یکدیگر تبدیل شوند؛ این فعّالیت باید فرم‌های ناآشکار را بصورت اطلاعیه‌ها، بروشورها، مقاله‌های مطبوعاتی، و فیش‌دان‌ها که در مقایسه با حالتِ پر مدّعا و جهانیِ کتاب، یک نوع ارتباط فعال است، بارور کند. تنها این زبانِ چالاک می‌تواند خود را فعّالانه هم‌ارزِ زمان حال نشان دهد. اهمیّتِ عقاید برای جنبه‌های گوناگون زندگی اجتماعی مانند اهمیتی است که روغن برای یک دستگاه

مکانیکی دارد: کسی بالای توربینی نمی‌رود و قوطیِ روغن را روی آن سرازیر نمی‌کند؛ کافیست چند قطره روغن لابلای شیارها و منفذهای مخفی که از جای‌شان خبر دارد، بریزد.

اتاق صبحانه

باوری قدیمی هست که تعریفِ خواب با شکمِ گرسنه را جایز نمی‌شمرد. آدم در این حالت، با این که بیدار است، هنوز تحت تأثیرِ نیروی جاذبه‌ی رؤیاست. زیرا شست و شو تنها سطحِ بدن و حرکت‌های مرئیِ دست و پا را بیدار می‌کند، در حالیکه در لایه‌های ژرف‌ترِ بدن، حتّا در حین شست و شوی صبح‌گاهی، سایه روشنِ خاکستری رنگِ رؤیا باقی می‌ماند و در تنهاییِ اوّلین ساعتِ بیداری از سرجای خود جم نمی‌خورد. کسی که به خاطر ترس از دیگران یا به خاطر خویشتن‌داری‌اش از تماس با روز پرهیز می‌کند، میلی به صبحانه خوردن از خود نشان نمی‌دهد. این است که از گسیختگیِ جهانِ شب و روز پرهیز می‌کند ــ پرهیزی که تنها با سوختن رویا، اگرنه در دعایی، که در یک کار جدّیِ صبح‌گاهی جلوه کند. و از سوی دیگر موجب می‌شود ضرباهنگ‌های حیاتی مغشوش شوند. [در چنین حالت روحی] بازگوییِ رؤیاها مصیبت‌بار است، زیرا کسی که هنوز نیمی از وجودش منسوب به جهان رؤیا است، در واژه‌هایی که به زبانش جاری می‌شود، آن جهان را لو می‌دهد و موجب می‌شود آن جهان از او انتقام بگیرد. به بیان امروزی‌تر: او خود را لو می‌دهد. از آن حد فراتر رفته است که بتواند صافی و پاکیِ رؤیا دیدنش را مصون نگه دارد؛ او به همه‌ی آن چه در رؤیا دیده است ناشیانه تسلیم می‌شود. زیرا تنها از کرانه‌ی روبرو، از روشنایی پهناورِ روز می‌توان رؤیا را به دور از هر گونه تعرضّی به یادآورد. این جنبه‌ی رؤیا تنها از طریق پالایشی که هم‌ترازِ شست‌وشو

است، دست یافتنی است؛ هر چند کاملاً با آن متفاوت است: راهش از معده می‌گذرد. کسی که گرسنه است و رؤیاهایش را بازگو می‌کند، انگار دارد در خواب حرف می‌زند.

شماره: ۱۱۳

ساعاتی که تصویر و فرم را در خود نگه داشته
بود در خانه‌ی رؤیا بخار شد و رفت.

طبقه زیرزمین ــ دیری است آیینی را که با آن خانه‌ی زندگی‌هامان بنا شد، فراموش کرده‌ایم. امّا وقتی این خانه در معرض تهاجم است و بمب‌های دشمن روی آن باریدن گرفته است، چه عتیقه‌های عجیب و غریبی از سرجای خود تکان خورده و در پیِ ساختمان پدیدار می‌شود! چه چیزها که در میان اورادِ جادوییْ دفن شده و قربانی شده است! چه گنجینه‌های هراسناکِ نادره‌یی آن زیر نهفته است! ــ همان‌جا که ژرف‌ترین دالان‌ها برای معمولی‌ترین چیزها در نظر گرفته شده است. در شبی یأس‌آور، خوابِ اوّلین دوستِ هم‌مدرسه‌یی‌ام را دیدم. ده‌ها سال بود او را ندیده بودم و به سختی به یادش می‌آوردم. در خواب، با شور و هیجان، دوستی و برادری‌ام را دوباره نثارش می‌کردم. امّا وقتی بیدار شدم، فهمیدم چیزی که یأس همچون یک انفجار روشن کرده، جسد آن پسر بود، که [بین آن دیوارها] محبوس شده بود تا هشدار دهد کسی که یک روز اینجا زندگی کند، نباید از هیچ نظر به او شبیه باشد.

دالان ــ دیداری از خانه‌ی گوته. به یاد نمی‌آورم در رؤیاهایم اتاقی دیده باشم. دورنمایی از راهرویی با دیوارهای سفید، مانند راهروهای مدرسه‌ها. دو خانم مسّنِ انگلیسی بعنوان بازدیدکننده، و یک فرّاش

هنرپیشه‌های رؤیایم بودند: فرّاش از ما می‌خواهد دفترِ بازدیدکنندگان را که روی میز تحریری در دورترین نقطه‌ی راهرو قرار دارد، امضا کنیم. به دفتر که می‌رسم، صفحه را ورق می‌زنم و می‌بینم نامم قبلاً با حروف بزرگ و نخراشیده‌ی کودکانه‌یی وارد شده است.

سالن غذاخوری ــ در رؤیایی خودم را در اتاق کارِ گوته دیدم. هیچ شباهتی با خانه‌ی او در وایمر نداشت. در ضمن خیلی کوچک بود و تنها یک پنجره داشت. میز تحریر به دیوارِ روبه‌رویِ پنجره چسبیده بود. شاعرِ پیر آن‌جا نشسته بود و می‌نوشت. ناگهان از کار دست کشید و به من که گوشه‌یی ایستاده بودم، کوزه‌یی عتیقه به رسم هدیه داد. کوزه را بین دست‌هایم چرخاندم. گرمای وحشتناکی اتاق را فراگرفته بود. گوته ایستاد و مرا تا اتاقِ مجاور همراهی کرد. در آن اتاق برای بستگانِ من میز غذا زده بودند. به نظر می‌رسید میز برای تعداد بیشتری حاضر شده است. بدون شک جا به اندازه‌ی کافی برای نیاکانِ من نیز بود. سرانجام در طرفِ راستِ گوته پیشش نشستم. غذا که تمام شد، به دشواری از سرجایش بلند شد. من با بلند کردنِ دستم از او اجازه خواستم بگذارد کمکش کنم. همین که دستم به آرنجش خورد، چنان منقلب شدم که به گریه افتادم.

مردانه

قانع کردن، تصاحب کردن [یک نفر] است، بدون آن که لقاحی صورت پذیرد.[۲]

ساعت رسمی

برای نویسندگان بزرگ وزنه‌ی کارهای تمام شده، کمتر از وزنه‌ی قطعه‌هایی است که در طول زندگی‌شان روی آنها کار می‌کنند. زیرا تنها

نویسنده‌ی ضعیف و پراکنده نویس از پایان کارهایش خشنود می‌شود، و احساس می‌کند زندگیِ دوباره‌یی به او بخشیده شده است. برای نابغه هر وقفه، و ضربه‌های سهمگینِ سرنوشت، همچون خوابی معصوم به اتاق کارش درمی‌آیند؛ و در اطراف اتاقش دایره‌یی طلسم شده از قطعه‌هایش رسم می‌کند: «نبوغْ خود را به کار سپردن است.»

بازگرد! همه چیز بخشوده می‌شود!

مانند کسی که دورِ بارفیکس می‌چرخد، پسربچه‌ها نیز گردونهٔ بختِ خود را می‌چرخانند؛ دیر یا زود جایزه‌ی بزرگ از این گردونه بیرون می‌افتد. زیرا تنها آن‌چه در پانزده سالگی می‌دانسته یا بدان عمل می‌کرده‌ایم، روزی برای‌مان گیرایی خواهد داشت. بنابراین یک چیز برای همیشه جبران‌ناپذیر می‌ماند: نَیازمودنِ فرار از خانه‌ی پدری. لحظه‌های خوشِ زندگی، همچون تکّه‌یی فشرده در یک محلول نمکی، از تجربه‌یی چهل و هشت ساعته در آن سال‌ها متبلور می‌شود.

آپارتمان ده اتاقه که به طرزی اشرافی مبله شده است

تنها چیزی که توصیفی کامل از سبک مبلمانِ نیمه‌ی دوم قرن نوزدهم به دست می‌دهد و تحلیلی از آن ارائه می‌کند، گونه‌ی مشخّصی از رمان‌های پلیسی است. در محورِ اصلی آنها وحشتِ نهفته در آپارتمان تصویر شده است. طرزِ قرارگیریِ مبلمان در آن واحد نقشه‌یی از دام‌های مرگ‌بار به دست می‌دهد، و ترتیبِ اتاق‌ها در کنار یکدیگر، راه گریزِ قربانی را نشان می‌دهد. شروع شدنِ این گونه رمان‌های پلیسی با «پو» ــ در زمانی که هنوز چنین خانه‌هایی بندرت وجود داشت ــ تخالفی با این بحث ندارد. زیرا بدون استثنا، نویسندگان بزرگ آثار خود را در جهانی می‌پرورانند که تازه

بعد از آنها فرا می‌رسد: مانند خیابان‌های پاریس در شعرهای بودلر، یا شخصیت‌های [داستان‌های] داستایوسکی که تنها پس از ۱۹۰۰ شاهد به وجود آمدن‌شان بوده‌ایم. فضاهای داخلیِ بورژوایی بینِ سال‌های ۱۸۶۰ و ۱۸۹۰، با بوفه‌های غول‌آسای‌شان که سرشار از کنده‌کاری بود، گوشه‌های سایه روشن که نخل‌ها پُرشان می‌کرد، بالکن‌هایی که پشتِ تارمی‌ها گرفتار آمده بود، و راهروهای درازی که مشعل‌های گازی در آنها می‌سوخت، تنها مکان‌های مناسبی به حالِ اجساد بود. «این کاناپه تنها به این درد می‌خورد که عمّه خانم روی آن به قتل برسد.» تجّملِ بی‌روحِ مبلمان تنها در حضور یک جسد، راحتی واقعی خود را به دست می‌آورد. جالب‌تر از حال و هوای شرقیِ موجود در رمان‌های پلیسی، آن اشیای شرقی‌یی است که فضاهای داخلی را انباشته است: قالیِ ایرانی و چراغ‌های آویزه‌یِ عثمانی و خنجرِ اصیلِ قفقازی. پشت فرشینه‌های سنگین و تاخورده‌ی گلیم، آقای صاحب‌خانه با اوراق تجاری‌اش کیفور است، و خود را به جای بازرگانی شرقی گذاشته است؛ به جای پاشای تن‌آسایی در کاروان‌سرای جادو و جنبل‌های بی‌فایده؛ تا که در بعدازظهری زیبا خنجرِ آویزان بر بالای دیوانش از غلافِ نقره‌یی خود بیرون آید و به خوابِ خوش و زندگی‌اش پایان دهد. این ویژگیِ آپارتمان بورژوایی را که ــ همچون پیرزنِ شهوت‌رانی که منتظرِ فاسق خود است ــ با ترس و لرزْ قاتل ناشناسِ خود را انتظار می‌کشد، برخی از نویسندگان که از آنان به عنوان نویسندگان «رمان‌های پلیسی» نام می‌برند، دریافته‌اند ــ و شاید چون در آثارشان قسمتی از غوغای زندگیِ بورژوایی منعکس شده است ــ از شهرت و اعتباری که سزاوارش بوده‌اند، برخوردار نشده‌اند. کونان دویل در نوشته‌های منفردش، آ.ک.گرین در بخش اعظمی از کارهایش، این حال و هوا را دریافته‌اند و گاستون له‌رو در رمانِ *شبح اپرا* ــ

یکی از بزرگترین رمان‌های قرن نوزدهم ــ و این ژانر را به اوج خود رسانده است.

عتیقه‌های چینی

این روزها کسی نباید به «صلاحیت» خود بیهوده اعتماد کند. قدرت اصلی در بدیهه‌سازی است. همه‌ی ضربه‌های کاری با دست چپ فرود می‌آید.

در آغازِ سراشیبیِ بلندی که تا خانه‌ی... ــ زنی که هر شب به دیدنش می‌روم ــ امتداد می‌یابد، دروازه‌یی هست. پس از این که او از آنجا نقل مکان کرد، دهانه‌ی منحنی شکل دروازه همچون لاله‌ی گوشی که شنوایی‌اش را از دست داده است، جلوی راهم سبز شد.

نمی‌توانند کودکی در لباس خوابش را راضی کنند به مهمان تازه‌وارد سلام کند. اهالی خانه با توسّل به دیدگاهِ بلندپایه‌ی اخلاقی، بیهوده به او گوشزد می‌کنند تا بر خجالتش غلبه کند. چند دقیقه بعد، کودک پیدایش می‌شود، و لخت و عور جلوی مهمان می‌آید. در این فاصله، او حمام کرده است.

قدرت نهفته در یک جادّه‌ی روستایی وقتی در آن قدم بزنیم متفاوت است با وقتی از رویش با هواپیما بگذریم. به همین نحو، قدرت نهفته در یک متن وقتی آن را بخوانیم متفاوت است با وقتی از رویش نسخه‌برداری کنیم. مسافران هواپیما تنها می‌بینند که چگونه جاده از میان دشت می‌گذرد و پیش می‌رود، و چطور مطابق با قوانین حاکم بر زمین‌های اطراف تغییر می‌کند. تنها کسی که روی جاده قدم می‌زند، از قدرتی که در اختیار آن است باخبر می‌شود؛ راه برای کسی که از هواپیما به آن نگاه می‌کند، چیزی بیش از پهنه‌یی گسترده نیست، اما کسی که روی آن راه می‌رود، در هر گردشش، همچون ندای فرمانده‌یی که سربازان را به پیش

فرامی‌خواند، دوردست‌ها، مناظر زیبا، پهنه‌ها و دورنماها را احضار می‌کند. پس تنها متنی که از رویش نسخه‌برداری شده، مسلط بر روح کسی است که خود را به آن سپرده است؛ در صورتیکه خواننده‌ی معمولی هرگز جنبه‌های نوِ درونِ خود را که متن درصدد گشودن آن است، کشف نمی‌کند: آن جاده را که جایی وارد جنگلِ درونش می‌شود و برای همیشه پشت آن بسته می‌شود، نمی‌تواند بشناسد: زیرا خواننده‌ی معمولی به حرکت ذهنی‌اش در پروازِ آزادِ رؤیایی روزانه ادامه می‌دهد، در حالیکه خواننده‌یی که نسخه‌برداری می‌کند، ذهنش را یکسره در اختیار متن می‌گذارد. این است که پیشه‌ی نسخه برداریِ چینی‌ها از کتاب‌ها، ضمانت بی‌بدیلِ فرهنگِ ادبیات بود، و همین کلید فهمِ معمّاهای چینی است.

دستکش‌ها

احساس اشمئزاز از تماس با حیوانات، در ترسِ شناخته‌شدن از طرف آنها نهفته است. وحشتی که در ژرفای وجودِ آدمی نهفته است، ریشه در این آگاهیِ مبهم دارد که چیزی چنان نزدیک با حیوانات در او هست که ممکن است حیوان آن را شناسایی کند. ریشه‌ی هر اشمئزاز در اشمئزازِ حاصل از تماس بدنی‌است. حتّا تلاش برای غلبه بر این‌احساس، با واکنشی‌شدید به هدف خود نایل می‌شود: چیز مشمئزکننده را با هیجان دربرمی‌گیرند، آن را می‌بلعند، می‌خورند؛ امّا همچنان ظریف‌ترین تماسِ پوستْی تابو باقی می‌ماند. تنها به این طریق با ناسازه‌ی اصول اخلاقی برخورد می‌شود، روشی که در آن واحد هم مستلزم غلبه بر احساسِ اشمئزاز است، و هم مستلزم این‌که به ظریف‌ترین شکل ممکن به دست گرفته شود. آدمی اجازه ندارد ارتباطِ بهیمیِ خود با حیوانات را انکار کند: ارتباطی که یادآوری آن حالش را به هم می‌زند: او موظّف است خود را اشرف مخلوقات کند.

سفارت مکزیک

> من هرگز از کنار یک بت‌واره‌ی چوبی، یک بودای زراندود، یک بت مکزیکی نمی‌گذرم بدون آن که با خود بیندیشم: شاید خدای واقعی همان است.
>
> شارل بودلر

در رؤیایی دیدم عضوِ گروهی از اکتشاف‌گران در مکزیکو هستم. بعد از گذشتن از جنگلی باستانی در بلندی‌ها، وارد شبکه‌ی منظمی از غارهای کوهستانی شدیم. از زمان نخستین میسیونرها تا کنون، هنوز در اینجا پیروانِ یک فرقه مذهبی به حیات خود ادامه می‌دادند. راهبانِ این فرقه مذهبی همچنان بومیان آن ناحیه را به دین خود دعوت می‌کردند. در غاری مرکزی و بی‌اندازه فراخ با سقفی به سبک گوتیک، با قدیمی‌ترین آداب و رسومْ مراسم یک آیین را برگزار می‌کردند. ما نیز به آنها پیوستیم و شاهدِ بخشِ اصلیِ آیین شدیم: راهبی یک بت‌واره‌ی مکزیکی به سوی مجسمه‌ی چوبیِ خدای پدر بلند کرد که بر بالای دیوارِ غار نصب شده بود. در این لحظه سرِ خدا به نشانه‌ی مخالفت سه بار از راست به چپ حرکت کرد.

به مردم: لطفاً مواظب این نونهال‌ها باشید!

چیست «آن‌چه حل شده»؟ آیا همه‌ی مسائل زندگی‌های ما، در طول عمرمان، همچون شاخ و برگی که چشم‌اندازمان را مسدود می‌کند، پشت سرِ ما نمی‌ماند؟ هرگز به فکرمان نمی‌رسد که این شاخ و برگ را از ریشه درآوریم یا لااقل کوتاهش کنیم. شلنگ‌انداز پیش می‌رویم و آن را پشت سر می‌گذاریم، و از فاصله‌ی دور می‌بینمش که هنوز

آنجاست، امّا همچون توده‌یی درهم و تیره، و به گونه‌ای معمّاوار درهم پیچیده.

موقعیت تفسیر و ترجمه در مقابل متن، مانند موقعیت سبک و تقلید در مقابل طبیعت است: نگاه به پدیده‌ای واحد از جنبه‌های متفاوت. در برابر درختِ متنِ مقدّس، این هر دو تنها برگ‌هایی هستند که جاودانه خش‌خش می‌کنند؛ و در برابرِ درختِ متنِ دنیوی: میوه‌هایی‌اند که در موعد مقرّر به زمین می‌ریزند.

مردی که زنی را دوست دارد، تنها به نقص‌های معشوق، به هوس‌ها و ضعف‌های او نیست که وابسته است: چین‌های صورتش، خال‌هایش، لباس‌های ژنده‌اش، و یک‌وَری راه رفتن‌اش، او را استوارتر و بیرحمانه‌تر از هر گونه زیبایی به زن وابسته می‌کند. این را دیری است همه می‌دانند. امّا چرا؟ اگر این نظریه درست باشد که مرکزِ احساس در سر نیست، و این که ما از یک پنجره، یک تکّه ابر، یک درخت، نه در مغزمان، بلکه در جایی که می‌بینیم‌شان، تجربه‌ی احساسی به دست می‌آوریم، پس وقتی نیز به معشوق‌مان نگاه می‌کنیم، از خود به‌در می‌شویم ؛ امّا این بار در آزاری پر تنش و سراسر از خود بیخود شده. احساسات ما، همچون فوجی پرنده‌ی خیره شده در تلالوهای زن محبوب‌مان پر و بال می‌زند. و همان‌طور که پرنده‌ها در کنجِ پر شاخ و برگ درختی پناه می‌گیرند، احساسات نیز به درون چین‌های پر سایه، و به سوی نقاط ضعفِ پنهان و حرکتهای ناشیانه‌ی بدنی که دوستش داریم می‌گریزند و آن‌جا آرام و قرار می‌گیرند؛ و هیچ رهگذری حدس نمی‌زند که دقیقاً در همین جاست، در همین جای پر عیب و سرزنش‌آمیز، که برقِ شتابناکِ عشق لانه کرده است.

کارگاه ساختمانی

فکر کردن درباره‌ی ساختِ اشیای کمک آموزشی، اسباب بازی‌ها، یا کتاب‌ها، که پنداشته می‌شود برای کودکان مناسب است، عاقلانه نیست. از عصر روشنگری به این سو اینْ موضوعِ یکی از بویناک‌ترین گمانه‌زنی‌های مربّیان تعلیم و تربیتی بوده است. دلباختگیِ آنها به روان‌شناسی مانع از این شده که بتوانند دریابند جهان سرشار از اشیای بی‌نظیری است که می‌تواند نظر کودکان را جلب‌کند و به استفاده‌شان بیاید: اشیایی منحصر به فرد. زیرا کودکان به خصوص مایل‌اند به هر کجا که می‌توانند کار کردن روی اشیا را ببینند، سر بزنند. آنان به طرزی مقاومت‌ناپذیر جذبِ خرده‌ریزهایی می‌شوند که از فعّالیت‌های ساختمانی، باغبانی، کارِ خانه، خیاطی، یا نجّاری به جا می‌ماند. آنان در این خرده‌ریزها چیزهایی را تشخیص می‌دهند که از میانِ جهانِ اشیا، تنها و تنها متوجه آنان شده است. کودکان در استفاده از این چیزها چندان از کارهای بزرگترها تقلید نمی‌کنند؛ بلکه در آنچه در جریان بازی تولید می‌کنند موادی کاملاً متفاوت را در رابطه‌ای کاملاً تازه و ابتکاری قرار می‌دهند. این است که کودکانْ جهان کوچک خود را از اشیا، در جهان بزرگترها می‌سازند. اگر بناست چیزهایی برای کودکان ساخت، باید معیارهای این جهان کوچک را به خاطر سپرد؛ و نه این که گذاشت فعّالیت‌های بزرگ‌سالان و لوازم مورد نیازشان به دنیای کودکان راه پیدا کند.

وزارت کشور

یک نفر هر چه بیشتر در برابر امور سنتّی جبهه‌گیری کند، بی‌رحمانه‌تر زندگی خصوصی‌اش را تابعِ آن معیارهایی می‌سازد که آرزو می‌کند قوانینِ

جامعه‌ی آینده قراربگیرند. گویی این قوانین که هنوز هیچ‌کجا عملی نشده، او را مجبور کرده‌اند به آنها به شکلی گسترده ــ لااقل در محدوده‌ی زندگی خودش ــ عمل کند. چنین فردی، از سوی دیگر، با آن که خود را متعلّق به کهن‌ترین میراث طبقه یا ملّت خود در نظرمی‌گیرد، گاهی در زندگی خصوصی‌اش از قواعدی که سرسختانه در زندگی اجتماعی‌اش مقیّد بدان‌ها بوده‌است، در خفا سرپیچی می‌کند؛ و بدون آن‌که دچارکوچک‌ترین عذابِ وجدانی شود، در دلْ این رفتار خود را تأیید می‌کند؛ رفتاری که آن را قاطع‌ترین دلیل برای مرجعّیتِ تزلزل‌ناپذیر قواعدی می‌داند که وانمود می‌کند به آنها پای‌بند است. این گونه است که دو تیپ آنارشیست ــ سوسیالیست و سیاست‌مدارِ محافظه‌کار از یکدیگر متمایز می‌شوند.

... پرچم

کسی را که ترک می‌کند چقدر آسان‌تر می‌توان دوست داشت! زیرا آن شعله، برای کسانی که دور می‌شوند پاک‌تر می‌سوزد: شعله‌یی که جم خوردنِ پیدا و ناپیدای آن تکّه پارچه از پنجره‌ی کشتی یا قطار برمی‌افروزدش. در کسی که دور می‌شود، جدایی همچون رنگریزه‌یی نفوذ می‌کند، و او مالامال از درخشندگیِ دلنشینی می‌شود.

نیمی از...

اگر کسی که خیلی به ما نزدیک است در حال مرگ باشد، در ماههای در پیش چیزی هست که ما به طرزی مبهم آن را درمی‌یابیم: چیزی که ــ هر چقدر هم بخواهیم آن را با او در میان بگذاریم ــ تنها به خاطر فقدانش است که رخ می‌نماید. سرانجام به زبانی به او درود می‌فرستیم که او دیگر چیزی از آن سر درنمی‌آورد.

چشم‌انداز امپراطوری

گردشی در تورّمِ آلمان

۱ـ در بینِ عبارت‌پردازی‌هایی که آمیزه‌ی حماقت و بزدلیِ زندگیِ بورژوازیِ آلمان را به وضوح نشان می‌دهد، سخنی در باره‌ی فاجعه‌ی قریب‌الوقوع وجود دارد که بسیار شایان توجّه است: «اوضاع نمی‌تواند این گونه ادامه پیدا کند.» پای‌بندیِ ناگزیر به تصوّراتِ امنیّتِ و مالکیت که خود ناشی از دهه‌های گذشته است، شهروندِ متوسط را از درکِ ثبات‌های قابل توجه و تماماً جدیدی که اساس موقعیتِ فعلی را تشکیل می‌دهد، دور نگه می‌دارد. چون او از ثباتِ نسبیِ سال‌های پیش از جنگ نفع برد به ناگزیر هر وضعیتی را که دارایی‌اش را تهدید کند، عدم ثبات تلقی می‌کند. در صورتیکه برای این‌که موقعیتی، باثبات باشد، لزومی ندارد خوشایند هم باشد؛ حتّا پیش از جنگْ طبقاتی بودند که موقعیت باثباتْ چیزی به جز ثباتِ فقر برای‌شان نبود. همان‌گونه که سقوط اقتصادی هم به هیچ وجه کم‌تر از رشدِ اقتصادی حاکی از ثبات، یا شگفت‌آورتر از آن نیست. تنها، دیدگاهی که فروریزی [سیستم] را به مثابه‌ی تنها منطقِ موقعیت فعلی تشخیص دهد، می‌تواند از شگفت‌زدگیِ رخوت‌آور در مقابل آنچه هر روز تکرار می‌شود نجات یابد، و این الگوی سقوط را به مثابه‌ی ثبات، و رهایی از آن را تنها به مثابه‌ی موقعیتی غیرعادی که تقریباً اعجازآمیز و درک ناشدنی است، در نظر بگیرد. مردم ملیتهای اروپای مرکزی همچون ساکنان شهرهای محاصره شده زندگی می‌کنند که آذوقه و باروت‌های‌شان در حال تمام شدن است، و هر چه با عقلِ انسانیِ خود می‌اندیشند، راه نجاتی نمی‌بینند ــ چنین است که تسلیم شدن، و شاید تسلیم شدنی بی‌قید و شرط، تنها راه ممکن می‌نماید. امّا آن قدرت

خاموش و نامرئی، که اروپای مرکزی خود را در مقابله با آن احساس می‌کند، واردِ مذاکره نمی‌شود. به این ترتیب، مردم در حالیکه به انتظارِ یورشِ نهایی نشسته‌اند، چاره‌یی جز این برای‌شان باقی نمی‌ماند که چشم‌های‌شان را به‌سوی رویدادی‌خارق‌العاده برگردانند که نویددهنده‌ی نجات‌شان باشد. امّا این حالت توجه پر تنش و نامعترضانه، از آن‌جا که ما با قدرت‌های محاصره‌گرمان در تماسی رازآمیز به سر می‌بریم، شاید واقعاً بتواند معجزه را تحقّق بخشد. برعکس، این فرض که اوضاع دیگر نمی‌تواند این‌گونه ادامه پیدا کند، روزی از این واقعیت آگاه می‌شود که رنجی که افراد و جوامع می‌کشند تنها وقتی از یک حد در گذرد، دیگر اوضاع نمی‌تواند آن گونه ادامه پیداکند؛ و آن حد، نیستی است.

۲ـ ناسازه‌یی عجیب: مردم وقتی به فعالیّتی مشغول می‌شوند، به تنها چیزی که می‌اندیشند، محدودترین منافعِ شخصی‌شان است. با وجود این، در عینِ حال رفتارشان را بیش از هر وقت دیگر غرایز توده‌یی تعیین می‌کند. امّا غرایزِ توده‌یی، بیش از هر وقت دیگر گیج و گول و بیگانه از زندگی شده است. غریزه‌ی مبهمِ حیوان ــ همان گونه که قصه‌های بیشمار نشان می‌دهند ــ با نزدیک شدنِ خطر، از راه گریزی که هنوز دیده نمی‌شود خبردار می‌شود؛ در مقابل، این جامعه که هر عضو آن حواسش را تنها جمعِ بهبودیِ وضع خود کرده است، با گونه‌یی ناآگاهیِ حیوانی ــ امّا بدونِ شهودِ ناخودآگاهانه‌ی حیوانات ــ همچون توده‌یی کور قربانیِ خطرات، حتّا آشکارترین‌شان، می‌شود؛ و تنّوعِ اهدافِ فردی در برابرِ همسانیِ قدرت‌های تعیین کننده هیچ جلوه‌یی نمی‌کند. چیزی که پیوسته شاهدش می‌شویم این است که پیوند جامعه با زندگیِ خود آشنا و دیری از دست رفته‌اش چنان انعطاف‌ناپذیر است که آن فراستِ ویژه‌ی نوعِ

بشر، یعنی آینده‌نگری، حتّا در وخیم‌ترین مهلکه، تأثیر خود را از دست می‌دهد. این است که در این جامعه تصویرِ سبک مغزی کامل می‌شود: بی‌اعتمادی، در واقع انحراف غرایز حیاتی است؛ و ناتوانیِ عقلی، در واقع ابتذال خرد. وضعیت بورژوازیِ آلمان چنین است.

۳ـ همه‌ی ارتباط‌های نزدیک با چنان وضوح تحمّل‌ناپذیر و نافذی آشکار می‌شود، که به نظر نمی‌رسد بتواند در برابر آن سرپا بماند. زیرا از سویی، پول به طرزی دهشت‌انگیز در مرکز همه‌ی فعالیت‌های حیاتی قرار گرفته است، و از سوی دیگر همین خود سدّی شده است که در برابرش همه‌ی آن ارتباط‌ها با شکست مواجه می‌شوند: این است که هم در قلمرو طبیعت، هم در قلمرو اخلاق؛ اعتماد، آرامش و سلامتی بازنمی‌تابد و به تدریج از بین می‌رود.

۴ـ بی‌سبب نیست که از فقرِ «عریان» سخن می‌گویند. آن‌چه بیش از همه در به رخ کشیدنِ فقر ــ حرفه و عادتی که تحت قوانین ضرورت آغاز می‌شود و تنها یک هزارم آن‌چه را در خود پنهان کرده است، نمایان می‌کند ــ زیانبار می‌نماید، نه احساس ترّحم یا آگاهیِ موحشِ رهگذرِ نظاره‌گر نسبت به مصونیت خودش از این موقعیت، بلکه احساس شرمش است. هیچ‌کدام از شهرهای بزرگ آلمان قابل زیستن نیست: شهرهایی که در آن گرسنگی، مستمندان را مجبور به ادامه‌ی زندگی با اسکناس‌هایی می‌کند که عابران بدان‌ها می‌بخشند تا سعی کنند افشاگری‌یی را که زخم‌شان می‌زند، بپوشانند.

۵ـ «فقر ننگ نیست.» چه جور هم! امّا *آنان* [گویندگان این سخن] فقیران را به دیده‌ی ننگ می‌نگرند. چنین می‌کنند و بعد او را با صدور چند تا

ضرب‌المثل تسلّی می‌دهند. این ضرب‌المثل هم یکی از آنهاست که شاید زمانی موجّه می‌نمود، امّا دیری است به ابتذال کشیده شده است، و فرقی با این گفته‌ی بی‌رحمانه ندارد که: «کسی که کار نکند، حق خوردن هم ندارد.» وقتی کاری بود که کسی نان خود را از آن درآورد فقر نیز باعث ننگ نبود: فقری که از نقص عضو یا بداقبالی دیگری سرچشمه می‌گرفت. امّا این محرومیت که میلیون‌ها نفر از هنگام تولد با آن دست به گریبان‌اند، و صدها هزار نفر در اثر فقیر شدن به سوی آن کشیده می‌شوند، واقعاً باعث ننگ است. نکبت و تهیدستی مانند دیوار دورِ آن‌ها بالا می‌رود: دیواری که دست‌هایی نامرئی آن را می‌سازند. امّا همان‌طور که مردی می‌تواند در تنهایی تاب خیلی چیزها را بیاورد، و تنها وقتی زنش او را در این حالت می‌بیند یا از آن رنج می‌برد، احساس شرمی موجّه می‌کند، آدم تهیدست نیز ممکن است تا وقتی تنهاست و می‌تواند همه چیز را پنهان کند، تاب فقر را بیاورد. امّا هیچ‌کس نمی‌تواند با فقری بسازد که مانند سایه‌یی مهیب روی هم‌شهری‌ها و خانه‌اش افتاده است. این است که چنین فردی باید گوش به زنگِ همه‌ی خفّت و خواری‌ی که به او تحمیل شده است، باشد، و چنان خود را سامان دهد که رنجش دیگر نه به جاده‌ی سرپایینی اندوه، که به راهِ صعودیِ شورش تبدیل شود. اما تا وقتی سیاه‌ترین و وحشتناکترین ضرباتِ سرنوشت، که هر روز و حتّا هر ساعت در مطبوعات از آن سخن می‌رود و همه‌ی علّت‌ها و معلول‌های واهیِ آن برشمرده می‌شود، به دردِ آشکار کردنِ قدرت‌های تاریکی نخورد که زندگی انسان‌ها را در اسارت خود گرفته‌اند، در این زمینه چیز امیدبخشی وجود ندارد.

۶ـ برای یک خارجیِ کنجکاو که برای مدّتی کوتاه به آلمان مسافرت کرده

و با جنبه‌های ظاهریِ زندگیِ آلمانی آشنا شده است، اتباع این کشور کمتر از قومی ناآشنا، عجیب و غریب به نظر نمی‌آید. یک فرانسویِ زیرک گفته است: «یک آلمانی به ندرت می‌تواند از خودش سردرآورد. اگر بتواند زمانی از خودش سردرآورد، آن را به زبان نمی‌آورد. و اگر به زبان آورد، جوری نمی‌گوید که بتوان از آن سردرآورد.» این فاصله‌ی ناراحت‌کننده با شروع جنگ فزونی گرفت، امّا نه صرفاً در اثر مظالمِ واقعی یا خیالی که گفته می‌شود آلمانی‌ها بدان مرتکب شدند. بلکه، چیزی که آلمانی‌ها را در چشم دیگر مردم اروپا به تمامی منزوی کرده، چیزی که موجب شده فکر کنند آلمانی‌ها به اندازه‌ی قبیله‌ی «هوتانتوها» با اروپا بیگانه‌اند (این به درستی گفته شده است)، این است که شرایط زندگی، نکبت، و حماقت این مردم را با چه خشونتی یکسره مقهورِ نیروهای جمعی کرده است: مانند زندگیِ مردمان بدوی که تنها قوانین قبیله چگونگیِ آن را تعیین می‌کند. اروپایی‌ترینِ همه‌ی فضیلت‌ها، یعنی طنزِ بیش و کم آشکاری که زندگی فرد با آن حّقِ استقلالِ خود از زندگی جامعه‌اش را ابراز می‌کند، به تمامی از ذهن آلمانی‌ها رخت بربسته است.

۷ـ اختیار انتخاب موضوع گفتگو از دست رفته است. اگر در گذشته، دقّت کردن به طرفِ صحبتْ چیزی کاملاً طبیعی بود، امروز پرس و جو از قیمت کفش‌ها و چترِ او جایگزینِ آن شده است، موضوع هر صحبت به طرزی اجتناب‌ناپذیر، وضعِ زندگی و پول شده است: صحبت، هیچ‌گاه به نگرانی و درد و رنج افراد نمی‌کشد ــ اگر چنین می‌شد لااقل می‌توانستند به یکدیگر کمک کنند ــ و نه به توصیفِ کلّیِ این وضعیت. دقیقاً مثل این است که کسی در سالن نمایشی گیر افتاده باشد و چه بخواهد و چه نخواهد، مجبور به پی‌گیریِ اتفاقات روی صحنه باشد: اتفاقاتی که چه

بخواهد و چه نخواهد، دوباره و دوباره موضوع اندیشه و صحبتش می‌شوند.

۸ـ هر که از دیدن زوال سر باز نزند، بی‌درنگ حقّانیّتِ ویژه‌یی برای ادامه‌ی حضور خود [در فعالیت‌های اجتماعی] و کارِ خود و درگیری‌اش با این هرج‌ومرج احساس خواهدکرد. همان‌طور که اندیشه‌های درستِ بسیاری در مورد شکست عمومی وجود دارد، استثناهای بسیاری نیز در گستره‌ی عملیِ فرد، موقعیتش و زمانی که در آن به سر می‌برد، یافت می‌شود. به جای آن که از طریق روشی بی‌طرفانه و منصفانه سعی در تحقیر ناتوانی‌ها و گرفتاری‌های زندگیِ شخصی شود، و لااقل تلاشی برای جدا کردن آن از زمینه‌ی فریب جهانی و فراگیرش به عمل بیاید، می‌بینیم که عزمی کورکورانه برای نجاتِ آبروی این زندگی تقریباً به همه جا سرایت کرده است. به همین علّت است که هوا چنین آکنده از نظریه‌های مربوط به زندگی و جهان بینی‌های مختلف است؛ و علت این که اینها در این کشور حالتِ گستاخانه‌یی به خود گرفته‌اند، این است که تقریباً همیشه، دست آخر برخی موقعیت‌های خصوصی تماماً پیش‌پا افتاده را مجاز می‌شمرند. دقیقاً به همین علّت، هوا آکنده از اوهام و بازتاب‌های آینده‌ی فرهنگی تابناکی است که به رغم همه چیز در نیمه شبی بر سرمان می‌ریزد؛ زیرا همه دچار توهّماتِ دیداریِ بینشِ پرت افتاده و منزویِ خود هستند.

۹ـ مردمی که در این مملکت محبوس شده‌اند، دیگر نمی‌توانند خطوط کلّیِ شخصیت انسانی را تشخیص دهند هر انسان آزاده‌یی به نظر آنها همچون فردی غیرعادّی می‌آید. قلّه‌های کوههای آلپ را نه در زمینه‌ی

آسمان، بلکه در چین‌های پرده‌یی تاریک تصور کنید. در این صورت، خطوط پر هیبت کوهها تنها به طرزی مبهم و کم نور جلوه خواهد کرد. به همین نحو، پرده‌یی سنگین آسمانِ آلمان را پوشانده است، و ما دیگر نمی‌توانیم چهره‌های انسان‌ها، حتّا بزرگترین‌شان را ببینیم.

۱۰ـ گرمی از اشیا دور می‌شود. اشیای روزمّره به آرامی امّا مصرّانه ما را پس می‌زنند. روز به روز، برای غلبه بر مجموعِ مقاومت‌های پنهانی ــ و نه تنها مقاومت‌های آشکار ــ که این اشیا سر راهمان قرار می‌دهند، تلاش بزرگی از خود نشان می‌دهیم. اگر می‌خواهیم یخ نزنیم و نمیریم، باید سردیِ آنها را با گرمیِ خود جبران کنیم؛ و اگر می‌خواهیم از فرط خونریزی نمیریم، باید تیغ و خارِ آنها را با مهارتی بی‌پایان به دست بگیریم. نباید انتظار کمکی از اطرافیانمان داشته باشیم. بلیت فروش‌ها، کارمندان، صنعتگران، فروشندگان ــ همه‌ی‌اینها خود را نمایندگانِ جوهری سرسخت می‌پندارند، و با تندخویی خود تلاش می‌کنند تهدید موجود از جانب آن جوهر را نشان دهند. و در انحطاط اشیا که ــ به پیروی از فساد انسان ــ جامعه‌ی انسانی را تنبیه می‌کند، آب و خاک حتّا دسیسه‌چینی می‌کنند: مثل اشیا خون ما را می‌مکند. و نیامدن بهار آلمان تنها یکی از پدیده‌های بیشمارِ طبیعتِ در حال پوسیدنِ این دیار است. زندگی در طبیعتِ این آب و خاک چنان است که گویی سنگینیِ ستونِ هوایی که قاعدتاً بر دوش همه است، ناگهان بر خلاف همه‌ی قوانین طبیعت، به یکباره برای تک‌تکِ افراد محسوس شده است.

۱۱ـ سرسختیِ بی‌حد و مرزِ جهان برونی، از هر حرکت انسانی ــ خواه منبعث از انگیزه‌یی عقلانی، خواه از انگیزه‌یی طبیعی ــ آشکارا ممانعت

به عمل می‌آورد. کمبود مسکن و بالارفتنِ قیمتِ مسافرت، عوامل مهمی در فراشد نابودیِ اساسی‌ترین نمادِ آزادیِ اروپایی است: چیزی که در شکل‌های معیّنی حتّا در قرون وسطی وجود داشت: آزادیِ سکونت گزیدن در مکان دلخواه، و اگر زورگوییِ قرون وسطایی انسان‌ها را به جماعت‌های طبیعی وابسته می‌کرد، آنان اکنون در جامعه‌های غیرطبیعی به یکدیگر زنجیر شده‌اند. کمتر چیزی به اندازه‌ی محدود کردنِ آزادیِ سکونت گزیدن در مکان دلخواه می‌تواند گسترشِ شوم آوارگی را تقویت کند. و هرگز بینِ آزادیِ حرکت و وفورِ وسائط نقلیه چنین عدم تناسبی وجود نداشته است.

۱۲ـ همان‌طور که همه چیز در فراشد بی‌وقفه‌ی آمیزش و آلودگی جوهر خود را از دست می‌دهد، و ابهام جایگزین اصالت می‌شود، شهر نیز از این روند گریزی ندارد. شهرهای بزرگ ــ که قدرت بی‌نظیر حفظ‌کننده و اطمینان‌دهنده‌شان دُور کسانی را که در آرامشِ قلعه‌ی آنها مشغول کارند می‌گیرد، و با تنگ کردنِ منظرِ افق‌شان، آگاهی‌شان از نیروهای همیشه هوشیار طبیعت را می‌زداید ــ از همه سو مورد تهاجم روستا قرار می‌گیرد؛ و نه با مناظر زیبای روستا، بلکه بخشی که در طبیعت آزاد از همه زننده‌تر است: زمین شخم‌زده، و بزرگراه‌ها، و آسمانی که سرخیِ لرزانِ شبانه دیگر آن را نمی‌پوشاند. بی‌امنیتی، حتّا در شلوغ‌ترین مکان‌ها شهروندان را در موقعیت تیره و واقعاً وحشت‌زایی قرار می‌دهد. آنان باید خود را با آن، و نیز با بی‌قوارگیِ برآمده از فضای روستایی، در کنار شکل‌های ساختگیِ معماریِ شهری وفق دهند.

۱۳ـ اشیای مصنوعْ بی‌تفاوتیِ اصیل خود نسبت به گستره‌های رفاه و فقر را

به تمامی از دست داده‌اند. هر کدام از این اشیا مُهر خود را بر صاحبش زده است: او چاره‌یی جز این ندارد که وانمود کند یا قحطی‌زده است، و یا شیّاد. زیرا وقتی حتّا تجمّلِ واقعی ممکن است آغشته به شعور و صمیمیّت و لذا فراموش شود، امروز آن چیزهایی که به نام کالاهای تجملّی به ما عرضه می‌شود، چنان با صلابت بی‌شرمانه‌یی جلوه فروشی می‌کنند، که ظاهرشان هیچ درخششی در اذهان برنمی‌انگیزد.

۱۴ـ در میان آداب و سننِ اقوامِ کهن یکی هست که به نظر می‌رسد به ما هشدار می‌دهد که وقتی از طبیعتِ دست و دل‌باز چیزی برمی‌گیریم، باید مواظب باشیم در دام طمع نیفتیم. زیرا ما چیزی از خود نداریم که به مامِ زمین هدیه کنیم: این است که باید موقعِ گرفتن، پیش از آن که دست روی سهم خود بگذاریم، با بازگرداندن قسمتی جزئی از همه‌ی آن‌چه بدست آورده‌ایم، به طبیعت ادای احترام کنیم. این احترام، در آداب و سننِ کهنِ شراب‌ریزی بر خاک بیان شده است. در واقع شاید ممنوع بودن جمع‌آوری خوشه‌های فراموش شده‌ی ذرّت، یا خوشه‌های به زمین افتاده‌ی انگور، به منظور این که به خاک یا نیاکانِ رحمت‌بخش بازگردند، گونه‌ی تغییر شکل یافته‌ی همان عادتِ از یاد رفته باشد، که تا به امروز رسیده است. عادت آتنی جمع کردن خرده‌های نان از روی میز را جایز نمی‌شمرد، زیرا آنها را متعلّق به قهرمانان می‌داند. اگر جامعه چنان در اثر نیاز و طمع منحط شده باشد که عطایای طبیعت را تنها حریصانه دریافت کند، و برای کسب سود بیشتر میوه‌های هنوز نرسیده را از درخت‌ها برُباید و به بازار آورد، و برای این‌که سیر شود، بشقابش را تا ته خالی کند، خاک نیز تهیدست خواهد شد و زمینْ بد محصول خواهد داد.

عملیات زیرزمینی

در رؤیایی زمین بایر دیدم: آنجا میدان بازارِ وایمر بود. عدّه‌یی مشغول حفّاریِ زمین بودند. من نیز کمی شن‌ها را زیرورو کردم. نوک برجِ کلیسایی [از زیر خاک] بیرون آمد. با خوشحالی پیش خود فکر کردم: باید یک معبد مکزیکی از دوره‌ی «پیشا-روح‌باوری» به‌جا مانده از «Anaquivitzli» باشد. در حال خندیدن بیدار شدم.

(Ana= ανα ; vi = vie ; witz[۳] [جوک] = کلیسای مکزیکی [!].)

آرایشگاه برای بانوان مشکل‌پسند

سه هزار خانم و آقا را از «Kurfurstendamm»[۴] (امارتهای دارای حق انتخاب و آلمان) یک روز صبح در بسترهای‌شان دستگیر می‌کنند و بدون هیچ توضیحی برای بیست و چهار ساعت بازداشت می‌کنند. نیمه‌شب پرسش‌نامه‌یی درباره‌ی مجازات اعدام بین آنها توزیع می‌کنند و از آنها می‌خواهند با قیدِ نامِ خود مشخص‌کنند چه روشی از مجازات اعدام را ــ اگر ضرورتش پیش می‌آمد ــ ترجیح می‌دادند. این پرسش‌نامه باید به وسیله‌ی این افراد، که تا آن لحظه بدون آن‌که کسی از آنها خواسته باشد، نظر خود را «درکمال هشیاری» بیان داشته بودند، «در حدّ اعلای اطلاعاتشان» کامل می‌شد. با سرزدنِ سپیده ــ آن ساعتِ مقدّسِ باستانی که در این قرن به جلّادان پیش‌کش شده است ــ مسئله مجازات اعدام می‌بایست حل شود.

مواظب پله‌ها باشید!

کار روی نثر خوب شامل سه مرحله است: مرحله‌ی موسیقایی که در آن نثر تصنیف می‌شود؛ مرحله‌ی معماری که در آن نثر بنا می‌شود؛ و مرحله‌ی نسّاجی که در آن نثر بافته می‌شود.

مأمور قسم‌خورده‌ی حساب و کتاب[۵]

زمانه ما عموماً، در تضاد با دوره‌ی رنسانس است؛ و مشخصاً در تضاد با موقعیتی که در آن هنر چاپ کشف شد. زیرا چه تصادفی باشد، چه نباشد، پیدایش چاپ در آلمان در زمانی رخ داد که کتاب، و در خاص‌ترین معنای کلمه، کتابِ کتاب‌ها از طریق ترجمه‌ی «لوتر» به میان مردم راه یافت. در آن وقت همه چیز گویای این بود که کتاب در شکل سنّتی‌اش به پایان عمر خود رسیده است. مالارمه، که در ساختِ بلورینِ نوشته‌های مشخصاً سنّتی‌اش تصویر واقعیِ آن‌چه را در حال فرارسیدن بود می‌دید، اوّلین کسی بود که در [شعر] «ریختنِ تاس» تنش‌های گرافیک موجود در آگهی‌های تجاری را در فرمِ چاپی منعکس کرد. بعدتر تجربه‌های دادائیست‌ها در ایجاد فرم‌های گوناگون نوشتاری که نه از قواعد ساختاری، بلکه از واکنش‌های حسّاسِ عصبی‌شان ریشه می‌گرفت، نتوانست به اندازهٔ تجربی‌ی مالارمه که منبعث از سرشتِ درونیِ سبکش بود، ماندگار شود. اما توانست موضوعِ روز بودنِ آن‌چه مالارمه به صورت مونادیک، در اتاق جادویی‌اش از طریق گونه‌یی هماهنگیِ از پیش ساخته با همه‌ی وقایعِ مهمِ زمان ما در اقتصاد، تکنولوژی، و زندگی اجتماعی کشف کرده بود، نمایان کند. نوشته‌ی چاپی که در کتاب پناهگاهی برای خود یافته بود و آنجا به حیاتِ خودمختارش ادامه می‌داد، توسّط آگهی‌های تجاری با بی‌رحمی از آنجا بیرون کشیده شد، و به کوچه و بازار عرضه شد، و در اختیار دگرسالاریِ خشنِ هرج و مرج اقتصادی قرار گرفت. این در حکم مدرسه و مکتبِ سخت‌گیری برای فرم‌های جدیدِ نوشتار بود. اگر نوشتار، قرن‌ها پیش شروع به شکل‌گیری کرده بود، و از سنگ نبشته‌های عمودی به حالت دست نوشته‌های منتشر بر سطح مایل

کرسی‌ها تبدیل شد و سرانجام با چاپ کتاب در بستر خود قرار گرفت، اکنون نیز به همان آهستگی دوباره سر از زمین بلند می‌کند: روزنامه را بیشتر نه در حالت افقی که در حالت عمودی می‌خوانند. فیلم و آگهی‌های تجاری واژه‌های چاپی را یکسره در سطح عمودی ارائه می‌کنند؛ و پیش از آن که کودکی در عصر ما با کتاب آشنا شود، چشمانش چنان در معرض کولاکی از حروف متغیّر، رنگی، و متناقض قرار می‌گیرد، که احتمال ورودش به آرامش باستانی کتاب کم می‌شود. فوجِ ملخ‌های حروف چاپی، که از هم اینک ظاهراً خورشیدِ ذهنِ اهالیِ شهرهای بزرگ را تاریک کرده است، سال به سال انبوه‌تر می‌شود. گستره‌ی تجارت طالب چیزهای بیشتری می‌شود. برگه‌دان خبر از فتح نوشته‌ی سه بعدی می‌دهد، و به این ترتیب برای فرم سه بعدیِ نوشته‌های باستانیِ میخی یا گره‌یی کنترپوآنِ شگفت‌انگیزی تشکیل می‌دهد. (و امروزه کتاب از هم اینک، همان‌طور که فرمِ حاضرِ تولید علمی نشان می‌دهد، در حکم پلِ ارتباط دهنده‌ی از رواج افتاده‌یی بین دو نظام متفاوت بایگانی می‌شود. زیرا همه‌ی آن‌چه اهمیت دارد در فیش‌دانِ پژوهشگری که کتاب می‌نویسد، یافت می‌شود. و دانشمندی که کتاب را بررسی می‌کند با انتقال آن به فیش‌دان خودش آن را از آنِ خود می‌کند.) اما هیچ تردیدی نیست که پیشرفت نوشتار پیوسته به ادّعاهای قدرتِ فعّالیت‌های پیچیده‌ی علم و اقتصاد وابسته نمی‌ماند؛ برعکس، لحظه‌یی فراخواهد رسید که کمیّت به کیفیت تبدیل شود، و آن وقتی است که نوشتار ــ که روز به روز بیشتر وارد حوزه‌های نامتعارف و جدید گرافیکی می‌شود ــ ناگهان به محتوای مناسب خود برسد. در این نوشتار تصویری، شاعران، یعنی کسانی که مانند زمان‌های قدیم، اکنون نیز اوّلین متخصّصانِ نوشتن‌اند، تنها با احاطه به حوزه‌هایی که نوشتار در آن شکل می‌گیرد، یعنی نمودارهای آماری و فنی، قادر خواهند بود به این

فعّالیت بپیوندند. با بنیان‌گذاریِ نوشتار متحرک و بین‌المللی، آنان مرجعّیت خود در زندگی مردم را دوباره به دست خواهند آورد. و چنان نقشی ایفا خواهند کرد که همه‌ی تلاش‌های در راه نوسازیِ علمِ بیان در مقایسه با آن همچون رؤیای روزانه‌ی کهنه‌یی نمود کند.

وسایل تدریس

قواعد کتاب‌های قطور؛ یا چگونه می‌توان کتاب‌های ضخیم نوشت.

۱ـ شرحِ مفصل و طولانیِ طرحِ مقدماتی باید به تمام متن سرایت کند.

۲ـ اصطلاحاتی که برای تبیین مفاهیم به کار برده می‌شود، به جز در جایی که تعاریف آن‌ها ارائه می‌شود، نباید در جای دیگری از کتاب دیده شوند.

۳ـ تمایزهای مفهومی که به زحمت در متن حاصل شده، باید دوباره در یادداشت‌های مربوط به موضوع زایل شود.

۴ـ برای مفاهیمی که تنها در معنای عمده‌شان به دست گرفته می‌شود، باید مثال ارائه کرد؛ مثلاً اگر بحث از دستگاههای مکانیکی است، باید همه‌ی انواع مختلف این دستگاهها را برشمرد.

۵ـ هر چه به طور پیشاتجربی درباره‌ی یک ابژه دانسته است. باید با مثال‌های فراوان تحکیم و تقویت شود.

۶ـ روابطی را که می‌توان به صورت گرافیکی نشان داد، باید با واژه‌ها نیز شرح داد. مثلاً به جای استفاده از شجره‌ی خانوادگی باید همه‌ی روابط خانوادگی را به تفصیل برشمرد.

۷ـ باید به کسانی که در قطب مخالف قرار دارند، و سخنی مشترک بر زبان می‌آورند، جدا جدا پاسخ داد.

کار تحقیقیِ مدرن طوری نوشته می‌شود که بتوان مانند یک کاتالوگ آن را خواند. امّا عملاً کِی ما کتاب‌ها را مانند کاتالوگ‌ها خواهیم نوشت؟ اگر محتوای نارسا شکلِ بروز خود را تعیین می‌کرد، اثری عالی به وجود می‌آمد که در آن ارزش عقاید بدون آن که در معرض فروش گذاشته شوند، قابل تعیین می‌بود.

ماشین تحریر تنها وقتی دستِ اهل ادب را از قلم بی‌نیاز می‌کند که قطعیتِ قالب‌های حروف‌چینی مستقیماً وارد طرحِ کتاب‌هایش شده باشد. می‌توان تصّور کرد که سیستم‌های جدید با حروف تایپی قابل تغییر مورد نیاز است. آنها با عصب‌رسانی به انگشت‌های فرمان‌دهنده، جایگزین انعطاف‌پذیریِ دست خواهند شد.

اگر جمله‌یی که به صورت موزون طراحی شده است، بعداً تنها در نقطه‌یی از ضرب بیفتد، به زیباترین جمله‌ی نثریِ قابل تصّور تبدیل می‌شود. به این ترتیب پرتو نوری از درزِ دیوار به درون حجره‌ی کیمیاگر می‌افتد که بلورها، کُره‌ها، و مثلث‌ها را روشن می‌کند.

آلمانی‌ها، آبجوی آلمانی بنوشید!

اوباش مجبور به یک دشمنیِ مهارناپذیر با بقای اندیشه هستند؛ و راهی مطمئن برای از بین بردن آن یافته‌اند: تقسیم افراد به گروههای مختلف و برشمردن آنها. همین که کوچکترین فرصتی به دست آورند، صف می‌کشند و تا مرکزِ آتشِ توپ‌خانه، اسلحه بر دوش به حالت قدم‌رو پیش می‌روند. کسی چیزی جز پشت گردنِ جلوییِ خود را نمی‌بیند، و هر کدام مغرور از اینکه برای چشمان نفر پشت سرش، الگوی نمونه‌یی تشکیل داده است. مردان قرن‌هاست در این زمینه ماهر شده‌اند. امّا رژه‌ی فقر و بینوایی، و در صف ایستادن اختراعِ زنان است.

نصب اعلامیه ممنوع است.

تکنیکِ نویسندگی در سیزده نهاده:

۱ـ کسی که می‌خواهد دست به کارِ نوشتنِ اثر بزرگی شود، باید با خود مدارا کند، و وقتی سهم معیّنِ روزانه‌اش را نوشت و تمام کرد، تا آن‌جا که مانع کارش در روز بعد نشود، خوش بگذراند.

۲ـ می‌توانی از نوشته‌هایت با دیگران سخن بگویی، امّا تا کتاب تمام نشده است، چیزی از آن را برای دیگران نخوان. هر خشنودی خاطری که از این طریق به دست آوری، از ضرباهنگ کارت می‌کاهد. اگر به این انضباط پای‌بند بمانی میلِ رو به افزون برای برقراریِ ارتباط، سرانجام تبدیل به نیروی محرّکه‌یی برای پایان دادن به کار می‌شود.

۳ـ در محیط کاری‌ات از میان‌حالیِ زندگی روزانه اجتناب کن. یک آرامش نسبی که همراه با سروصداهای کسل کننده است، خفّت‌بار است. از سوی دیگر، همراهیِ یک اِتود یا سر و صدای اطراف، به اندازه‌ی شنیدنِ سکوتِ شب می‌تواند مفید واقع شود. اگر چنین سکوتی گوش درون را تیز می‌کند، آن اوّلی در حکم سنگ محکِ طرز بیان است که به واسطه‌ی فراوانی‌اش حتّا ناهنجارترین صداها را می‌پوشاند.

۴ـ از نوشت‌افزارِ هر چه پیش آمد خوش آمد استفاده نکن، پافشاری در استفاده از نوع معیّنی کاغذ، قلم و مرکّب سودمند است. دنبال تجمّل نباش، امّا وفور این ابزار شرط ضروری است.

۵ـ نگذار هیچ اندیشه‌یی از ذهنت به طور ناشناس بگذرد: و در دفترچه‌ی یادداشتت به همان جدیتی بنویس که مأمورانِ امنیتی اسامی اتباعِ خارجی را ثبت می‌کنند.

۶ـ قلمت باید از الهام دوری جوید تا با نیروی مغناطیسی آن را به سوی

خود بکشد. هر چقدر مآل‌اندیشانه‌تر، نوشتنِ چیزی را که به ذهنت رسیده است، به تأخیر بیندازی، پربارتر خودش را در اختیارت می‌گذارد. کلام، اندیشه را فتح می‌کند؛ امّا نوشتن است که بر آن مسلّط می‌شود.

۷ـ هیچ‌گاه به‌خاطر این که چیزی به ذهنت نرسیده است، از نوشتن دست نکش، حیثیّتِ ادبی ایجاب‌می‌کند تنها در لحظه‌ی از پیش‌تعیین‌شده (وقت غذا، یا قرار ملاقات)، یا در لحظه‌ی پایان کار نوشتن را کنار بگذاری.

۸ـ وقتی برای نوشتن الهام نمی‌رسد، وقتت را با پاک‌نویس کردنِ آن‌چه نوشته‌ای پر کن. این جوری شَمّت دوباره بیدار می‌شود.

۹ـ Nulla dies sine lineo [هیچ روزی بدون نوشتن سطری نگذرد] ـ امّا ممکن است هفته‌ها همین‌طور بگذرد.

۱۰ـ هیچ کاری را که یک شب تا سپیده‌ی صبح رویش کار نکرده‌ای، تمام شده قلمداد نکن.

۱۱ـ خاتمه‌ی یک اثر را در اتاق کارِ همیشگی‌ات ننویس. شهامت لازم را آن جا نخواهی یافت.

۱۲ـ مراحل نوشتن: اندیشه ـ سبک ـ نوشتار. ارزش پاک‌نویس کردن در این است که همه‌ی حواست را جمع زیبایی خط بکنی. اندیشه، الهام را از بین می‌برد؛ سبک، اندیشه را مهار می‌کند؛ و نوشتار، سبک را به نتیجه می‌رساند.

۱۳ـ اثر، صورتکِ مرگ برای طرحِ ذهنی است.

سیزده نهاده در مخالفت با اسنوب و افاده فروش:

(آدم اسنوب در دفترِ خصوصیِ نقد هنری است. در سمت چپ، نقاشی یک کودک؛ و در سمت راست، یک بت‌واره قرار دارد. او می‌گوید: «آیا این باعث نمی‌شود که پیکاسو به نظر وقت تلف کردن برسد؟»)

۱ـ هنرمند یک اثر می‌آفریند.	آدم عادی خود را در نوشته‌یی مستند بیان می‌کند.
۲ـ اثر هنری کاملاً اتفاقی حالت مستند پیدا می‌کند.	هیچ نوشته‌ی مستندی همان‌جور که هست نمی‌تواند یک اثر هنری باشد.
۳ـ اثر هنری یک شاهکار است.	نوشته‌ی مستند به کار آموزش می‌آید.
۴ـ هنرمندان از روی اثر هنری فوت و فنّ کار را می‌آموزند.	نوشته‌ی مستند مردم را آموزش می‌دهد.
۵ـ آثار هنری در کمال خود از یکدیگر متمایز می‌شوند.	همه‌ی نوشته‌های مستند از طریق موضوع خود به هم پیوند می‌خورند.
۶ـ در اثر هنری محتوا و فرم یکی است: معنا.	در نوشته‌ی مستند، موضوع تماماً غالب است.
۷ـ معنا نتیجه‌ی تجربه است.	موضوع نتیجه رؤیاهاست.
۸ـ در اثر هنری، موضوع صفرایی است که در حین تعمّق دفع می‌شود.	آدم هرچه بیشتر در نوشته‌ی مستندغورکند، موضوع همان‌قدر فشرده و انبوه می‌شود.
۹ـ مرکز اثر هنری قانونْ فرم آن است.	در نوشته‌ی مستند، فرم‌ها پراکنده است.
۱۰ـ اثر هنری ترکیبی است: یک مرکز انرژی.	باروریِ نوشته‌ی مستند نیازمند تحلیل است.
۱۱ـ تأثیر اثر هنری در نگاه دوباره بیشتر می‌شود.	یک نوشته‌ی مستند فقط با ایجاد تعجب اعمال قدرت می‌کند.
۱۲ـ یایمردیِ آثار هنری در حالتِ تهاجمی‌شان نهفته است.	نوشته‌ی مستند پشت معصومیتش پنهان می‌شود.
۱۳ـ هنرمند عازم فتح معناها می‌شود.	آدم عادی پشت موضوع سنگرگیری می‌کند.

تکنیک نقد در سیزده نهاده:

۱ـ منتقد سیاست‌گذار میدان ادبیات است.

۲ـ آن که نمی‌تواند موضع بگیرد، باید سکوت کند.

۳ـ منتقد هیچ اشتراکی با مفسّران دوره‌های پیشین هنر ندارد.

۴ـ نقد باید با زبانِ هنرمندان سخن بگوید. زیرا اصطلاحات «شام آخر» همه شعار است. و در شعارها تنها فریادهای مبارزه شنیده می‌شود.

۵ـ اگر چیزی که به خاطر آن مبارزه می‌شود ارزشمند است، «عینیّت گرایی» باید همیشه قربانیِ موضع‌گیری شود.

۶ـ نقد یک معضلِ اخلاقی است. اگر گوته ارزشِ هولدرلین، کلایست، بتهوون، و ژان پل را درک نکرده است، خطا نه در بصیرتِ هنری او، که در اصول اخلاقی‌اش بوده است.

۷ـ برای منتقد، همکارانش برترین مرجعیت را دارا هستند، و نه مردم. و از آن کمتر نسل‌های بعد.

۸ـ نسل‌های آینده یا فراموش می‌کنند، یا ستایش. تنها منتقد است که رو در روی نویسنده داوری نهایی را می‌کند.

۹ـ جدل یعنی کتابی را با استفاده از چند جمله‌ی آن نابود کردن. هر چه کتاب کمتر بررسی شود بهتر است، تنها کسی که بتواند کتابی را ویران کند، می‌تواند آن را نقد کند.

۱۰ـ اهلِ جدل واقعی با همان عطوفتی به بررسی یک کتاب می‌پردازد، که یک آدم‌خوار نوزادی را میل می‌کند.

۱۱ـ منتقد از شور و حالِ اثر هنری بیگانه است. اثر هنری در دست او، شمشیر آخته‌یی است در مبارزهٔ ذهن‌ها.

۱۲ـ تعریفِ هنرِ نقد به موجزترین شکل ممکن: مطرح کردنِ شعارها

بدون خیانت به اندیشه‌ها. شعارهای یک نقدِ نابسنده، اندیشه‌ها را به مُدِ روز می‌فروشد.

۱۳ـ همیشه باید اثبات کرد آرای عامه نادرست است. با این همه همیشه باید حس کند منتقد نماینده‌ی اوست.

عدد ۱۳

وقتی روی این عدد تأمل می‌کنم، احساس لذّتی دردناک به من دست می‌دهد.

مارسل پروست

کتاب سفت بسته شده و هنوز عفیف، آن قربانی را انتظار می‌کشد که قبلاً خونِ لبه‌های سرخِ کتاب‌های قطور را جاری کرده است؛ دخول یک اسلحه را، یا کارد کاغذبری را تا پرده از آن بردارد.

مالارمه

۱ـ کتاب‌ها و روسپی‌ها را می‌توان به بستر برد.

۲ـ کتاب‌ها و روسپی‌ها زمان را در هم می‌بافند، بر شب مانندِ روز، و بر روز مانندِ شب حکم می‌کنند.

۳ـ نه کتاب‌ها برای دقیقه‌ها ارزش قائلند، و نه روسپی‌ها. امّا آشناییِ نزدیک‌تر با آنها نشان می‌دهد در واقع چقدر عجول‌اند. همین که توجّه‌مان به آن‌ها معطوف شود، شروع به شمردن دقیقه‌ها می‌کنند.

۴ـ کتاب‌ها و روسپی‌ها همواره در عشقی ناکامیاب نسبت به یکدیگر به سر برده‌اند.

۵ـ کتاب‌ها و روسپی‌ها هر دو مردان ویژه‌ی خود را دارند؛ مردانی که از طریقِ آن‌ها گذرانِ روزگار می‌کنند؛ و عذابشان می‌دهند، در این زمینه، مردانِ ویژه‌ی کتاب‌ها منتقدان‌اند.

۶ـ کتاب‌ها و روسپی‌ها در مؤسسه‌های عمومی جای دارند ــ مشتریِ هر دو دانشجویان‌اند.
۷ـ کتاب‌ها و روسپی‌ها ــ به ندرت کسی که تصاحب‌شان می‌کند، شاهد مرگ‌شان می‌شود. پیش از آن که عمرشان به سر رسد گم و گور می‌شوند.
۸ـ کتاب‌ها و روسپی‌ها خیلی علاقه دارند توضیح دهند چگونه به این روز و حال افتاده‌اند: و از گفتن هیچ دروغی فروگذار نمی‌کنند. در واقع، اغلب، سیر و چگونگیِ ماجرا را متوجّه نشده‌اند، سال‌ها دنبال «دل‌شان» رفته‌اند، و روزی بدنی فربه در همان نقطه‌ای برای خودفروشی می‌ایستد که صرفاً برای «آموختن درس زندگی» توقفی داشته است.
۹ـ کتاب‌ها و روسپی‌ها وقتی نمایش می‌دهند، دوست دارند پشت کنند.
۱۰ـ کتاب‌ها و روسپی‌ها زاد و رودشان زیاد است.
۱۱ـ کتاب‌ها و روسپی‌ها ــ «راهبه‌ی پیر ــ روسپی جوان». چقدر کتاب هست که زمانی بدنام بود و اکنون راهنمای جوانان است.
۱۲ـ کتاب‌ها و روسپی‌ها دعوا مرافعه‌های‌شان را جلو چشم همه می‌کنند.
۱۳ـ کتاب‌ها و روسپی‌ها ــ پانویس‌های یکی، اسکناس‌های دیگری در جوراب‌های بلندش است.

مهمّات

برای دیدنِ دوستِ مؤنثی به «ریگا» آمده بودم. خانه‌اش، شهر و زبان مردم را نمی‌دانستم. کسی منتظر من نبود، کسی را نمی‌شناختم. دو ساعتی تنها در کوچه‌ها قدم زدم. قبلاً هیچگاه کوچه‌ها را چنین ندیده بودم. از هر دری شعله‌یی زبانه می‌کشید؛ از هر گوشه جرقّه‌ها به هر سو پراکنده می‌شد؛ و هر تراموا مانند ماشین آتش‌نشانی به سوی من آمد. زیرا گمان می‌کردم دوستم ممکن است از آن در بیرون آید، از آن گوشه بگذرد، یا در تراموا

نشسته باشد. امّا به هر قیمت که بود، در بین ما، من باید نفر اوّلی می‌بودم که آن دیگری را می‌دید. زیرا اگر شعله‌ی چشمانش به من می‌گرفت، همچون مخزن فشنگ در هوا منفجر می‌شدم.

کمک‌های اوّلیه

محلّه‌یی بی‌اندازه شلوغ. شبکه‌یی از کوچه‌ها که سال‌ها از رفتن به آنجا امتناع کرده بودم، وقتی کسی که برای من عزیز بود به آنجا نقل مکان کرد، به‌ناگاه حالتی دلباز و آرام به‌خود گرفت. مثل این‌که نورافکنی در پنجره‌ی خانه‌ی او کار گذاشته باشند، که باریکه‌های نورِ آن اطرافش را از دیگر جاها جدا کرده باشد.

دکوراسیون داخلی

رساله [نویسی] یک‌فرمِ عربی است. ظاهرش نامتمایز، و ساده و بی‌پیرایه است: همچون نمایِ ساختمان‌های عربی، که تفکیکِ فضا، از حیاط به آن طرف شروع می‌شود. ساخت تفکیکیِ رساله نیز از بیرون دیده نمی‌شود. برای دیدنش باید به درونش قدم گذاشت. اگر از چند بخش تشکیل شده باشد، هر بخش به جای آن که عنوانِ ویژه‌ی خود را داشته باشد، با شماره‌یی مشخص شده است. سطحِ اندیشه‌های موجود در آن، حالت روح‌بخش و رنگارنگی ندارد، بلکه با توری زینتی که روی هم تا خورده، پوشیده شده است. در تراکمِ تزیینیِ این طرز ارائه، تمایزی بین موضوع اصلی و توضیحات انضمامی وجود ندارد.

نوشت‌افزار فروشی

نقشهٔ خیابان ــ زنی حواس پرت و پریشان خیال می‌شناسم. در حالیکه من اسامی کارپردازانم، جای پرونده‌هایم، آدرس دوستان و آشنایانم، ساعت

قرار ملاقات‌هایم را از برمی‌دانم، او در ذهن خود مفاهیم سیاسی، شعارهای احزاب، بیانیه‌ها و فرمان‌های صادر شده را سفت و سخت نگه می‌دارد. او در شهرِ اسم‌های رمز زندگی می‌کند، و ساکن محلّه‌ی واژگان توطئه‌گر و برادرانه است؛ جایی که هر کوچه و برزنی حال و هوای خاص خود را دارد، و هر واژهْ اسم شبی دارد که در آن پژواک می‌یابد.

فهرست آرزوها ــ «همان گونه که نی‌شکر جهان را از شیرینی‌اش می‌آکند، از قلم من هم واژه‌ها خوش بتراوند.» این‌واژه‌ها به‌دنبالِ اشتیاقِ فرخنده[۶] می‌آیند ــ مانند مرواریدی که از دهانه‌ی باز صدف بیرون می‌غلتد.

تقویم جیبی ــ ویژگی شاخصِ مرد شمالی را هیچ چیز مثل این نشان نمی‌دهد: وقتی زنی را دوست دارد، باید پیش از هر چیز، و به هر قیمتی شده، با خود خلوت کند تا، ابتدا، احساسات خود را بسنجد و از آن محظوظ شود؛ و بعد پیشِ زن برود و عشقش را به او ابراز کند.

وزنِ نامه ــ میدانِ کنکورد: ستون بلندِ هرمی. چیزی که چهار هزار سال پیش بر آن کنده کاری شده است، امروز در مرکزِ بزرگترین میدان شهر واقع است. اگر این را پیش‌گویی به فرعون می‌گفت، چه احساسِ پیروزمندانه‌یی که نمی‌کرد! ــ برجسته‌ترین امپراتوریِ فرهنگیِ اروپا، روزی در مرکز خود از یادبودِ قانونِ فرمانروایی‌اش نگه‌داری خواهد کرد. امّا [ببینیم] این افتخارِ با شکوه چگونه در واقعیت ظاهر می‌شود؟ از بین دهها هزاران نفری که از کنارش می‌گذرند، حتّا یک نفر توقّف نمی‌کند؛ از بین دهها هزار نفری که توقّف می‌کند، حتّا یک نفر نمی‌تواند سنگ نبشته‌اش را بخواند. هر شهرتی این گونه وفای به عهد می‌کند؛ و هیچ

پیش‌گویی‌ای نمی‌تواند در تزویر از آن پیشی بگیرد: زیرا آدمِ جاودانه مانند این ستون بلند هرمی در میانه قرار می‌گیرد: ازدحام معنوی را که در اطرافش رعدآسا غلیان می‌کند، نظم می‌دهد؛ امّا سنگ نبشته‌اش به دردِ کسی نمی‌خورد.

اجناسِ پر نقش و نگار

زبانِ بی‌بدیلِ آدمِ خشک مغز: بی‌حالتیِ مطلق ــ سیاهیِ حدقه‌ی چشم‌هایش را ــ به لجام گسیخته‌ترین حالتش پیوند می‌زند ــ نیشخند ردیف دندان‌ها.

کسی که احساس می‌کند ترکش کرده‌اند، کتابی به دست می‌گیرد؛ و با اندوهی بزرگ درمی‌یابد صفحه‌یی که می‌خواهد ورق بزند، قبلاً بریده شده است، و حتّا اینجا به وجودش نیازی نیست.

هدیه باید جوری باشد که به دریافت کننده شوک وارد کند.

وقتی دوستی ارجمند، با فرهنگ و ظریف، کتاب جدیدش را برایم فرستاده بود و می‌خواستم آن را باز کنم، دیدم دستهایم خود به خود به طرف کراواتم رفته و گره‌اش را صاف می‌کند.

آن که مقیّد به آداب معاشرت و مخالفِ دروغ گفتن است، مانند کسی است که از مُد پیروی می‌کند، امّا جلیقه نمی‌پوشد.

اگر دود از نوکِ سیگارم و مرکّب از نوک قلمم به روانیِ یکسانی جاری می‌شد، به اوج نویسندگی‌ام می‌رسیدم.

خوشبختی یعنی توانایی شناختنِ خود، بدون ترسیدن.

رشد

کودکِ کتاب‌خوان ــ از کتاب‌خانه‌ی مدرسه کتابی گرفته‌ای. کتاب‌ها در کلاس‌های پایین‌تر به سادگی توزیع می‌شود. تنها گهگاهی جرئت می‌کنی آرزویت را بر زبان آوری. اغلب، با حسادت، می‌بینی کتاب‌های مورد علاقه‌ات به دستِ دیگران افتاده است. سرانجام آرزویت برآورده می‌شود. یک هفته خود را به بارش آرامِ کتاب سپردی: بارشی که مانند دانه‌های برف، رازآمیز و انبوه و بی‌وقفه تو را احاطه کرد. با اعتمادی بی‌حد و مرز به درونش رفتی. آرامش کتاب تو را بیشتر و بیشتر وسوسه می‌کرد! محتویاتش چندان برایت اهمیّت نداشت. زیرا در زمانی شروع به خواندن کردی که در تختت برای خود قصّه می‌بافتی. کودک راه خود را از میانِ راه باریکه‌های نیم پنهان می‌جوید. وقتی می‌خواند، درِ گوش‌هایش را می‌گیرد. کتاب روی میزی است خیلی بلند؛ و یک دستش همیشه روی صفحه است. هنوز می‌توان ماجراهای یک قهرمان را در حروف پرپیچ و تاب برایش خواند، مانند شکل‌ها و پیام‌های دانه‌های پراکنده‌ی برف. نَفَس‌اش با هوای رویدادهای قصّه درآمیخته است، و همه‌ی آدم‌های قصّه به همراه او نفس می‌کشند. در مقایسه با بزرگترها، او با آدم‌های قصّه بیشتر می‌جوشد. به‌طرزی وصف‌ناپذیر تحت تأثیرِ رویدادها و گفتگوهای قصّه قرار گرفته است، و وقتی بلند می‌شود، برفِ خوانده‌هایش لایه لایه رویش را سفید کرده است.

کودکی که دیر کرده است ــ گویی او مسئولِ خراب شدنِ ساعت حیاطِ مدرسه است. عقربه‌ها می‌گویند: «دیر کرده‌ای.» از راهرو که می‌گذرد، از درِ کلاس‌ها پچ‌پچِ توطئه‌یی شنیده می‌شود. آموزگاران و دانش‌آموزان

پشتِ در با یکدیگر دوست‌اند. یا همه جا ساکت است، انگار منتظر کسی باشند. جوری که شنیده نشود، دستش را روی دسته‌ی در می‌گذارد. جایی که ایستاده است در آفتاب غرق می‌شود. با بازکردنِ در، این ساعتِ پرآرامش زایل می‌شود. صدای آموزگار، مانندِ چرخ آسیابی گُرپ گُرپ می‌کند. ناگهان خود را در برابر سنگ آسیاب می‌یابد. صدا بی‌وقفه گُرپ گُرپ می‌کند. میله‌های آسیاب هر چه در خود دارند روی تازه وارد می‌ریزند: ده ــ بیست کیسه‌ی سنگین به سوی او پرتاب می‌شود، و او مجبور است همه را تا روی نیمکت حمل کند. همه‌ی نخ‌های کتش به سفیدیِ آرد شده است. همچون روحِ بیچاره‌ی شبگردی هر قدمش بلوایی به پا می‌کند، و کسی او را نمی‌بیند. سرجایش می‌نشیند و در وقتِ باقی‌مانده به آرامی مشغولِ کار می‌شود، تا صدای زنگ بلند شود. امّا این کار برایش فایده‌یی ندارد.

کودکی که به غذاها ناخنک می‌زند ــ دستش از لای شکافِ نیمه بازِ گنجه‌ی خوراک تو می‌رود، مانند عاشقی در دلِ شب. همین که دستش در تاریکی به جایی که می‌خواست می‌رسد، قندها یا بادام‌ها، کشمش یا مربّاها را لمس می‌کند؛ و مثل عاشقی که قبل از بوسیدنِ معشوق، او را در آغوش می‌گیرد، دستش از لمسِ وعده‌گاهِ نهانی‌اش با خوراکی‌ها محظوظ می‌شود، پیش از آن‌که دهانش شیرینی‌شان را بچشد. چه وسوسه‌انگیز عسل، مشتی کشمش، حتّا برنج خود را به دست او می‌سپارند! چه ملاقات پرشوری است دیدارِ این دو که سرانجام از شرّ قاشق راحت شده‌اند! مربّای توت فرنگی بدون مزاحمتِ حلقه‌های نان، مانند دختری که از خانه‌ی پدری‌اش ربوده شده باشد، خشنود و آتشین، در زیرِ پهنه‌ی آسمانْ خود را یکسره به شور و صفای او رها کرده‌اند. و حتّا کره با

عطوفتِ تمام به دل و جرئتِ این عاشق که به خلوت‌گاهش رسوخ کرده است، پاسخ می‌دهد. دیری نمی‌گذرد که دستِ این دون‌ژوانِ جوان به همه‌ی سوراخ سنبه‌ها سرک می‌کشد، پشت سرش طبقه‌های به هم پاشیده و انبوهی در هم ریخته به جا می‌گذارد: بکارتی که بدون شکایتی خود را نو می‌کند.

کودک روی اسبِ چوبی چرخان ــ تخته‌یی که حیوان‌های رام روی آن‌اند، در فاصله‌یی نزدیک به زمین می‌چرخد. در مناسب‌ترین ارتفاعی است که می‌توان برای پرواز خیال کرد. موزیک شروع می‌شود و کودک با یک تکان از مادرش جدا می‌شود، و شروع به چرخیدن می‌کند. ابتدا از این که از او دور شده است، می‌ترسد. امّا لحظه‌یی بعد متوجه می‌شود چقدر آدم دلاوری است! روی اسبش مانند فرمانروایی که از روی بارگاه خود به سرزمینش حکمرانی می‌کند، جا خوش کرده است. در مسیرش درخت‌هایی است که مماس با او می‌گذرند، و اهالی همه برای سلام گفتن به او صف کشیده‌اند. بعد، در کشوری شرقی، دوباره سرو کلّه‌ی مادرش پیدا می‌شود. بعد از درون جنگلِ بکری می‌گذرد؛ تارکِ درختی پیدا می‌شود، دقیقاً همان‌گونه که هزاران سال پیش آن را دیده بود. حالا هم اطرافش ظاهر شده. اسبش وفادار است: مانند یک «آریون» بی‌زبان، روی ماهیِ خاموشِ خود نشسته است؛ یا مانند یک ورزا ــ زئوسِ چوبی او را گرفته است، و مثل «اروپا»ی بی‌عیب و نقص او را می‌رباید. دیری است تکرّرِ ابدیِ همه چیز حالتِ حکمتی کودکانه برایش دارد و زندگی حالتِ سرمستیِ باستانیِ فرمانروایی ــ سر و صدای خزانه‌ی جواهرات سلطنتی در مرکز این قلمروِ فرمانروایی اکستریونِ[۷] گوش خراشی است. تا ضربِ موزیک آهسته می‌شود، فضا به ارتعاش می‌افتد و درختان دوباره شاخ و

برگ خود را جمع می‌کنند. اسب چرخان تبدیل به زمینی نامطمئن می‌شود؛ و مادرش سر می‌رسد: همان دیرک که سفت و سخت در زمین کوفته شده، و کودک همین که فرود می‌آید، طناب نگاهش را دور این دیرک می‌پیچد.

کودک نامنظم ــ هر سنگی که پیدا می‌کند، هر گلی که چیده است، و هر پروانه‌یی که گرفته است، شروعِ جمع‌آوریِ یک کلکسیون برایش می‌شود، و صاحب هر چیزِ یکّه‌یی که می‌شود، آن را کلکسیون بزرگی می‌شمرد. این علاقه‌ی وافر، در او چهره‌ی حقیقی خود را نشان می‌دهد: آن حالتِ عبوسِ خاصِ سرخپوست‌ها که در عتیقه‌فروش‌ها، پژوهشگران، و مبتلایانِ کتاب با نوری کم‌سو و شیدا به سوختن ادامه می‌دهد. هنوز هیچی نشده، شکارچی شده‌است. ارواحی را شکار می‌کند که ردّپای‌شان را در اشیا حس کرده است، چشم هایش سال‌های زیادی را فارغ از آدمیان، بین ارواح و اشیا می‌گذراند. زندگی‌اش مانند یک رؤیا است: هیچ چیزِ ماندگاری نمی‌شناسد؛ هر چیزی ممکن است به سرش بیاید. سال‌های آوارگی‌اش، ساعاتی است که در جنگل رؤیا به سر می‌برد. شکارش را از آن جا پنهانی به خانه می‌آورد و تمیز می‌کند؛ از آن مواظبت می‌کند و افسونش را می‌زداید. می‌خواهد کشوهایش انبار مهمّات باشند و باغ‌وحش، موزه‌ی جنایات و سیاه‌چال. «جمع و جور کردن» برایش به معنیِ انهدامِ عمارتی است پر از شاه بلوط‌های خاردار که [در نقشِ] گرزهای میخ دارش‌اند؛ کاغذهای زرورق گنجینه‌ی نقره‌اند؛ آجرها که تابوت‌هایش‌اند؛ پر از کاکتوس‌ها که توتم‌هایش‌اند؛ و پر از سکّه‌های مسّی که سپرِ شوالیه‌هایش‌اند. اگر گنجه‌ی لباسِ مادرش یا قفسه‌های کتابِ پدرش به کمک احتیاج داشته باشند، کودک سراسیمه به

آنجاها می‌شتابد، با این که هنوز در قلمرو خود مهمانی گذرا و ستیزه‌جو است.

کودکی که مخفی می‌شود ـ از قبل همه‌ی سوراخ سنبه‌های آپارتمان را می‌داند، و به آنجاها که بازمی گردد، انگار به خانه‌یی بازگشته باشد که همه چیز را در آن همان‌طور باز می‌یابد که رها کرده بوده است. قلبش به تپش می‌افتد، نفسش را حبس می‌کند. اینجا در جهانِ اشیا محاصره شده است. این جهان در برابرش به شکلی هراسناک برجسته می‌شود و بی آن‌که صدایی از آن برآید، زننده می‌نماید. این چنین است که مردی که حلق آویز شده است، از واقعیت طناب و چوب آگاه می‌شود. کودک پشتِ درِ ورودی می‌ایستد و ناگهان می‌بیند خودش تبدیل به چیزی شناور و سفید شده است: یک روح. میز غذا که زیرش چمباتمه می‌زند، او را تبدیل به یک بت چوبی در معبدی می‌کند که چهار ستونش پایه‌های کنده‌کاری شده‌ی میزاَند. و پشت یک در، او خودْ دری است: آن در، ماسکی سنگین بر صورتش می‌شود، و مانند یک جادوگرِ شَمَن همه‌ی آنها که سرزده وارد شوند را جادو می‌کند. نباید به هیچ قیمتی کسی پیدایش کند. به او می‌گویند اگر شکلک در بیاورد، به محض این که ساعت دیواری زنگ بزند و صورتش دیگر همان‌طور باقی می‌ماند، کودک به حقیقتِ نهفته در این حرف‌ها تنها در مخفی‌گاهش پی می‌برد. اگر کسی پیدایش کند، ممکن است او را مثل یک بت زیرِ میز تبدیل به سنگ کند، یا برای همیشه پشتِ پرده تبدیل به یک روح کند، یا الی‌الابد پشتِ چوبِ سنگینِ در زندانی کند. چنین است که وقتی دستِ کسی که به دنبالش می‌گردد، او را لمس کند، با فریادی بلند جنّی را که جادویش کرده است بیرون می‌اندازد ـ در واقع، بی‌آن‌که منتظر لحظه‌ی کشف

شدنش بماند، با کشیدن جیغی به نشانه رهایی در شکارچی چنگ می‌اندازد. به همین خاطر از جنگ با جن خسته نمی‌شود. در این جنگ، آپارتمان مخزن ماسک‌هایش است. با این همه، سالی یک‌بار، در مکان‌های اسرارآمیز، در حدقه‌های خالی چشم‌های آن مکان‌ها و دهان‌های وامانده‌شان، انواع هدایا یافت می‌شود. عملیاتِ جادوییِ کشف تبدیل به اکتشافی علمی می‌شود. کودک مهندس می‌شود، و خانه‌ی تاریک و اندوهبارِ پدری‌اش را از جادو می‌پیراید و به دنبال تخم‌مرغِ عیدِ پاک روانه می‌شود.

عتیقه‌ها

مدال ــ در هر چیزی که دلیلی برای زیبایی‌اش می‌آورند، ظاهرش متناقض جلوه می‌کند.

آسیابِ دعا[۸] ــ تنها تصویرهای موجود در ذهن به اراده جان می‌بخشند. برعکس، واژه‌ی صِرف به آتشش می‌کشد و همان‌طور به حال خود می‌گذاردش تا بسوزد و خاکستر شود. هیچ اراده‌ی سالمی وجود ندارد که تخیّل دقیق تصویری به همراهش نباشد. هیچ تخیّلی عاری از سیستم عصبی نیست: و تنفّس حسّاس‌ترین دستگاه تنظیم‌کننده‌ی سیستم عصبی است. صدا رموز قانون چنین تنفّسی است. راز مکاشفه در یوگا که همراه با تنفّسی است هماهنگ با هجاهای مقدس، در همین است. رازِ توانایی بی‌حدّ و اندازه‌اش در همین است.

قاشق عتیقه ــ چیزی هست که مختصِ بزرگترین نویسندگان ادبیات حماسی است: توانایی غذا خوراندن به قهرمانان‌شان.

نقشه‌ی قدیمی ــ غالباً در عشق میهنِ ابدی را می‌جویند. و تنها عدّه‌ی معدودی، سفرِ ابدی را. این عدّه‌ی اخیر از زمره‌ی مالیخولیایی‌هایند که تماس با مامِ زمین به هراس‌شان می‌اندازد، آنان در جستجوی کسی هستند که غم غربت را از دل‌شان بزداید؛ و به چنین کسی وفادار می‌مانند. کتاب‌های قرون وسطی از حسرت این گونه آدم‌ها برای سفرهای طولانی خبر داشته‌اند.

بادبزن ــ همه این را تجربه کرده‌اند: اگر کسی عاشق شده باشد، یا به شدّت به دیگری علاقه‌مند باشد، سیمای او را تقریباً در هر کتابی که می‌خواند، می‌بیند. افزون بر این، او در چشمش به دو شکل قهرمان و ضدقهرمان پدیدار می‌شود. سیمای او در داستان‌ها، رمان‌ها و داستان‌های بلند دچارِ دگردیسی‌های بی‌شمار می‌شود. و از همین جا معلوم می‌شود که قوّه‌ی تخیّل، موهبتِ گنجاندن چیزهایی افزون در چیزهای بی نهایت کوچک است، و موهبتِ ایجاد یک گستردگی در هر امر فشرده‌ای تا کمال نو و متراکم آن را در بر گیرد. و خلاصه‌ی کلام موهبتِ دریافتِ هر تصویر به گونه‌ای که انگار در بادبزنی دستی جمع شده است: تنها وقتی بادبزن باز شود، در گستره‌ی جدیدش شروع به نفس کشیدن می‌کند و شکوفا می‌شود، و در خود خطوط چهره‌ی معشوق را نمایان می‌کند.

نقش تزیینیِ برجسته ــ با زنِ محبوبت هستی: با او گپ می‌زنی. بعد، پس از هفته‌ها و ماهها که از او جدا شده‌ای به آن گپ و گفت‌ها می‌اندیشی. و اکنون موضوعِ آن صحبت‌ها به نظرت مبتذل، زننده و سطحی می‌آید؛ و متوجّه می‌شوی تنها او بوده است که عشق بر سر آن سایه افکنده و آن را حفظ کرده است تا آن اندیشه همچون نقشِ برجسته‌یی با همه‌ی بندها و

شیارهایش زنده و حاضر بماند. و حال که تنها مانده‌ای، آن اندیشه هموار و عاری از تسلّی و سایه، در روشنای ذهنت بدون هرگونه برجستگی افتاده است.

مجّسمه‌ی بدون دست و پا ـ تنها کسی که بتواند گذشته‌اش را همچون حاصل‌شدگیِ ناشی از جبر و نیاز ببیند، می‌تواند از آن برای امروز خود به بهترین شکل بهره‌برداری کند. زیرا چیزی را که او تجربه کرده است، می‌توان با مجّسمه‌یی زیبا مقایسه کرد که دست و پاهایش در حمل و نقل شکسته است، و اکنون چیزی نیست جز تخته سنگ ارزنده‌یی که باید تصویرِ آینده‌اش را از آن بتراشد.

ساعت‌ساز و جواهرفروش

کسی که بیدار و جامه بر تن، شاید هنگام پیاده‌روی شاهدِ طلوع آفتاب می‌شود، در برابر دیگران همه‌ی روز را با آرامش کسی ظاهر می‌شود که تاجی نامرئی بر سر دارد؛ و کسی که زدن سپیده را در هنگام کار کردن می‌بیند، در نیم‌روز احساس می‌کند که خودْ این تاج را روی سرش گذاشته است.

همچون ساعت عمر که ثانیه‌ها بر آن پرشتاب می‌گذرند، شماره‌ی صفحه‌ها روی سرِ شخصیت‌های یک رمان‌می‌آویزند. کدام خواننده است که حتّا یک‌بار هم شده، نگاهی تند و هراسان به آنها نیانداخته باشد؟

در رؤیایی در حال قدم زدن بودم؛ یک معلّم خصوصی و تازه سر از تخم درآورده‌ام و دارم با همکارم «روته» درباره‌ی کارمان صحبت می‌کنم. با

او از سالن وسیع موزه‌یی می‌گذریم که مدیریتش به عهده‌ی او ست: وقتی او در یکی از سالن‌های اطراف با یکی از کارکنان موزه حرف می‌زند، من به سوی ویترینی می‌روم. درون ویترین، در کنار اشیای کوچکتر دیگر، مجسمه‌یی فلزی یا لعابی با درخشش مات و به اندازه‌ی طبیعی از یک زن هست که به مجّسمه‌ی «فلورا»ی لئوناردو در موزه‌ی برلین بی‌شباهت نیست. سرش از طلاست و دهانش باز است، و روی دندان‌های پایین‌اش جواهرآلاتی دیده می‌شود که در فاصله‌های متناسب قسمتی از آن از دهانش به پایین آویخته است. من تردیدی نداشتم که این یک ساعت است ــ (درون مایه‌های رؤیا: سرخ شدن از خجالت [Scham-Roethe]؛ در دهان ساعت صبح طلا هست [معادل: «سحرخیز باش تا کامروا شوی.»] ؛ «سَری که زیر انبوه یال‌های تاریک و جواهرات قیمتی است، مانند یک دسته گلِ عروس روی میز شب قرار دارد.» (بودلر).)

لامپ قوس

تنها راه شناختن یک نفر، دوست داشتن او بدون هیچ امیدی است.

بالکن

گل شمعدانی ــ دو عاشق بیش از هر چیز به نام‌های یکدیگر وابسته‌اند.
میخک‌های صورتی ــ معشوق در چشم عاشق همیشه تک و تنهاست.
سوسن سفید ــ پشت‌سرِ معشوق مغاکِ جنسیتش بسته می‌شود، همچنانکه مغاکِ خانواده‌اش.
کاکتوس ــ عاشق واقعی، اگر معشوقش در بحث با دیگری اشتباه کند، خوشحال می‌شود.

مرا فراموش مکن ــ معشوق همیشه در خاطره کوچکتر از آنی که هست، به نظر می‌آید.
گیاه برگ‌دار ــ اگر مانعی بر سرِ راهِ وصال ایجاد شود، همان لحظه خیال کهنسالی رضایت‌آمیزی در کنار هم ظهور می‌کند.

بخش اشیای گم شده

اشیای گم شده ــ چیزی که اوّلین نگاه گذرا به روستایی یا شهری را آن‌طور یکّه و تکرارناپذیر می‌کند، ارتباط دقیق بینِ نمای جلو آن و دوری فاصله است. «عادت» هنوز دست به کار نشده است. به محض این‌که بتوانیم جهتِ موقعیت‌مان را پیدا کنیم، آن منظره در دَم ناپدید می‌شود، مثل ناپدید شدن نمای خانه وقتی واردش می‌شویم. نما هنوز به مثابه‌ی عملیاتِ اکتشافیِ پیوسته‌یی که تبدیل به عادت شود بر ذهن مستولی نشده است. همین که بتوانیم راهمان را پیدا کنیم، آن تصویر نخستین را دیگر نمی‌توانیم [در ذهن] بازسازی کنیم.

اشیای یافته ــ رنگ آبیِ فاصله‌ی دور که به نمای جلو هرگز راه نمی‌دهد، یا با نزدیک شدن ما به آن زایل نمی‌شود، و وقتی به آن می‌رسیم گسترده‌بال و طولانی به نظر نمی‌رسد، بلکه از دور جمع و جورتر و تهدیدآمیزتر می‌نماید، دوریِ رنگ‌آمیزی شده‌ی پرده‌ی پشتِ یک صحنه است. همین است که به دکورهای صحنهٔ آن حال و هوای یکّه را می‌بخشد.

ایستگاه؛ برای حداکثر سه اتوبوس

ده دقیقه منتظر اتوبوس ایستاده‌بودم. یک روزنامه‌فروش یک‌بند با آهنگی یکنواخت از پشت سرم داد می‌کشید. «انتران... پاری ـ سوا... لیبرته؛

انتران... پاری ـ سوا... لیبرته... ـ یک حجره‌ی سه گوش در زندانی با اعمال شاقه. آن گوشه‌ها را روبه‌رویم دیدم: چقدر دلگیر بودند!

در رؤیایی «خانه‌یی بدنام» دیدم. «هتلی که در آن جانوری می‌پوسید. تقریباً همه تنها آب حیوانِ پوسیده می‌خوردند.» در خواب این واژه‌ها را بر زبان آوردم و فوراً از جا پریدم و بیدار شدم. چنان خسته و کوفته بودم که لباس در نیاورده، زیر نور چراغ روی تخت افتاده بودم و بلافاصله، چند ثانیه‌یی، خوابم برده بود.

از آپارتمان‌های کرایه‌یی چنان موسیقیِ مرگبار و اندوهزا و بی‌سر و تهی شنیده می‌شود که نمی‌توان باور کرد نوازنده آن را برای خودش می‌زند: این موزیکی است مناسبِ اتاق‌های مبله که یکشنبه‌ها یک نفر در آن بنشیند و در افکاری فرو رود که زود با این نت‌ها هم‌آوا شود: مانند کاسه‌یی پر از میوه‌های رسیده با برگ‌های پژمرده.

یادبود برای یک جنگ‌جو

کارل کراوس[۹] ـ هیچ چیز بیچاره‌تر از مریدانش نیست؛ هیچ چیز بدبخت‌تر از دشمنانش. هیچ نامی شایسته‌تر از نام او نیست که بتوان با سکوت از آن یاد کرد. در زرهی قدیمی، با نیشخندی کینه‌توزانه، همچون بتی چینی، و با دو شمشیرِ آهیخته در دست، در برابرِ مقبره‌ی زبانِ آلمانی رقصِ جنگ می‌کند، او پاسدارِ معبدِ زبان شده است: «تنها یکی از مقلّدانی که در خانه‌ی قدیمیِ زبان به سر می‌برند.» شب و روز به پاسداری ادامه می‌دهد. از هیچ موضعی تا کنون چنین وفادارانه حراست نشده است ؛ و هیچ موضعی تا کنون چنین نومیدانه از دست نرفته است.

کسی اینجا ایستاده که مانند دخترِ «دانائوس» از دریای اشکِ معاصرانش آب برگرفته و آورده است، و مانند سیزیف، از دستهایش صخره‌یی فرو می‌غلتد که برای درهم کوفتن دشمنانش سرِدست گرفته است. چیست که مغبون‌تر از تغییر و تبدیل او باشد؟ چیست که ناتوان‌تر از اومانیسم او باشد؟ چیست که بیهوده‌تر از ستیز او با مطبوعات باشد؟ از قدرت هم‌پیمانانِ واقعی‌اش چه می‌داند؟ و کدام دیدگاهِ غیب‌گویانِ نوپا می‌تواند خود را با قوّه‌ی شنوایی این جادوگرِ شَمَن مقایسه کند که سخنانش را زبانی مرده با خود نجوا می‌کند؟ چه کسی تا کنون همچون کراوس ــ در [کتابِ] «ترک‌شده» ــ روحی را احضار کرده است: گویی «حسرت متبّرک» قبلاً هیچگاه نوشته نشده است؟ منبع پیشگویی او در نجوایی است که از ژرفای لایه‌های زبان برمی‌آید و تنها به اندازه‌ی صدای اشباحِ احضار شده درمانده است. هر صدا به طرزی بی‌بدیل اصیل و حقیقت‌گو است. امّا همه‌شان با هم ما را مانند پیام‌هایی که از غیب می‌رسند، گیج‌ومنگ می‌کنند. زبان، او را مانندِ ارواحِ رخت بربسته به‌انتقام فرامی‌خواند: به همان تنگ‌نظریِ ارواحی که تنها صدای خون را می‌شناسند و وقعی نمی‌نهند که جهان زندگان را چگونه زیر و رو کرده‌اند. امّا او نمی‌تواند در وظیفه‌ای که به عهده گرفته است کوتاهی کند؛ اشتباه کند. حکم آن ارواح از خطا مصون است: از پیش هر که با او پنجه درافکند، محکوم است: در دهان او نام دشمن تبدیل به قضاوت می‌شود. لبانش که بگشایند، شعله‌ی کم‌رنگ طنز زبانه می‌کشد؛ و هیچ‌کس که در کوره‌ـ راههای زندگی قدم می‌زند. نباید رفیق راهش شود. او در یک میدانِ قدیمیِ افتخار، در نبردگاهِ عظیمِ تلاشی‌خونبار، در مقابل مقبره‌یی متروک، جوش و خروش می‌کند. نشان‌های افتخاری که پس از مرگش به او تعلّق گیرند، بی‌شمار است. و آخرین نشان‌هایی است که به کسی اعطا می‌شود.

آژیر حریق

ایده‌ی مبارزه‌ی طبقاتی می‌تواند موجب کج فهمی شود: مبارزه‌ی طبقاتی مسابقه‌یی بر سر قدرت نیست که درصدد پاسخ‌گویی به این پرسش باشد که «چه کسی پیروز خواهد شد و چه کسی بازنده؟» و نیز اشاره به جنگی نیست که بنا باشد نتیجه‌اش برای برنده خوب باشد و برای بازنده بد. این‌گونه اندیشیدن یعنی واقعیت‌ها را رمانتیکی و مبهم جلوه دادن. زیرا بورژوازی چه در این جنگ پیروز شود، چه ببازد، توسّط تضادِ درونی و مرگبارِ پیشرفت محکوم به فناست. تنها پرسش این است که آیا به دست خود سقوط خواهد کرد یا به دست پرولتاریا. ادامه یا پایانِ سه هزار سال پیشرفت فرهنگی وابسته به این پرسش است. تاریخ چیزی از بی‌کرانگیِ شومِ پیکارِ ابدیِ این دو حریف نمی‌داند. سیاستمدار واقعی تنها روی تاریخ رویدادها حساب می‌کند. و اگر الغای بورژوازی در لحظه‌ی تقریباً قابل محاسبه‌یی در فرایند پیشرفت اقتصادی و تکنولوژیک (تورّم اقتصادی و جنگ با گازهای شیمیایی از نشانه‌های این لحظه‌اند) به وقوع نپیوندد، همه چیز را باید از دست رفته تلقّی کرد. پیش از آن که جرقّه به دینامیت برسد، باید فتیله را قطع کرد. مداخله‌ها، مخاطره کردن‌ها و آهنگِ کارِ سیاستمداران اموری تکنیکی است ــ و نه سلحشورانه.

سوغات سفر

آترانی ــ پلّکان به سبک باروک پیچ و تاب می‌خورد و آرام تا کلیسا بالا می‌رود. پشت کلیسا تارمی‌ها دیده می‌شود. پیرزن‌ها در حال خواندن دعای «Ave Maria» هستند: یک کلاس آمادگی برای مردنی اعلا. اگر به پشت برگردید، کلیسا را می‌بینید که مانند خدا مُشرف به دریا است. هر

روز صبح عالَمِ مسیحیت صخره‌ها را خرد می‌کند، امّا شب همیشه میان دیوارهای پایین روی چهار محلّه‌ی قدیمیِ رم فرومی‌افتد. کوچه‌ها همچون دودکش‌اند. در میدان بازار چشمه‌یی هست. زنانْ عصر دورش جمع می‌شوند. بعد، تنها: صدای باستانیِ چک چکه.

نیروی دریایی ــ کشتی‌های بادبانی زیباییِ خاص خود را دارند. نه تنها شکل‌شان قرن‌هاست تغییر نکرده است، بلکه در تغییر ناپذیرترین زمینه پدیدار می‌شوند: سایه‌نمایی عمود بر افقِ دریا.

نمای ورسای ــ گویی این قصر فراموش کرده است که در نمی‌دانم چند صد سال پیش طبق فرمان شاهانه به عنوان صحنه‌ای متحرک برای یک تابلوی پریان بنا شده است. چیزی از شکوهش باقی نمانده است. سرنوشتش جدا از سرنوشت خاندان سلطنتی نبوده است. در مقابل این زمینه تبدیل به صحنه‌یی شده است که روی آن تراژدیِ سلطنت مطلقه همچون باله‌یی تمثیلی اجرا می‌شد. با این همه، امروز تنها دیواری است که می‌توان در سایه‌ی آن به آبیِ دوردستش ــ آفریده‌ی «Le Notre» ــ نگاه کرد و لذّت برد.

قلعه‌ی هایدلبرگ ــ خرابه‌های به آسمان سرکشیده‌اش در هوای روشن دو برابر زیبا می‌نماید: در پنجره‌هایش، یا بالای چپرهایش می‌توان ابرهای گذران را دید. انهدام، با این چشم‌انداز گذرایی که در آسمان می‌گشاید، جاودانیِ این سنگهای فروافتاده را قاطعانه تصدیق می‌کند.

سویل، آلکازار ــ اثری معماری که در پیِ اوّلین حرکتِ قوّه‌ی تخیّل به وجود

آمد. ملاحظاتِ عملی ساخت آن را به تعویق نینداخته است. این اتاق‌ها را تنها برای رؤیاها و جشن‌ها ساخته‌اند. اینجا رقص و سکوت تبدیل به «Leitmotif» می‌شود، زیرا همه‌ی حرکات انسانی را جنبش بی‌صدای زینت‌آرایی در خود غرق می‌کند.

مارسی ــ کلیسای جامع ــ کلیسای جامع در خلوت‌ترین و آفتابی‌ترین میدان قرار گرفته است. این مکان متروکه است. هر چند، در جنوب، در دامنه‌اش «la Jo liette»، بندر؛ و در شمال، پهلو به پهلویش محلّه‌ی کارگران واقع است این بنای دلگیر مانند یک مرکزِ داد و ستدِ کالاهای ناملموس و سنجش ناپذیر، بین بارانداز و انبار کالا قرار گرفته است. تقریباً چهل سال ساختش به طول انجامید. اما وقتی در ۱۸۹۳ کامل شد، مکان و زمانْ پیروزمندانه بر سرِ این بنای یادبود در مقابلِ معمار و صاحبانش تبانی کردند. و با ثروت طبقه‌ی روحانیان تبدیل به ایستگاه قطار غول‌آسایی شد که هیچگاه در خدمت حمل و نقل قرار نگرفت. نمای بنا نشانگرِ اتاق‌های انتظارش است، که در آن مسافرانِ درجه یک تا درجه چهار (گرچه همه نزد خدا مساویند) در تنگنای داراییِ روحیِ خود و نیز در تنگنای چمدان‌های‌شان می‌نشسته و کتاب دعا می‌خوانده‌اند؛ کتاب‌هایی با فهرست‌ها و ارجاع‌هایی که به جدولِ ساعتِ حرکتِ ترن‌های بین‌المللی خیلی شبیه بود. بخش‌هایی از آیین‌نامه‌ی عبور و مرورِ راه‌آهن به شکل نامه‌های کشیشان از دیوار آویزان است؛ اگر کسی بخواهد، تعرفه‌های مسافرتِ مخصوص در قطار لوکسِ شیطان به او ارائه می‌شود، و برای مسافران راه دور کابین‌هایی در نظر گرفته شده است که بتوانند پنهان از چشم دیگران در آن شست و شو کنند. این، ایستگاهِ دینیِ مارسی است. واگن‌های تخت‌دارِ عازمِ ابدیت در روزهای آیین از اینجا حرکت می‌کنند.

صومعه‌ی فرایبرگ ــ احساس بومی بودن در یک شهر در درجه‌ی اوّل برای ساکنانش پدید می‌آید ــ و شاید هم در یاد مسافرانی که مدّتی آنجا اقامت کرده‌اند ــ با طنین و فواصل مساویِ زنگِ ساعتِ برج‌هایش.

مسکو، کلیسای سن‌باسیل ــ چیزی که «مریم بیزانس» در میان بازوانش گرفته، تنها یک عروسک چوبی در ابعاد طبیعی است. حالتِ دردآلودِ چهره‌اش در مقابل یک مسیح که کودکی‌اش این گونه بیان شده، این گونه ارائه شده، شدیدتر از حالتی است که او می‌توانست در مقابل تصویرِ واقعیِ پسربچه‌یی از خود نشان دهد.

Boscotrecase ــ وجه ممیزه‌ی درخت*زارانِ* پسته: در بامشان بافتِ شبکه‌یی وجود ندارد.

ناپل، موزه‌ی ناسیونالِه ــ لبخند چهره‌های مجسمه‌های باستانی به تماشاگران‌شان حاکی از آگاهی آنها نسبت به بدن‌های‌شان است: همچون کودکی که گل‌هایی را که تازه چیده همان‌طور نامرتّب و دسته نشده به سوی ما دراز می‌کند؛ در مقابل هنر دوره‌های بعد، حالت چهره‌ها را سفت و سخت‌تر در می‌آوَرَد: همچون آدم بزرگسالی که دُورِ دسته‌یی گل ماندگار، علف‌های تیز و برّنده می‌پیچد.

فلورانس، تعمیدگاه ــ بالای در ورودی، تابلوی «Spes»[11] اثرِ «آندره دو پیزانو».[12] زن نشسته است و دست هایش را نومیدانه به سوی میوه‌یی دور از دسترس دراز کرده است، و با این همه او بال دارد. هیچ چیز حقیقتی‌تر از این نیست.

آسمان ــ در رؤیایی شباهنگام از خانه بیرون آمدم و به آسمان نگاه کردم: از آسمان درخششی تابناک به اطراف ساطع می‌شد. زیرا در این انبوه ستارگان، تصاویر صورت‌های فلکی به طرزی احساس برانگیز در برابرم ظاهر شدند: یک شیر، یک خوشه، یک ترازو و بسیاری دیگر، و دسته‌های متراکم ستاره‌ها زنده و شاداب به پایین، به سوی من خیره شده بودند، ماه دیده نمی‌شد.

عینک ساز

در تابستان چاق‌ها بیشتر تو چشم می‌زنند و در زمستان لاغرها.

در بهار، در آفتاب روشن، برگ‌های تازه توجّهِ آدم را جلب می‌کنند؛ و در باران سرد، شاخه‌های هنوز بی‌برگ و بار.

حال و هوای یک مهمانی شبانه را کسی که بعد از رفتن همه مانده، از طرز قرارگرفتن بشقاب‌ها و فنجان‌ها و لیوان‌ها و غذاها می‌فهمد: در یک نگاه.

اولین قاعده‌ی دل به دست آوردن: خود را هفت برابر کردن، و از هفت سو دُور زنِ مطلوب را احاطه کردن.

اسباب بازی‌ها

مدل‌های حاضر و آماده ــ غرفه‌ها مانند قایق‌های متحرّک دو طرفِ اسکله‌ی سنگی را پُر کرده‌اند، و مردم جلوی‌شان ازدحام کرده‌اند و به هم تنه می‌زنند. کشتی‌های بادبانی با دکل‌های بلند، که از آنها پرچم‌های سه گوش آویزان است، کشتی‌های بخاری که دودشان به هوا می‌رود، و

قایق‌های باری که بارهای‌شان را دراز به دراز بسته بندی کرده‌اند، دیده می‌شود. بین آنها کشتی‌هایی که آدم در آنها گم می‌شود؛ تنها مردها می‌توانند روی عرشه بیایند. اما از میانِ در بچه‌ها بازوهای زنها، تورها، و پر طاووس‌ها را می‌توان دید. جای دیگر، آدمهای غریبی روی عرشه ایستاده‌اند، و انگار سعی می‌کنند با موزیکی غیرعادی آدم را بترسانند و از آنجا دور کنند. امّا کسی متوجه پیام‌شان نمی‌شود. از روی پلکان کشتی، با تردید بالا می‌روی، با قدم‌های کمانیِ بلند، و به آن بالا که رسیدی، می‌فهمی همه‌ی این صحنه از ساحل جدا شده است. کسانی که خاموش و خمار از پایین دوباره پیدا می‌شوند، روی دماسنج‌های قرمز که الکل رنگی در آن بالا و پایین می‌رود، دیده‌اند که ازدواج‌های‌شان سر می‌گیرد و پایان می‌یابد؛ مردِ زرد که می‌خواهد در پایینِ دماسنج زنی را تور کند، در بالایش زنِ آبی‌اش را از دست داده است. آنان در آینه‌ها زمین را که مانند آب از زیرِ پای‌شان سُر خورده، و ناپدید شده، دیده‌اند؛ و از روی پلکان چرخان یکی یکی به هوای باز درآمده‌اند. ناوگان حال و هوای منطقه را به هم می‌زند: زن‌ها و دخترهای سوار بر آنها، حال و هوای ناهنجاری دارند. در این سرزمینِ وفورِ نعمت‌ها همه جور خوراکی بار زده‌اند. اقیانوس چنان پای آدم را از همه چیز می‌برد، که انگار همه چیز را تنها در همین جا برای بار اوّل و آخر می‌توان دید. از شیرماهی‌ها، کوتوله‌ها، و سگها انگار که در کشتی نوح باشند، مواظبت می‌شود. حتّا راه‌آهن اینجا، تمام و کمال تأسیس شده است، و در تونل تا بی‌نهایت چرخ می‌زند، منطقه برای چند روز تبدیل به بندر جزیره‌یی در دریای جنوب می‌شود. و ساکنانش تبدیل به وحشیانی حریص و شگفت‌زده که در مقابل چیزهایی که اروپا جلوی پای‌شان انداخته است، از خود بیخود می‌شوند.

تخته‌های هدف ــ منظره‌ی میدان تیراندازی در محوطه‌ی غرفه‌ها را باید یک جا مانندِ یک مجموعه توصیف کرد. مثلاً یک بیابان قطبی که در مقابلش دسته‌های لوله‌های سفید سفالی، و تخته‌های هدف، مانند چرخ پرّه‌یی به اطراف می‌تابد. پشت این و در مقابل تکّه جنگلی درهم و برهم، نقاشیِ دو جنگل‌بان هست، و در سمت راست جلو، ــ انگار که از جایی دیگر آورده و نصب کرده باشند ــ نقاشی رنگ و روغن دو تا زن افسونگر اسطوره‌یی با پستان‌های تحریک کننده دیده می‌شود. در جای دیگر لوله‌هایی که از موهای زنی فوران می‌کند: زن‌هایی که به ندرت با دامن و اغلب در زیرپوش تصویر شده‌اند. و یا لوله‌ها از بادبزنی که زنها در دست خود بازشان می‌کنند، پدیدار می‌شود. لوله‌های متحرک به آرامی آن سوتر از منطقه‌ی غرفه‌های «هدف متحرک»[۱۳] می‌چرخند. شلّیک‌گاه‌های دیگر با مشتری‌های تفنگ در دست، نمایش‌های دیگر ارائه می‌کنند: اگر مشتری بتواند به مرکز هدف بزند. نمایش شروع می‌شود. در محلی سی و شش تا از این قوطی‌هاست و بالای سرِ صحنه‌ی هر کدام نوشته شده که چه نمایشی ارائه می‌کنند: «ژاندارک در زندان»، «مهمان‌نوازی»، «خیابان‌های پاریس». در غرفه‌ی دیگر: «مجازاتِ اعدام». جلوی دری بسته، یک گیوتین، یک قاضی در جبّه‌ی سیاه، و یک راهب با صلیبی در دست. اگر تیر به هدف بخورد، در باز می‌شود و تخته‌یی بیرون می‌آید که بر آن محکومی بین دو جلاّد ایستاده است. سرمحکوم اتوماتیک زیر تیغه قرار می‌گیرد و قطع می‌شود. به همین ترتیب غرفه‌ی «طعم‌های زناشویی»: اتاقی درهم ریخته پدیدار می‌شود. پدر در وسط اتاق بچه‌یی را روی زانو گرفته است و با دست دیگر گهواره‌یی را که بچه‌ی دیگری در آن است، تکان می‌دهد. «جهنّم»: درش که باز می‌شود، شیطانی نمایان می‌شود که دارد روحی بیچاره را شکنجه می‌کند، در کنار او شیطانِ

دیگری دارد راهبی را به سوی دیگی که ملعون‌ها باید در آن بجوشند، می‌کشاند. «زندان» ــ دری با یک نگهبان جلوی آن، وقتی تیر به هدف می‌خورد، او طناب زنگ را می‌کشد. زنگ به صدا درمی‌آید؛ در باز می‌شود. دو محکوم دیده می‌شوند که چرخ بزرگی را به زحمت می‌چرخانند. یک مجموعه‌ی دیگر: ویولون‌زنی که خرسش را می‌رقصاند. وقتی درست می‌زنی، آرشه روی ویولن به حرکت درمی‌آید، خرس با پنجه‌یی روی طبل می‌زند و یک پایش را بلند می‌کند. آدم ناخودآگاه، به یاد قصّه‌ی «خیاط شجاع کوچولو»[۱۴] می‌افتد؛ در ضمن می‌تواند «زیبای خفته» را تصور کند که با ضربه‌یی بیدار می‌شود، و یا «سفید برفی» را که از سیب‌ها با یک ضربه نجات می‌یابد؛ یا «دختر شنل قرمزی» را که با یک ضربه آزاد می‌شود. شلیک به طرزِ سحرآمیزی دنیای آن عروسک‌ها را عوض می‌کند و چنان نیروی رهایی‌بخشی دارد که سر دیوها را از تن جدا می‌کند، و معلوم می‌شود آنها شاهزاده خانم هستند. وضعیت در مورد درِ بزرگی که نوشته‌یی بالایش نیست هم همین‌طور است: اگر به هدف بزنید، در باز می‌شود و جلوی پرده‌های مخمل، آدم سیاه‌پوستی دیده می‌شود که کمی خم شده است. کاسه‌یی طلایی در دست دارد، در کاسه سه تا میوه هست. اوّلین میوه باز می‌شود و آدمی کوچولو از آن سر بلند می‌کند و خم می‌شود. در دومی، دو عروسک دیگر به همان شکل و اندازه می‌چرخند و می‌رقصند. (سومی باز نمی‌شود.) زیر اینها، جلوی میزی که بقیه‌ی صحنه در آن است، اسب سوارِ کوچکی هست با این نوشته: «راه مین گذاری شده»: اگر درست به مرکز هدف بزنید، صدای بنگِ یک انفجار درمی‌آید و سوارکار به همراه اسبش پشتک می‌زند، امّا ــ لازم به گفتن نیست ــ از روی زینش نمی‌افتد.

استریوسکوپ[۱۵] ــ ریگا. بازار روز؛ شهری شلوغ با غرفه‌های چوبی که در امتداد اسکله تنگ هم قرار گرفته‌اند، سنگ ـ چینی بزرگ و کثیف بدون انباری در کنار آب‌های رود دوینا. کشتی‌های کوچک بخار که از بالای اسکله اغلب جز دودکش‌شان چیزی از آنها دیده نمی‌شود، به این شهر کوچک و سیاه نزدیک می‌شوند. (کشتی‌های بزرگتر در مسیر جریان آب قرار گرفته‌اند.) تخته‌های چرکتاب، زمینه‌یی خاکی رنگ است که می‌درخشند، رنگ‌های پراکنده‌ای که در هوای سرد ذوب می‌شوند. در برخی گوشه‌ها در همه‌ی طول سال، در کنار بساط‌های ماهی و گوشت و پوتین و لباس، زنان خرده‌بورژوا دیده می‌شوند که کاغذهای رنگی در دست دارند و تنها در روزهای نوئل به سمتِ غرب حرکت می‌کنند. مانند سرزنش شنیدن از صدایی که بیشتر از همه دوست داریم ــ این ترکه‌ها چنین‌اند. با ریختن چند سکّه، انواعِ مختلف مجازات‌ها را می‌توان دید. در انتهای اسکله، سقف‌های قرمز و سفیدِ بازار سیب هست که با تخته‌های چوبی از بقیه‌ی اسکله جدا شده است و تنها سی قدم از سطح آب فاصله دارد. سیب‌های فروشی لای کاههاست. آنها هم که فروش رفته است، بی‌آن‌که کاهی به آنها باشد در سبدهای زنها جای گرفته است. یک کلیسای قرمزِ تیره آن طرف به آسمان سر برمی‌کشد. امّا درخشش‌اش در هوای تازه‌ی نوامبر تأثیر چندانی در مقابل سیب‌ها نمی‌کند. ــ چند دکّان لوازم یدکی کشتی در نزدیکیِ اسکله: روی‌شان تصویر طناب کشیده شده است. همه جا روی دیوارها، تابلوهای نقاشیِ اجناس را می‌توان دید. روی دیوارهای آجریِ دکّانی در شهر، تصویر چمدان‌ها و کمربندهایی که بزرگتر از اندازه‌ی طبیعی‌اند، دیده می‌شود. در گوشهٔ کوچه‌یی، دکانی هست که در آن کرست و کلاه زنان به فروش می‌رسد، و زمینه‌ی زردِ خاکی رنگِ آن با تصویر زن‌هایی تزیین شده که زیرپوش‌های ظریف و

تنگ پوشیده‌اند. از گوشه‌ی دکّان چراغی آویزان است که بر حبابش همان تصویرها کشیده شده است. همه‌ی اینها مثل نمای یک روسپی‌خانهٔ خیالی است. بر دیوارهای خاکستریِ خانه‌یی دیگر، نه زیاد دور از بندر، تصویر کیسه‌های شکر و ذغال در رنگ‌های خاکستری و سیاه کشیده شده است. جایی دیگر از شاخه‌های «برکت» کفش می‌بارد. مغازه‌ی چلنگری با جزئیاتش نقاشی شده است: چکّش‌ها، چرخ دنده‌ها، انبردست‌ها، و ریزترین پیچ‌ها.و همه روی تخته‌یی که مانند نقاشی‌های از مُد افتاده‌ی کتاب‌های نقاشیِ کودکان است. شهر پر از این جور نقاشی‌هاست. هر چند بین آنها خانه‌های تک و تنها و قلعه مانند به آسمان سر می‌کشند و همه‌ی وحشت رژیمِ تزاری را به یاد می‌آورند.

فروشی نیست ــ کابینی مکانیکی در «نمایشگاه لوکا». نمایشگاه در چادری برپا شده که از درازا به دو قسمت مساوی تقسیم شده است. یک پلکان کوتاه جلوی درش است. تابلوی ورودی نمایشگاه میزی را نشان می‌دهد که بر روی آن چند عروسکِ بی‌حرکت هست. از طرف راست باید وارد چادر شد، و در خروجی در سمت چپ است. در روشنای درونش، دو تا میز تا انتهای چادر امتداد می‌یابد. لبه‌ی تویِ میزها به یکدیگر می‌ساید، جوری که تنها فاصله‌ی باریکی برای قدم زدن بین آنها می‌ماند. هر دو میز کوتاه است و روی‌شان را شیشه‌یی پوشانده است. بر آن عروسک‌هایی گذاشته‌اند (تقریباً بیست تا بیست و پنج سانتیمتر قد دارند.) در قسمت پنهانیِ پایین‌شان اهرم کوک‌های‌شان وجود دارد که صدای تیک تیک‌شان شنیده می‌شود. در لبه‌ی میزها، پلکانی کوچک برای کودکان هست. روی دیوارها از آن آینه‌ها نصب شده که آدم را کج و معوج نشان می‌دهند. ــ پهلوی در ورودی چهره‌هایی سلطنتی دیده می‌شود. هر کدام حالت

مخصوص به خود را دارد: یکی دست راست یا چپش را به نشانه‌ی دعوت کردن باز کرده و تکان می‌دهد؛ دیگری با چشم‌های شیشه‌یی‌اش به اطراف نگاه می‌کند؛ برخی چشم‌ها و دست‌های‌شان را در آن واحد می‌چرخانند. «فرانتس ژوزف» آنجا ایستاده است؛ «پیوسِ نُهم» تاج بر سر را دو کاردینال همراهی می‌کنند ؛ ملکه‌ی ایتالیا «النا»، «ویلهلم اول» سوار بر اسب؛ یک ناپلئون سوم کوچولو؛ و یک «ویکتور امانوئلِ» کوچکتر وقتی هنوز ولیعهد بود. بعد تصاویر *انجیل* و به دنبال آن، مصیبت و آلامِ مسیح. هرودوس با حرکات متعدّد سرش فرمان قتل کودکان را صادر می‌کند. دهانش را فراخ باز می‌کند و دستش را به علامت تأیید پایین می‌آورد. روبرویش دو جلاّد ایستاده‌اند: یکی شمشیر آهیخته‌اش را تکان می‌دهد، و سر بریده‌ی کودکی زیر بازویش است؛ دیگری شمشیرش را در بدنی فرو برده و به جز چشم‌هایش که دور می‌زنند، حرکتی نمی‌کند. دو مادر آنجا ایستاده‌اند: یکی سرش را با حالتی افسرده آهسته‌آهسته و بی‌وقفه تکان می‌دهد. دیگری دستش را ملتمسانه به آرامی بلند می‌کند. ــ کشیدن عیسی بر صلیب، صلیب روی زمین است. جلاّدها بر میخ‌ها چکش می‌کوبند. عیسی به اشارهٔ سر تصدیق می‌کند. ــ عیسی به صلیب کشیده می‌شود و سربازی با حرکت‌های آرام و بریده بریده‌یی با اسفنجی به او سرکه می‌خوراند؛ و بعد ناگهان اسنفج را پس می‌کشد. عیسی هر بار چانه‌اش را آرام بلند می‌کند. از عقب فرشته‌یی به صلیب نزدیک می‌شود، با جامی در دست برای آن‌که خون مسیح را در آن بریزد. آن را جلوی بدن عیسی می‌گیرد؛ بعد انگار پر شده باشد پسش می‌کشد. ـ در میز دیگری «تصویرهای ژانر»[۱۶] دیده می‌شود. «گارگانتوا» کوفته‌قلقلی می‌خورد. جلوی بشقابی نشسته و پی‌درپی با هر دو دستش به نوبت آنها را در دهانش می‌اندازد. در هر دستش چنگالی هست که در کوفته‌یی فرو رفته

است. ــ دختری جوان اهل «آلپاین» در حال نخ‌ریسی. ــ دو میمون ویولن‌زن. ــ جادوگری که روبه‌رویش دو ظرف شبیه بشکه است، ظرفِ طرفِ راست باز می‌شود و نیم تنه‌ی زنی از آن بیرون می‌آید. ظرفِ طرفِ چپ باز می‌شود: بدن مردی تا نیمه از آن بیرون می‌آید. دوباره ظرف طرف راست باز می‌شود و حالا از آن سر یک بُزِ نَر بیرون می‌آید و صورت زن بین شاخ‌هایش است. بعد از طرف چپ به جای مرد میمونی بیرون می‌آید. و دوباره این نمایش از اوّل شروع می‌شود. ــ یک جادوگر دیگر: میزی روبه‌رویش است و روی آن دو لیوان برعکس، که با دستهایش آنها را گرفته است. وقتی پی‌درپی از روی میز بلندشان می‌کند، زیر آنها گاهی تکه‌یی نان، گاهی یک سیب، یا گل یا تاسی ظاهر می‌شود. ــ چاه جادویی: در مقابلش پسر بچه‌یی روستایی ایستاده و سرش را تکان می‌دهد. دختری آب می‌کشد و از دهانه‌ی چاه بی‌وقفه آب غل‌غل می‌کند. ــ عشاقِ شیفته: بوته‌زاری طلایی رنگ، یا شعله‌یی طلایی که مثل دو تا بال باز می‌شود. درونش دو عروسک دیده می‌شود. صورت خود را به سوی یکدیگر برمی‌گردانند، و بعد دور می‌کنند، انگار تا نگاهشان به هم می‌افتد، از شدّتِ حیرت گیج و منگ می‌شوند. ــ زیر هر کدام از اینها برچسب کوچکی هست. تاریخ آنها کلاً به سال ۱۸۶۲ بازمی‌گردد.

پلی کلینیک

نویسنده اندیشه‌اش را روی میزِ مرمرِ کافه پهن می‌کند. تعمّقی دور و دراز: زیرا می‌خواهد پیش از رسیدن لیوانش، از زمان استفاده کند؛ لیوانش: همان ذرّه‌بینی که با آن بیمار را معاینه می‌کند. بعد به تدریج وسایل و ادواتش را بیرون می‌آورد: قلم خودنویس‌ها، مداد، و پیپ. مشتری‌ها ردیف نشسته‌اند، انگار در آمفی تئاتری باشند: اینها حاضران در

کلینیک‌اند. قهوه را به دقّت می‌ریزد و می‌نوشد: قهوه، کلروفرمِ اندیشه می‌شود. این اندیشه دیگر ارتباط خود را با موضوعش از دست داده است، مثل بیماری بیهوش که دیگر ارتباطش با عمل جرّاحی قطع شده باشد. جرّاح با خطوطِ محتاطانه‌ی دست خطش برش ایجاد می‌کند. گرانیگاه‌های درون بدن را جابه‌جا می‌کند، واژه‌هایی را که مانند غده‌ای انبوه شده‌اند، می‌بُرد و دور می‌ریزد، و اصطلاحی خارجی را مانند دنده‌یی نقره‌یی به قفسه سینه پیوند می‌زند. بعد، مزد گارسون یعنی دستیارش را با پول نقد پرداخت می‌کند.

این محل اجاره داده می‌شود.

در سوگِ زوالِ نقد نشستن بلاهت است. زیرا خیلی وقت است موعدش به سر رسیده است. نقد یعنی در فاصله‌یی صحیح قرار گرفتن. نقد در جهانی در جایگاهِ مناسب خود قرار گرفته بود که دیدگاهها و چشم‌اندازها اهمیّت داشت، و هنوز می‌شد نقطه‌نظری اختیار کرد. اکنون همه چیز بر جامعه‌ی انسانی فشار وارد می‌کند. نگاهِ «بی‌پرده» و «معصوم» به دروغی تبدیل شده است؛ شاید همه‌ی حالتهای ساده‌دلانه‌ی بیانْ بی‌صلاحیتیِ محض است. امروز واقعی‌ترین نگاه تجاری به قلب اشیا از آنِ آگهی‌های بازرگانی است. آگهی‌های بازرگانی فضای ویژه‌ی مشاهده را تعطیل می‌کند، و با چیزهایی چون اتومبیلی در ابعادِ غول‌آسا که از پرده‌ی سینما به سوی ما می‌فرستد بین دو چشممان را نشانه می‌رود. و چون فیلم مبلمان و نماهای پیشین را برای مشاهده‌ی نقدآمیز در شکل کامل ارائه نمی‌کند، و نزدیکی پافشارانه و پر جست‌وخیز آنها تنها به صورت احساسی است، یک آگهی واقعی نیز اشیا را به همین صورت با ضرباهنگِ یک فیلمِ خوب به ما نزدیک می‌کند. این است که «مورد

واقعی» سرانجام از میان می‌رود و به صورت تصاویر غول‌آسا دیوارهای خانه را می‌پوشاند: انگار که غول‌ها مصرف کننده‌ی خمیر دندان‌ها و لوازم آرایش‌اند؛ و ابراز احساسات به سبک امریکایی درست‌ترین ابراز احساسات معرفی می‌شود. دقیقاً مانند مردم که دیگر چیزی انگیزه‌ی حرکت‌شان نمی‌شود؛ چیزی متأثرشان نمی‌کند، و تنها در سینماست که دوباره گریستن را می‌آموزند. امّا مردم کوچه و خیابان را تنها پول می‌تواند چنین متأثر کند و موجب شود تماسی چنین نزدیک با اشیا حاصل کنند. و منتقد حقوق بگیر، که با نقاشی‌ها در نمایشگاهِ یک بازرگان ور می‌رود، نسبت به هنر دوستانی که آنها را تنها از ویترین‌ها نگاه می‌کنند، اگر نه چیزهای اساسی‌تر که لااقل چیزهای مهم‌تری در موردِ آنها می‌داند؛ با گرمیِ موضوع ارتباط برقرار می‌کند و احساساتش تحریک می‌شود. امّا آن‌چه آگهی‌های بازرگانی را برتر از نقد جلوه می‌دهد، چیست؟ مسلماً نه آن چیزی که نورهای متحرک و قرمزِ چراغ‌های نئون می‌گویند ــ بلکه برکه‌ی آتشی که از نور آن چراغ‌ها بر آسفالت افتاده است.

لوازمِ دفترِ کار

اتاقِ رئیسِ [شرکت] مملو از اسلحه است، آن تجمّلِ ظاهری که واردشوندگان را در اوّلین نگاه مقهور می‌کند، در واقع همین انبار مخفی اسلحه است. تلفنِ روی میز یکی در میان زنگ می‌زند. حرف شما را در مهم‌ترین لحظه قطع می‌کند و زمان مناسبی در اختیار طرف مقابل می‌گذارد تا پاسخی تدارک ببیند. در این فاصله، قطعه‌های گفتگوی تلفنی نشان می‌دهد در اینجا به چه کارهای زیادی و مهم‌تری از موضوع کار شما رسیدگی می‌شود. شما این را با خود می‌اندیشید و یواش یواش از موضع

خود عقب‌نشینی می‌کنید. کنجکاو می‌شوید آنها [تلفنی] درباره‌ی چه کسی دارند حرف می‌زنند، و با ترس می‌شنوید که طرف صحبت‌تان فردا عازم برزیل است ؛ چیزی نمی‌گذرد که چنان با شرکت احساس یگانگی می‌کنید که وقتی راجع به میگرنش حرف می‌زند، از نگرانی این که ممکن است سردردش در کارش خللی وارد کند (به جای آن که آن را مغتنم بشمارید)؛ ناراحت می‌شوید. منشی وارد می‌شود: یا احضار شده، یا سرزده آمده است. خیلی خوشگل است؛ و چه کارفرما در مقابل جذابیّت خانم تا کنون مقاومت کرده باشد، چه قبلاً موضع خودش را به عنوان یک تحسین کننده ابراز داشته باشد، شما او را چندین بار برانداز می‌کنید؛ و زن می‌داند چگونه از همین به نفع خود در مقابل رئیس استفاده کند. پرسنل شرکت مدام در حرکت‌اند و فیش‌دان‌هایی را درست می‌کنند که شما می‌دانید در میان آنها، تحت سرفصل‌های خاصی وارد شده‌اید. خسته می‌شوید. آن دیگری با لامپی که پشت سرش است، این را با خشنودی خاطر از چهره‌ی خیره و نورانی‌تان حدس می‌زند. مبل نیز تأثیر خود را نشان می‌دهد؛ طوری روی این صندلی به عقب لم داده‌اید که انگار در مطّب دندانپزشکی باشید و دست آخر می‌پذیرید که این روالِ ناراحت‌کننده، باید شکل اصولیِ کارها باشد. دیر یا زود نوبت پرداختِ قبض این معامله هم فرا خواهد رسید.

قسمت بار: باربری و بسته‌بندی

روزی صبح زود با ماشین از مارسی می‌گذشتم و به ایستگاه قطار می‌رفتم. از جاهای آشنا در مسیر راهم عبور می‌کردم. بعد، به جاهای جدید رسیدم که یا هیچ نمی‌شناختم‌شان یا به طرزی مبهم به یادشان می‌آوردم. این جوری شهر به کتابی در دستم تبدیل شد که قبل از آن که

برای خدا می‌داند چه مدّت در یکی از جعبه‌های انباری از جلوی چشمم ناپدید شود، برای آخرین‌بار چند نگاهِ اجمالی به آن می‌انداختم.

به علّت تعمیرات تعطیل است

در رؤیایی خودم را با تفنگی کشتم. بعد از شلیک بیدار نشدم، اما خودم را دیدم که مدّتی همان‌طور آن جا دراز کشیده بودم، تنها بعد از این بود که بیدار شدم.

رستوران سلف سرویس. "Augeas"

این قوی‌ترین اعتراضی است که به طرز زندگیِ مردی مجّرد می‌شود: در تنهایی غذا می‌خورد. به تنهایی غذا خوردن آدم را زمخت و خشن می‌کند. آنان که به این جور زندگی عادت کرده‌اند، اگر می‌خواهند ضربه نبینند، باید مانند اسپارتی‌ها زندگی کنند. دیرنشینان از این خبر داشته‌اند که تنها به غذای ساده و مختصر قناعت می‌کرده‌اند. زیرا فقط در جمع غذا خوردن است که حقِّ مطلب ادا می‌شود: اگر بناست غذا فایده‌یی داشته باشد، باید تقسیم و توزیع شود: مهم نیست با چه کسی: قدیم، یک گدای سرِ میز سفره را غنی می‌کرد. تنها چیزی که مهم است تقسیم کردن و بخشیدن است، و نه بهانه برای گپ و گفت. شگفت‌انگیز اینجاست که، از سوی دیگر، بدون غذا خوردن، به پایداریِ دوستی هم خدشه وارد می‌شود. مهمان‌داری همه‌ی تفاوت‌ها را هم سطح می‌کند؛ پیوند می‌دهد کُنتِ سن ـ‌ژرمن در برابر سفره‌های غذا [از خوردن] پرهیز می‌کرد، و تنها به همین سبب متکّلم وحده می‌شد. با این حال، اگر همه پرهیز کنند، هم‌چشمی و اختلاف بالا می‌گیرد.

دکّان تمبر فروشی

برای کسی که به انبوهِ نامه‌های قدیمی نگاه می‌کند، تمبری که مدتها است از رواج افتاده بر پاکتی فرسوده، از خواندن دهها صفحه سخن بیشتری برای گفتن دارد. گاهی با آنها روی کارت‌پستال‌ها برخورد می‌کنید و نمی‌توانید تصمیم بگیرید آیا باید آنها را جدا کنید یا کارت را همان‌طور که هست نگه دارید: همچون کاغذی که بر هردو روی آن استادی دو نقّاشیِ متفاوت، اما به یکسان ارزنده کشیده باشد. در ویترین‌های کافه‌ها نیز نامه هایی هست که قیمتی بر آنها گذاشته شده و جلوی چشم همه مسخره شده‌اند؛ یا به تبعید فرستاده شده‌اند و در این صندوق سال‌ها منتظر مانده‌اند و روی یک «Salas y. Gomez» شیشه‌یی رنج می‌برند. نامه‌هایی که مدّت زیادی باز نشده‌اند، حالت نگاهی خشن به خود می‌گیرند؛ از ارث محروم شده‌اند، و با بدطینتی نقشه‌ی انتقام روزهای طولانیِ رنج خودرا می‌کشند. خیلی از آنها، بعداً، در حالیکه همه جای‌شان را با مُهر داغ کرده‌اند، در ویترین‌های مغازه‌های تمبرفروشی جا می‌گیرند.

همان‌طور که همه می‌دانند، کلکسیونرهایی هستند که تنها تمبرهای مهر خورده را جمع می‌کنند: و باور کردنش دشوار نیست که اینان تنها کسانی‌اند که به درون راز رسوخ کرده‌اند. آنان خود را به جنبه‌ی پنهانِ تمبرها مقیّد می‌کنند: به مُهر. زیرا مهر سویه‌ی تاریک تمبرهاست. تمبرهای آیینی‌ای هست که هاله‌یی دُورِ سرِ ملکه ویکتوریا نهاده است، و تمبرهای پیامبرانه‌یی که روی سرِ هامبرت تاج خار گذاشته‌اند، امّا هیچ تخیّل سادیستی به پای آن کار سیاه نمی‌رسد که صورت‌ها را با خطوطِ تازیانه می‌پوشاند و خاک قارّه‌ها را مانند یک زمین‌لرزه از هم می‌شکافد. و آن لذّت ناهنجارِ ناشی از تضاد بین تمبری که بدنش مورد

تجاوز قرار گرفته است و لباس توری‌اش بـا آن لبه‌های دالبرِ سفید. کسی که ردّ مهرها را پی‌گیری می‌کند، باید مانند یک کارآگاه از دوردست‌ترین اداره‌های پست اطلاع جمع‌آوری کند، و مانند یک باستان‌شناس پیکره ناقص نامهای ناآشناترین مکان‌های خارجی را بازسازی کند، و مانند عارفی فهرست رویدادهای سراسر یک قرن را تهیه کند. تمبرها پُرند از شماره‌های کوچک، حروف ریز، برگچه‌ها و چشمهای کوچولو، آنها بـافت‌های سلولیِ گـرافیکی‌اند. همه‌شان دُور هم جمع می‌شـوند، و مـانند جـانوران فرودست اگر مثله هم شوند به زندگی ادامه می‌دهند. برای همین است که از چسباندن تکّه‌های تمبر در کنار یکدیگر عکس‌های تأثیرگذاری پدید می‌آید. امّا زندگـی در آنها همیشه نشـانه‌یی از تباهی به همراه دارد: نشان می‌دهد آنها از تکّه‌های مرده درست شده‌اند. این پرتره‌ها و گروههای مستهجن آکنده از استخوان‌ها و انبوه کرم‌هاست.

آیا رشته‌ی رنگ‌های مجموعه‌های دراز، نور خورشیدی بیگانه را منکسر می‌کنند؟ آیا وزارتخانه‌های پستِ واتیکان یا اکوادُر پرتوهایی را ثبت می‌کنند که برای ما ناآشناست؟ و چرا تمبرهای سیاره‌های برتر را به ما نشان نمی‌دهند؟ هزار لایه‌ی قرمز آتشین در اطراف زهره، و چهار سایه‌ی بزرگ خاکستری رنگ مریخ، و تمبرهای بیشمار کیوان را؟

کشورها و اقیانوس‌های روی تمبرها فقط ایالت‌اند؛ پادشاهانِ تنها سربازان مزدورِ اعدادند که آنان را مالامال از رنگ‌های دلخواه خود می‌کنند. آلبوم‌های تمبر کتاب‌های مرجع جادو هستند. تعداد پادشاهان و قصرها، حیوان‌ها و تمثیل‌ها و دولت‌ها در آنها ثبت شده است. جریان پستی به

هماهنگی آنها وابسته است، همان‌طور که حرکت سیّاره‌ها به هماهنگی اعدادِ فلکی.

تمبرهای قدیمی «گروشنه»[۱۷] تنها یک یا دو چهره را در کادر بیضی شکل نشان می‌دهد. آنها شبیه اولین عکس‌های گرفته شده از بستگانی‌اند که در قاب‌های سیاه، از بالا به ما نگاه می‌کنند و ما هیچگاه آنها را ندیده‌ایم: عمّه‌بزرگ‌ها و اجدادی که شکل‌های رقص به خود گرفته‌اند. روی تمبرهای «Thurn und Taxis»[۱۸] نیز چهره‌های بزرگی هست: شبیه شماره‌های سحر شده‌ی تاکسی‌مترهایند، نباید تعجّب کرد اگر یک شب نور شمعی از پشت آنها شروع به تابیدن کند. امّا تمبرهای کوچکی بدون خطِ پرفُراژ، بدون واحد پول یا نام کشور نیز هستند: در شبکه‌ی متراکم توری شکلی تنها یک شماره نهفته‌است. اینها شاید لاتاری‌های واقعیِ سرنوشت باشند.

نوشته‌های روی تمبرهای ارزان قیمتِ ترکی مانند سنجاق کراواتِ پر زرق و برقِ بازرگانی استانبولی است که هنوز به تمامی اروپایی نشده است. اینها از زمره‌ی تازه به دوران رسیده‌های پستی است. از زمره همان تمبرهای جلف و بد بُرشِ نیکاراگوئه یا کلمبیا، که انگار خواسته‌اند مثل اسکناس‌ها باشند.

تمبرهای غیرپستی روح و روان تمبرهایند. آنها تغییر ناپذیرند. عَوض شدن پادشاهها و شکلهای حکومتی، بدون گذاشتن هیچ گونه تأثیری از کنار آنها می‌گذرد؛ همچنان که از روی خیال‌ها.

کودک یک دوربین اپرا را برعکس به دست گرفته و از درون آن به لیبریای دوردست نگاه می‌کند: آنجا باریکه دریایی را با نخل‌هایش می‌بیند: همان

گونه که در تمبرها دیده می‌شود. با واسکوداگاما دُورِ دلتایی را می‌گردد که مثلِ [دماغه‌ی] امید متساوی‌الاضلاع است و رنگ‌هایش با آب و هوا تغییر می‌کند: یک بروشورِ مسافرتیِ ویژه‌ی دماغه‌ی امید نیک. وقتی بر تمبرهای استرالیا آن قو را می‌بیند ــ بر تمبرهایی که همیشه به رنگ‌های آبی، سبز و قهوه‌یی‌اند ــ آن قوی سیاه را می‌بیند که تنها در استرالیا یافت می‌شود و در آب‌های استخر چنان شنا می‌کند که در «آرام»ترینِ اقیانوس‌ها.

تمبرها، کارت‌های ویزیتی‌اند که دولت‌های بزرگ به اتاق کودکی تقدیم کرده‌اند.

کودک مانند گالیور بین سرزمین‌ها و مردمان تمبرهای پستی سفر می‌کند. جغرافی و تاریخِ لی‌لی‌پوت‌ها، همه‌ی دانشِ آن ملّتِ کوچک با همه‌ی چهره‌ها و نام‌هایش، در خواب به‌ذهنش می‌رسند. او در معامله‌های بازرگانی‌شان شرکت می‌کند، به جلسه‌های ارغوانی‌شان می‌پیوندد؛ به آب انداختن کشتی‌های کوچک‌شان را تماشا می‌کند، و جشنِ تاجگذاری‌شان پشت پرچین‌ها را گرامی می‌دارد.

همان‌طور که همه می‌دانند، تمبرها زبانی دارند که رابطه‌اش با زبان گلها، مانند رابطه‌ی حروفِ مُرس با حروف الفباست. امّا تا کی گل‌ها به شکوفه دادن بین سیم‌های تلگراف ادامه خواهند داد؟ آیا تمبرهای هنری بزرگ و رنگارنگِ سال‌های بعد از جنگ از همین حالا، گلهای ستاره‌یی و کوکب‌های بافتِ گیاهیِ این منطقه نشده‌اند؟ «استفان»[۱۹]، یک آلمانی که معاصر بودنش با ژان پل تصادفی نیست، بذرِ این گلها را در میانه‌ی داغِ قرنِ نوزدهم پاشید. تا پایان قرن بیستم دوام نخواهد آورد.

گفت وگو به زبان ایتالیایی

شبی در حالیکه درد شدیدی می‌کشیدم، روی نیمکت پارکی نشستم. روبرویم روی نیمکت دیگری دو دختر نشسته بودند. به نظر می‌رسید حرف محرمانه‌یی با یکدیگر دارند: شروع به پچ پچ کردند. کسی جز من آن نزدیکی نبود؛ و حتّا اگر بلند بلند حرف می‌زدند، من نمی‌توانستم زبان ایتالیایی آنها را بفهمم. امّا این احساس به من دست داد که این پچ‌پچ ناضرور در زبانی که من چیزی از آن سر در نمی‌آوردم، مثل حوله‌ی خنکی است که بر محلِ دردم گذاشته باشند.

راهنمای فنّی

هیچ چیز درمانده‌تر از حقیقتی نیست که همان‌طور بیان شود که به ذهن خطور کرده است. این گونه نوشتن حتا به یک عکس بد هم نمی‌ماند. و در حالیکه ما زیر پارچه‌ی سیاهی سر فرو برده‌ایم، حقیقت (مانند کودک یا زنی که ما را دوست ندارد) از این که جلو عدسی دوربین نویسنده بی‌حرکت بماند و لبخند بزند امتناع می‌کند. حقیقت خواهان آن است که در یک ضربه از جایی که در آن غرق شده است، یا با قیل و قال، یا موزیک، یا فریاد کمک‌طلبانه ناگهان بدرخشد و به درآید. کدام کسی می‌تواند تناوب‌های صدای آژیری را بشمارد که جهان درونیِ نویسنده‌ی راستین به آن مجهّز است؟ «نوشتن» چیزی جز راه انداختنِ این صداها نیست. بعد آن رفیقه‌ی دل‌انگیز از سر جایش می‌پرد، و در هنگامه‌ی خلوت‌گاهش، مغزِ ما، هر چه را اوّل به دستش برسد، قاپ می‌زند و به دورِ خود می‌پیچد، جوری که کسی دیگر او را نتواند بشناسد، و از ما می‌گریزد و پیش دیگران می‌رود. امّا باید چقدر زیبا اندام و تندرست باشد که با این که از ریخت افتاده و هراسان است، پیروزمندانه و فریبا نزدِ آنان می‌رود.

سیخ و سه پایه

نقل قول‌های موجود در نوشته‌های من مانند راهزنانی که در گوشه و کنارِ راه کمین کرده‌اند، مسلحانه سر راه سبز می‌شوند و ما را از اعماقِ باورهای‌مان به در می‌آورند.

کشتنِ یک جنایتکار شاید عملی اخلاقی باشد ــ اما مشروعیت دادن به آن هرگز.

رزّاقِ همه خداست، و نایبِ آن: دولت.

مشاور مالیات

بدون تردید، ارتباطی نهانی بین مقیاس کالاها و مقیاس زندگی وجود دارد: به عبارت دیگر بین پول و زمان. هر چه عمر با چیزهای بیهوده‌تری انباشته شده باشد، لحظه‌هایش تکّه تکّه‌تر، چندگانه‌تر و پراکنده‌ترند. از سوی دیگر، دوره‌یی طولانی شاخص یک زندگی موفّق است. لیشتنبرگ به درستی پیشنهاد می‌کند که باید در کوچک بودنِ زمانِ سپری شده سعی کرد، و نه کوتاه بودنِ آن. او همچنین بر این باور است که: «یک عمر چهل و پنج ساله یا بیشتر، از چند دوجین میلیون دقیقه تشکیل می‌شود.» وقتی یک واحد پولی در جریان است، چند میلیون واحد چیزی بی‌اهمیت جلوه می‌کند. اگر بناست سرجمعِ زندگی مبلغ قابل توجهی به نظر آید، باید آن را با ثانیه‌ها شمرد، و نه سال‌ها. اما سرانجام زندگی مانند یک دسته اسکناس به باد داده خواهد شد: اتریش نمی‌تواند از عادت حساب کردن با واحد پولی‌اش دست بردارد.

پول و باران به یکدیگر وابسته‌اند. آب و هوا خود یک مقیاسِ وضعیت این دنیاست؛ هوای سعادت، ابری نیست: از شرایط هوا بی‌خبر است. روزی نیز یک سرزمین بی‌ابر اجناس کامل خواهد آمد که بر روی آن هیچ پولی نمی‌بارد.

باید از اسکناس‌ها، تحلیلی توصیفی ارائه شود. ظرفیتِ نامحدودِ انتقادیِ چنین کتابی را عینی‌گراییِ آن جبران می‌کرد. زیرا در هیچ جای دیگر، ساده‌تر از این مدارک، کاپیتالیسمْ خود را با جدیتی رسمی به نمایش نگذاشته است: کودکان معصوم که در اطراف اعداد جست و خیز می‌کنند؛ الهه‌هایی که لوحه‌های قوانین را در دست دارند، قهرمانان زره‌پوش که شمشیرهای‌شان را جلوی واحدهای پولی غلاف می‌کنند، همه جهانی مخصوص به‌خود است: معماریِ نمای جهنّم. اگر لیشتنبرگ رواج فراگیرِ اسکناس را می‌دید، از در انداختنِ طرحِ چنین کتابی فروگذار نمی‌کرد.

حمایت قانونی از مستمندان

ناشر: همه‌ی امیدم به نامنتظرترین شکل ممکن ناامید شده است. اثر شما تأثیر چندانی بر مردم نگذاشته است ؛ شما برانگیزنده‌ی کوچکترین واکنشی در خوانندگان نبوده‌اید. و من از هیچ خرجی فروگذار نکرده‌ام. همه‌ی پولم را صرفِ تبلیغِ کتاب‌تان کرده‌ام. به رغمِ همه‌ی اینها، شما می‌دانید چقدر برای‌تان ارزش قایلم، اما به من حق خواهید داد، اگر دیگر به ندای وجدانِ تجاری‌ام گوش بسپارم. اگر تنها یک نفر باشد که هر چه از دستش بر آمده، برای مؤلّف انجام داده است، او من‌ام. اما گذشته از همه چیز، من نیز زن و بچه‌یی دارم که باید زندگی‌شان را اداره کنم. البته منظورم این نیست که شما مسئولِ ضررهای سال‌های اخیر هستید. اما

همیشه احساس تلخی از ناکامی باقی می‌ماند. متأسفم که در حال حاضر بیشتر از این نمی‌توانم از شما پشتیبانی کنم.

مؤلف: حضرت آقا، شما چرا ناشر شدید؟ لابد پاسخ این پرسش را دریافت خواهیم کرد، اما اول به من اجازه بدهید چیزی را پیشاپیش خدمتتان عرض کنم: من در فهرستِ [نویسندگان] شما در رده ۲۷ قرار دارم. شما تاکنون پنج تا از کتاب‌های مرا چاپ کرده‌اید ؛ به عبارت دیگر، شما پول خود را پنج بار روی شماره ۲۷ بازی کرده‌اید. متأسفم که شماره‌ی ۲۷ نتوانسته برنده شود. ضمناً شما تنها به صورتی دو جانبه شرط‌بندی کرده‌اید. تنها به خاطر این که من پهلوی شماره‌ی شانس شما، ۲۸ قرار گرفته‌ام. حالا دیگر می‌دانید چرا ناشر شده‌اید، شماهم می‌توانستید مثل پدر بزرگوارتان به یک شغل شرافتمندانه مشغول شوید. منتها معلوم است که خواسته‌اید وقت‌تان را تاکنون باری به هر جهت بگذرانید ــ جوانی است دیگر. همچنان عادت‌های خود را حفظ کنید. امّا دیگر نخواهید خود را مثل تاجری شرافتمند نشان دهید. دیگر تظاهر به معصومیت نکنید وقتی در قمار همه چیزتان را باخته‌اید. درباره‌ی این که روزی هشت ساعت کار می‌کنید، یا این که شبها حتا وقت سر خاراندن ندارید، چیزی نگویید. «فرزندم، پیش از هرچیز حقیقت را بگو و درست باش!» در ضمن با شماره‌های‌تان الم‌شنگه درست نکنید! در غیر این صورت از بازی اخراج می‌شوید.

پزشک ــ شبها این زنگ را بزنید!

ارضای جنسی، مرد را از رازش نجات می‌دهد؛ این رازی است که نه از جنسیت‌اش، بلکه از ارضای آن ناشی می‌شود. و شاید تنها در آن دوپاره می‌شود ــ و نه گشوده. این راز را می‌توان به حلقه‌یی تشبیه کرد که پای او

را به زندگی زنجیر می‌کند. زن حلقه را می‌شکند؛ مرد برای مرگ رها می‌شود، زیرا زندگی‌اش رازش را از دست داده است. این است که موّفق می‌شود، دوباره متولد شود. و همان‌طور که معشوقش او را از طلسم مادرش آزاد کرده است، زن او را به معنی واقعی کلمه از «مام زمین» جدا می‌کند ــ قابله‌یی که بند نافی را قطع می‌کند که از راز طبیعت بربافته شده است.

مادام آریان ــ حیاط دوم سمت چپ

کسی که از فالگیری جویای آینده می‌شود، نادانسته آگاهیِ قلبی خود از رویدادهای آینده را که هزار بار قطعی‌تر از پیشگوییِ هر فالگیری است، نادیده می‌گیرد. او بیشتر از آن که کنجکاو آینده باشد، دچار رخوت و خمودگی است. کورذهنیِ فرمانبردارانه‌ی کسی که به شنیدنِ سرنوشتش می‌نشیند، هیچ شباهتی به تردستی هوشیارانه‌ی آدمی که جسورانه به آینده دست‌اندازی می‌کند، ندارد. زیرا حضور ذهنْ عصاره‌ی آینده است، و آگاهی دقیق از لحظه‌های حالْ تعیین‌کننده‌تر از پیش‌گوییِ دورترین رویدادهاست. فال‌ها، پیش آگهی‌ها و نشانه‌های آینده روز و شب مانند تکانه‌های امواج از میان بدن و وجودمان می‌گذرد. مسئله‌ی اساسی انتخاب بین تفسیر و استفاده از آنهاست. اینها با یکدیگر سر آشتی ناپذیری دارند. اوّلی به بزدلی و بی‌اعتنایی تشویق می‌کند، دومی به خونسردی و آزادی. زیرا پیش از آن که این پیش آگهی یا هشدار در قالب واژه‌ها یا تصاویر ریخته شود، نیروی حیاتیِ خود را از دست داده است: آن نیرویی که قلب ما را تکان می‌دهد و مطابق با آن به عمل وامیدارد ــ و ما از چگونگیِ عملکردش خبر نداریم. اگر چنین نکنیم، آن وقت می‌بینیم که رمزِ پیش‌گویی گشوده می‌شود و می‌توانیم آن را دریابیم. اما اکنون

خیلی دیر شده است. این است که وقتی شما از یک آتش سوزی یا مرگ کسی بی‌خبر نگه داشته شده‌اید، در اولین شوکی که به شما وارد می‌شود، زبان‌تان بند می‌آید و احساس گناه می‌کنید؛ اما منشاء آن خفّت را نمی‌دانید: آیا واقعاً از رخداد آن واقعه بی‌خبر بودید؟ آیا وقتی برای آخرین بار از کسی که مرده است سخن می‌گفتی، نامش از دهانت متفاوت خارج نشد؟ آیا در شعله‌ها نشانه‌یی از دیشب ندیدی که حالا می‌فهمی می‌خواست به تو چه بگوید؟ و اگر شیئی که برایت عزیز بود، گم شده است، از ساعت‌ها یا روزها قبل هاله‌یی از ریشخند یا اندوه دُورِ آن نبود که خبر از رفتنش دهد؟ حافظه همچون اشعه‌ی ماوراء بنفش در کتاب زندگی نوشته‌یی به آدم نشان می‌دهد که به طرزی نامرئی و پیش‌گویانه آن متن را تفسیر می‌کند. امّا مبادله‌ی نیت‌ها از کیفر مصون نمی‌ماند؛ و نیز سپردنِ آن حیاتِ انجام نشده به ورق‌های بازی، ارواح، و اخترها که آن را به هدر می‌دهند، از آن سوءاستفاده می‌کنند و آن را از شکل می‌اندازند و به ما بر می‌گردانند. اگر ما قدرت بدن برای روبه‌رو شدن با سرنوشت در عرصه‌ی خود و پیروزی را از چنگش درآوریم، بی‌کیفر نخواهیم ماند. زمان حال یوغی است که سرنوشت با آن در مقابل بدن تعظیم می‌کند. تبدیلِ آینده‌ی مخاطره‌آمیز به اکنونی به ثمر رسیده ــ این تنها معجزه‌ی دور آگاهانه و خواستنی ــ کارِ جانانه‌ی حضور بدنی ذهن است. اعصار قدیم، تنْ برهنه‌ی انسان اولیه را که چنین کرداری بخشی از معاش روزانه‌اش بود، مجهّز به قابل اعتمادترین وسیله کرد. حتا انسان‌های عهد عتیق از این کار خبر داشتند، و وقتی سیپیو که به خاکِ کارتاژ پا می‌گذاشت، سکندری خورد، در حال افتادن دستهایش را باز کرد، اسم رمزِ پیروزی را فریاد کرد: «ای خاک افریقا تو را در برمی‌گیرم!» او آن چه را می‌توانست نشانه‌ی بداقبالی باشد، با بدن خویش به آن لحظه پیوند زد، و خود را مجری نیات

بدنش کرد. دقیقاً در همین سلطه، تمرین‌های کهن و پارسایانه‌ی روزه‌داری، پاکدامنی و شب زنده‌داری، در همه وقت بزرگترین پیروزی‌ها را گرامی می‌داشت. هر صبح، روشنایی روز مانند پیراهنی تازه روی بستر ما می‌افتد: بافتِ این پیش‌بینیِ ناب ظرافت و ریزبافیِ بی‌نظیری دارد، و دقیقاً اندازه‌ی ماست. خوشبختیِ بیست و چهار ساعتِ آینده بستگی به توانایی و هوشیاریِ ما در به دست گرفتن و به تن کردن آن دارد.

گنجه‌ی لباس هنرپیشگان

آن که خبر مرگ می‌آورد، خود را آدم مهمی می‌پندارد. احساس او ــ هر چه هم در برابرش مقاومت کند ــ او را تبدیل به پیام‌آوری از قلمروِ مردگان می‌کند. زیرا جامعه‌ی مردگان چنان گسترده است که حتی آن که تنها پیکِ مرگ است هم می‌تواند از آن آگاه باشد. در زبان لاتین به مردن «Ad Plure ire» [رفتن به جمع] می‌گویند.

در بِلین زونا سه راهب در اتاقِ انتظار ایستگاه قطار دیدم. روی نیمکتی اریب روبه‌روی من نشسته بودند. تمام حواسم را جمعِ آنی که وسط نشسته بود، کرده بودم. وقتی با آن دوتای دیگر حرف می‌زد، دست‌هایش را روی دامنش جمع می‌کرد، و گهگاهی یکی از دست‌هایش بلند می‌شد و تکان می‌خورد. با خود اندیشیدم: دست راستش باید همیشه از اعمال دست چپ خبر داشته باشد.[۲۰]

کیست که حتّا یک بار هنگامی که از مترو به هوای آزاد آمده و قدم به آفتاب درخشان گذاشته، از خود بیخود نشده باشد؟ در صورتی که خورشید همین چند دقیقه‌ی پیش که پایین می‌رفت، به همین روشنی

می‌درخشید. چه زود هوای جهانِ بالا را فراموش کرد: و جهان نیز به نوبه‌ی خود، او را به همین زودی فراموش کرد. زیرا چه کسی می‌تواند درباره‌ی خود بیشتر از این سخن بگوید که توانسته از میانِ زندگی‌های تنها دو سه نفر دیگر به همان ملایمت و صمیمیتِ هوا بگذرد؟

در آثار شکسپیر و کالدرون، پیوسته درگیری و زد و خوردْ آخرین صحنه را پر می‌کند؛ و پادشاهان، شاهزادگان، شوالیه‌ها و همزمان «در تعقیب و گریز وارد صحنه می‌شوند» آن لحظه، که جلوی چشمان تماشاگران قرار می‌گیرند، آنها را سر جای‌شان میخکوب می‌کند. صحنه، حرکت شخصیت‌های درام را متوقّف می‌کند. با وارد شدن به میدان دید تماشاگران که مستقیماً درگیر ماجرا نیستند، نفس راحتی می‌کشند و در هوای تازه غرقه می‌شوند. معنای نهایی بر صحنه ظاهر شدن کسانی که در حالت تعقیب و گریز وارد آن می‌شوند، در همین نهفته است. برداشت ما از این قاعده سرشار از انتظار [دیدنِ] یک مکان، یک نور، یک صحنه است که گریز ما از صحنه‌ی زندگی را از چشمانِ غریبه‌ها پنهان نگه دارد.

مرکزِ شرط‌بندی

بورژوازی رژیمِ مشغولیت‌های خصوصی است. هر چه طرز رفتاری مهم‌تر و نتایجش جدّی‌تر باشد، این رژیم نیز به همان میزان آن را از نظارت مصون نگه می‌دارد. وابستگیِ سیاسی، موقعیت اقتصادی، دین ــ همه‌ی اینها دنبال مخفی‌گاهی می‌گردند. اما خانواده عمارتی فرسوده و افسرده‌کننده است که در گنجه‌ها و سوراخ سنبه‌هایش مبتذل‌ترین غرایز جا گرفته‌اند. فرهنگ روزمرّه اعلام می‌کند که اروتیسم یکسره در انقیادِ

زندگیِ خصوصی است. این است که معاشقه، تنها تبدیل به عملی خاموش و سرّی بین دو نفر می‌شود. و این معاشقه‌ی تماماً خصوصی و رها از همه‌ی مسئولیت‌ها، چیزی است که در «مغازله» واقعاً جدید است. برعکس، شباهت مردانِ پرولتر و فئودال در این است که هر دو می‌خواهند از پسِ رقیب‌ها برآیند، و نه از پسِ آن زنها. در این کار، آنان به زن خیلی بیشتر از وقتی که او آزاد بود احترام می‌گذارند، و بدون آن که از او پرس و جو کنند، به اوامرش گردن می‌نهند. انتقال تأکیدهای اروتیک به ساحتِ اجتماعی امری است هم فئودالی، هم پرولتری. دیده شدن با یک زن در چنین و چنان موقعیتی، مهم‌تر از خوابیدن با او جلوه می‌کند. این است که در زناشویی نیز ارزش در «هماهنگیِ» بی‌ثمرِ زن و مرد نهفته نیست: نیروی معنوی ازدواج به صورت ثمره‌ی غریب کشمکش‌ها و رقابت‌هایی که در جای دیگر اِعمال شده آشکار می‌شود، همان‌طور که در کودکان.

سالن سرپاییِ آبجو

ملوان‌ها به ندرت به خشکی می‌آیند؛ انجام وظیفه در دریاهای پهناور در مقایسه با کار مشقّت بار و غالباً شبانه‌روزی بارگیری و تخلیه‌ی بار، حالت در تعطیل به سر بردن را دارد. وقتی به گروهی از آنها اجازه‌یی چند ساعته برای رفتن به شهر می‌دهند، هوا دیگر تاریک شده است. کلیسای جامع همچون دیوی مهیب به راهی که به سوی بار می‌رود، سایه می‌اندازد. کلید هر شهر آبجوخانه‌اش است؛ این که کجا می‌شود آبجوی آلمانی خورد، برای دانستن جغرافیا و قوم‌شناسی آن شهر کافی است. بارِ دریانوردان آلمانی، نقشه‌ی شبانه‌ی شهر را می‌گشاید: پیدا کردن راهی که به روسپی‌خانه و یا به دیگر بارها می‌رود زیاد دشوار نیست. نام این مکان‌ها

روزهاست در ساعت غذا وردِ زبان‌شان است. زیرا وقتی ملوانان بندری را پشت سر می‌گذراند، القاب بارها و سالن‌های رقص، زنان زیبا، و غذاهای محلیِ بندرِ بعدی را یکی پس از دیگری مانند پرچم‌های کشتی برمی‌افرازند. امّا چه کسی می‌داند آیا این بار به خشکی می‌رسند یا نه؟ این است که تا کنترل گمرکی کشتی تمام‌شود، دوره‌گردهای یادگاری فروش به عرشه می‌آیند: زنجیرهای گردن‌بند و کارت‌پستال‌ها، نقاشی‌های رنگ و روغن، چاقوها و مجسمه‌های کوچکِ مرمر. منظره‌های شهر را به جای آن که ببینند، می‌خرند در ساک ملوان‌ها کمربندهای چرمی هنگ‌کنگ در کنارِ منظره‌یی از پالرمو و عکس دختری از استتین جا می‌گیرد. اقامتگاه واقعی‌شان هم دقیقاً همین طور است. آنان چیزی از دور دستهای مه آلودی که شهرنشین‌ها گمان می‌کنند سرزمین‌های بیگانه را در خود پنهان کرده است نمی‌دانند. نخستین چیزهایی که در هر شهر خود را تحمیل می‌کنند، به ترتیب انجام وظیفه در کشتی و بعد آبجوی آلمانی، صابون ریش‌تراشی انگلیسی و توتون هلندی است. استانداردهای بین‌المللیِ کالاهای صنعتی در مغز استخوان‌شان رسوخ کرده است و عینی‌ترین چیز است ؛ آنان فریب نخل‌ها و کوههای یخی را نمی‌خورند دریانورد از چیزهای در دسترس اشباع شده است. و تنها ظریف‌ترین چیزها که با خطوط دقیق از هم جدا شده باشد، نظرش را به خود جلب می‌کند. او سرزمین‌های متفاوت را نه با توجه به سبک معماری و مناظرشان که به وسیله‌ی طرزِ پخت و پز ماهی‌های‌شان از یکدیگر تشخیص می‌دهد. چنان با جزئیات اُخت است که خط سیرهای اقیانوسی که با کشتی‌های دیگر تلاقی می‌کند (در حالیکه به دیگر کشتی‌های شرکت خودشان با زدن بوق سلام می‌فرستد) برایش تبدیل به بزرگراههای شلوغی شده است که شما باید از آن صحیح و سالم بگذرید.

او در دریای پهناور گویی در شهری زندگی می‌کند که بر فرازِ «کانه بیرِ» مارسی. یکی از بارهای «پُرت سعید» و روبه‌روی آن کمی آن طرف‌تر روسپی خانه‌یی از هامبورگ، و «کاستل دل اووی ناپل» در «پلازاکاتالونا»ی بارسلون واقع شده است. برای افسرانِ دریا شهرِ زادوبوم‌شان هنوز مکانی غرور آفرین است. امّا برای جاشوها یا سوخت‌رسانان ــ کسانی که نیروی کارِ در حال انتقال‌شان با کالاهای موجود در قسمتِ بار کشتی در تماس نزدیک است ــ بندرهایی که درهم می‌آمیزند، دیگر نه یک میهن که در حکم گهواره‌یی است. و با گوش سپردن به آنها می‌توان پی برد چه دروغی در سیاحت نهفته است.

گدایی و دست‌فروشی ممنوع است!

همه‌ی ادیان گدایان را گرامی داشته‌اند. زیرا وجود آنان اثبات می‌کند که در عمل صدقه دادن که در آن واحد ملال‌آور و مقدّس، مبتذل و حیات‌بخش است، خرد و اخلاق، ثابت‌قدمی و ضوابط به‌نحوی رقّت‌انگیز نابسنده است.

از گدایان کشورهای جنوبی اظهار تأسف می‌کنیم، اما فراموش می‌کنیم که سماجت آنان در کنار نرفتن از جلوی بینی‌مان همان قدر موجّه است که سماجت یک ادیب در مقابل متنی دشوار. نه سایه‌ی تردیدی، نه کوچکترین آرزو یا تأملی در خطوط چهره‌ی ما از نظر آنان دور نمی‌ماند. دورآگاهیِ درشکه‌چی که با سر راهمان سبز شدنش، موجب می‌شود میلِ ناخودآگاهِ سوار شدن به درشکه‌اش بر ما آشکار شود، و نیز دور آگاهیِ دست فروشی که از میانِ تمامِ خرت و پرت‌هایش تنها یک زنجیر یا نگین برای جلب توجّه ما بیرون می‌کشد. هر دو از یک قسم است.

به سوی آسمان نما

اگر کسی بخواهد آموزه‌ی عهد عتیق را به موجزترینِ شکل ممکن تشریح کند، همان گونه که هیلل در موردِ دکتر ینِ یهود انجام داده است، آن تنها این جمله خواهد بود: «تنها کسانی وارثانِ زمین خواهند شد که با استفاده از نیروهای کیهانی زندگی می‌کنند.» هیچ چیز انسان کهن را از انسان مدرن به اندازه‌ی این نکته متمایز نمی‌کند که دلبستگی انسان کهن به تجربه‌ی کیهانی از نظر انسان‌های دوره‌های بعد به کلّی دور مانده است. افول این دلبستگی با شروع علمِ نجوم در آغاز عصر مدرن آشکار می‌شود. مشخصاً تنها انگیزه‌های علمی، مشوّق کپلر، کپرنیک و تیکو براهه نبوده است. اما باز هم، تأکید بی قید و شرط بر ارتباطی دیداری با کیهان ــ که علم نجوم به سرعت به آن دست یافت ـ در بردارنده‌ی زنگ خطری بود از چیزی که در حال فرارسیدن بود. مراوده‌ی مردمان باستان با کیهان از نوع دیگری بود: خلسه‌یی وجدآور. زیرا تنها در این قسم تجربه است که ما دانش معینی از آن چه به ما نزدیک یا از ما دور است به دست می‌آوریم، بدون آنکه هیچ گاه یکی از آنها را بدون دیگری تصوّر کنیم. هر چند، این بدین معنی است که آدمی تنها در جمع می‌تواند ارتباطی وجدآمیز با کیهان برقرار کند. اشتباه خطرناک انسان مدرن این است که برای این تجربه اهمیتّی قایل نمی‌شود و از آن چشم پوشی می‌کند، و نیز این که آن را به عنوان وجدِ شاعرانه‌ی شبهای پرستاره به فرد احاله می‌کند. چنین نیست؛ زمان این تجربه دوباره و دوباره سر می‌رسد، و از آن پس، نه ملّت‌ها، نه نسل‌ها را از آن گریزی نیست؛ چنان که جنگ اخیر به وحشت‌انگیزترین شکل نشانگر آن بود. جنگی که تلاشی بود برای به هم آمیختن جدید و بی‌سابقه با نیروهای کیهانی. توده‌های مردم، گازها،

نیروهای برق، به میانه در انداخته شدند؛ جریان‌های با فرکانس بالا از میان چشم‌انداز گذشتند؛ صورت‌های فلکی جدید در آسمان ظهور کردند؛ اعماق آسمان و اقیانوس مملو از غرّش پروانه‌ها و ملخ‌ها [ی هواپیماها و کشتی‌ها] شد، و همه جا گودال‌های قربانی در «مام زمین» حفر شد. این مسابقهٔ بزرگِ دلبری از کیهان برای اوّلین بار در یک مقیاس سیّاره‌یی تحقّق پذیرفت، یعنی در درون روح تکنولوژی. اما چون شهوت سود طبقه‌ی حاکم به دنبال ارضای خود بود، تکنولوژی به انسان خیانت کرد و بستر زفافش را به حمّامِ خون تبدیل کرد. حکم‌روایی بر طبیعت بر اساس آموزه‌ی امپریالیست‌ها همه‌ی هدف تکنولوژی است. اما چه کسی به یک مدیرِ چوب به دست اعتماد می‌کند که اعلام می‌دارد هدف آموزش و پرورش برقراری زمامداری بزرگسالان بر کودکان است؟ آیا آموزش و پرورش، پیش از هر چیز، نظم و ترتیبی اجتناب‌ناپذیر برای ارتباط بین نسل‌ها نیست، و بدین ترتیب، حکم روایی ــ اگر بناست از آن سخن گفت ــ نه حکم‌روایی بر کودکان که حکم‌روایی بر این ارتباط است؟ به همین نحو، تکنولوژی نیز حکم‌روایی بر طبیعت نیست، بلکه حکم‌روایی بر ارتباط بین انسان و طبیعت است. انسان به عنوان یک نوع تکاملِ [فیزیکیِ] خود را هزاران سال پیش به پایان رسانده است؛ امّا بشریت به عنوان نوع در آغاز راه تکامل است. در تکنولوژی بدنی در حال سازمند شدن است که از طریق آن تماس بشریت با کیهان شکل نو و متفاوتی نسبت به شکلی که در ملّت‌ها و خانواده‌ها داشت به خود می‌گیرد. تنها باید تجربه‌ی سرعت‌های مختلف را به یاد آورد: از طریق این تجربه‌ها آدمی اکنون خود را آماده می‌کند تا عازم سفرهای محاسبه‌ناپذیر به درون زمان شود، و آن جا با ریتم‌هایی مواجه شود که بیماران شفای خود را از آن بیرون بکشند، همان‌طور که قبلاً بر کوههای

بلند یا دریاهای جنوب کرده بودند. لوناپارک‌ها شکل مقدّماتی آسایشگاههاست. طغیان و بروزِ آنیِ تجربه‌ی واقعیِ کیهانی وابسته به آن بخش کوچک طبیعت نیست که ما عادت کرده‌ایم به آن «طبیعت» بگوییم، در شب‌های مرگبارِ جنگ اخیر، استخوان‌بندیِ آدمی به وسیله‌ی احساسی که شبیه وجدِ بیمارِ صرعی است به لرزه درآمد، و شورش‌های متعاقبِ جنگْ نخستین تلاشِ آدمی در جهت مهار کردنِ بدن جدیدش است، قدرت پرولتاریا میزانِ به دست آوردن بهبودی‌اش است. اگر قاعده‌های انضباطیِ این قدرت تا مغز استخوانش نفوذ نکند، هیچ جدلِ صلح جویانه‌یی نجاتش نخواهد داد. جوهرِ زنده، تها در وجد تولیدِ مثل بر جنون ویرانی غلبه می‌کند.

۱۹۲۵-۲۶

پانویس‌ها

۱ـ مراجعه شود به پانویس شماره ۵ از نوشتهٔ «سیمای والتر بنیامین». م

۲ـ معادلِ آلترناتیو: قانع کردن سترون است .م

۳ـ *Anaquivitzli* از اجزای زیر تشکیل شده است:
در آلمانی به معنای شوخی: *Witz*، در فرانسه به معنای حیات: *vie*، پیش‌وند نفی کننده یونانی: *ανα*
پسوند تصغیر در آلمانی: *li*

۴ـ یکی از خیابان‌های مرکزی برلین به معنای «خیابان بزرگ» .م

۵ـ ارتباط عنوان این قطعه با موضوع از نزدیکی بین واژه‌های «محاسبه» و «کتاب» [در معنای دفتر حساب] نهفته است. م

۶ـ سطری از «دیوان غرب و شرق» گوته .م

۷ـ ارکستریون: نام عمومیِ آلات مکانیکیِ موسیقی که بین سالهای ۱۸۵۱-۱۷۹۱ ساخته می‌شد و تا اختراع گرامافون رواج داشت.

۸ـ آسیاب دعا: ظرفی که در آن نوارهای باریک کاغذی بود و روی این نوارها دعا نوشته شده بود. دسته‌ی ظرف را که می‌چرخاندند حرکت می‌کرد و در هر گردش پذیرفته می‌شد که دعاها یکبار خوانده شده است.

۹- کارل کراوس (۱۹۳۶-۱۸۷۴): روزنامه نگار وینی: از سال ۱۸۹۹ تا مرگش به انتشار مجله‌ی *Dre Fackle* (مشعل) اشتغال داشت و نوشته‌های تند و تیزی درباره‌ی تاریخ و علیه مردم اتریش نوشت. انتقادهای شدید او علیه «یهودی‌ستیزی» و اخلاق جنسیت، هنرِ پیشرو و جنگ اول جهانی، و نوشته‌های هجوآمیزش درباره‌ی ادبیات معاصر، تئاتر و روزنامه‌نگاری، و نیز بررسی‌های زبان شناختی در آن دوره، موجب درگیری بحث‌ها و جبهه‌گیری‌هایی بر ضدش شد. والتر بنیامین و آدورنو جداگانه جستارهای بلند و مهمی درباره‌ی او نوشتند. از نویسندگان نسل بعدِ اتریش، توماس برنارد از دنبال‌کنندگان راه اوست. م

۱۰- *Parorde du Roi*: به فرمان پادشاه.

۱۱- *Spes*: به لاتین در معنای الهه‌ی امید.

۱۲- آندره پیزانو: سازندهٔ درِ شمالی و برنزیِ تعمیدگاه (قرن ۱۴ م.)

۱۳- *Tirsaux pigeom(s)*: در فرانسه باریِ شلیک به هدف‌های متحرک.

۱۴- خیاطِ شجاع کوچولو: از قصه‌های قدیمیِ آلمان ؛ ماجرای آدمی زیرک و دسیسه‌باز که پس از شکست دادنِ دیو با دختر پادشاه ازدواج می‌کند و به دنبال آن به پادشاهی می‌رسد. م

۱۵- استکراسکوپ: دستگاهی که تصاویرِ از پیش آماده شده‌یی را به شکل سه بعدی درمی‌آورد.

۱۶- تصویر ژانر: گونه‌یی تصویر که موضوع آن، آداب و رسوم یک منطقه و دوره و روش زندگی مردم آنجاست. تصاویر ژانر در قرون وسطی وجود نداشت زیرا در آن زمان زندگی روزانه موضوع اثر هنری قرار نمی‌گرفت. این گونه نقاشی‌ها در قرن شانزدهم و به ویژه در هنر گرافیکی آلمان پا گرفت. با آغاز جنبش امپرسیونیسم در قرن ۱۹ نقاشی ژانر به فراموشی سپرده شد.

۱۷- گروشن: واحد پول (یک دهم مارک)

۱۸- *Thurn und Taxis*: شاهزاده‌ی آلمانی که در سال ۱۵۰۰ اوّلین شرکت پستی را در امپراتوری رم تأسیس کرد.

۱۹- *Hemrich Von Stephan* (۱۸۹۷-۱۸۳۱): در سال ۱۸۷۴ نمایندگان ۲۲ کشور اروپایی را در برن جمع کرد تا قوانین پست را به ساده‌ترین شکل وضع کنند. انجمن جهانیِ پست به همت او تأسیس شد. در سال ۱۸۷۶ به مدیریت کل پست امپراتوری آلمان منصوب شد.

۲۰- دست راست و چپ: «وقتی صدقه می‌دهی، دست چپت اعمال دست راستت را نداند؛ صدقه‌ات پنهان بماند؛ پدرت که در نهان [همه چیز را] می‌بیند، تو را پاداش خواهد داد (انجیل متا، ۴-۳ و ۶).

سیمای والتر بنیامین

سوزان سونتاگ

در بیشترِ عکس‌های گرفته شده از چهره‌اش دارد به پایین نگاه می‌کند؛ دست راستش را بر صورتش گذاشته است. قدیمی‌ترین عکسی که من از او سراغ دارم، در ۱۹۲۷ گرفته شده است ــ سی و پنج ساله است ــ با موهایی سیاه و مجعّد بر پیشانی، و سبیلی ریخته بر لبِ گوشتالوی پایینی، خوش تیپ به نظر می‌رسد. سرِ به پایین خم‌اش موجب می‌شود شانه‌های کت پوشش زیرِ گوش‌هایش دیده شود. انگشت شستش بر چانه است، و بقیه‌ی دست با سیگاری بینِ انگشتِ اشاره و میانه بر گونه. نگاهِ رو به پایینش از میان عینک ــ نگاهِ مهربانانه و فرو در رؤیای چشمانِ نزدیک بینش ــ انگار از گوشه‌ی چپِ پایینیِ کادر به بیرون امتداد می‌یابد.

در عکسی جدیدتر، گرفته شده در سال‌های ۱۹۳۰، موهای مجعّد و همچنان انبوهش دیده می‌شود. امّا دیگر اثری از جوانی یا خوش‌تیپی نمانده است؛ صورتش پهن شده و بالاتنه‌اش فراخ؛ حتّا می‌توان گفت درشت و بی‌قواره. سبیلش کلفت‌تر شده و دستِ چاق و چّله‌اش در حالیکه انگشت شست را پوشانده، روی دهانش را گرفته است. نگاهش مات است یا درون‌نگرانه: انگار در حال اندیشیدن باشد ــ یا گوش کردن. (بنیامین در جستاری درباره‌ی کافکا نوشته است: «کسی که به دقتّ گوش

می‌دهد، نمی‌تواند ببیند.») پشتِ سرش چندین کتاب دیده می‌شود. در عکسی که در تابستانِ ۱۹۳۸ گرفته شده است ــ در آخرین دیدارش با برشت که پس از ۱۹۳۳ به دانمارک پناهنده شده بود ــ جلوی خانه‌ی برشت ایستاده است: پیرمردی در چهل و ششمین سالِ زندگی‌اش: در پیراهنی سفید، و کراوات و شلواری که زنجیرِ ساعتش روی آن افتاده است: چهره‌یی وارفته و فربه که با نگاهی خشن به دوربین خیره شده است.

عکس دیگری، متعلّق به سال ۱۹۳۷، بنیامین را در کتابخانه‌ی ملی در پاریس نشان می‌دهد. دو مرد که صورت هیچ یک دیده نمی‌شود، پشت سرش سرِ میزی ایستاده‌اند. بنیامین در گوشه‌ی راست نشسته است، و چه بسا دارد برای کتابش درباره‌ی بودلر و پاریس قرن نوزده یادداشت برمی‌دارد، همان کتابی که در طول ده سال نوشته است. با دستِ چپ کتابی باز را روی میز گرفته است و به آن نگاه می‌کند ــ چشمانش دیده نمی‌شود ــ انگار دارد به گوشه‌ی راستِ پایینیِ کادر نگاه می‌کند.

دوست نزدیکش گرشوم شولم اوّلین دیدارش را با بنیامین در برلین به سال ۱۹۱۳، در جلسه‌ی گروهی از جوانانِ یهودی و اعضای «مؤسسه‌ی دانش‌جویانِ آلمانی» به ریاست بنیامینِ بیست و یک ساله چنین شرح می‌دهد: «او فی‌البداهه سخن می‌گفت، بدون آن که به حضّار نگاهی بیاندازد؛ به گوشه‌ی سقف خیره می‌شد و نگاهش را روی آن نقطه متمرکز می‌کرد، و تا آن جا که به یاد می‌آورم فی‌البداهه چنان سخن‌رانی می‌کرد، که می‌شد همان دم سخنانش را به چاپ سپرد.»[۱]

او همان بود که فرانسوی‌ها به آن «Un triste» [اندوهگین، غم‌زده] می‌گویند. شولم می‌نویسد که او در جوانی «اندوهی عمیق» در دل داشت. خودش را همچون یک فرد مالیخولیایی می‌دید؛ اصطلاحاتِ روان‌شناسی

را به هیچ می‌گرفت و با ترجیح دادنِ بیانِ سنتّیِ اختربینانه می‌گفت: «من زیرِ ستاره‌ی کیوان به دنیا آمده‌ام ــ سیّاره‌یی که دورش را دیرتر از همه به پایان می‌رساند؛ سیّاره‌ی مدارِ انحرافی و تأخیرها...»[۲] پی بردن به کُنهِ پروژه‌ی بزرگِ او ــ کتابی به چاپ ۱۹۲۷ درباره‌ی ***نمایش سوگ بارِ آلمانی*** و کتاب ناتمامِ ***پاریس، پایتختِ قرنِ نوزدهم*** ــ امکان‌ناپذیر است مگر به این نکته توجه شود که آنها چقدر با نظریه‌ی مالیخولیا پیوندِ تنگاتنگی دارند.

بنیامینْ شخصیتِ خود و حالتِ روحی‌اش را در همه‌ی متن‌های عمده‌اش منعکس کرده است، و مضامینِ نوشته‌هایش همه منبعث از حالت روحی‌اش‌اند. او پیوندی نزدیک بین این حالت روحی و مضامین متن‌هایش می‌دید: متن‌هایی مانند ***نمایش سوگ‌بارِ*** قرن هفده (که جنبه‌های گوناگونی از حالتِ روحیِ کیوانی را دراماتیزه کرده است.)، و متن‌های درخشانی که درباره‌ی آثار برخی نویسندگان به رشته‌ی تحریر درآورده است: بودلر، پروست، کافکا، کارل کراوس. او حتّا در گوته نیز عناصر کیوانی پیدا کرده است.[۳] به رغمِ بحث‌های فراوان پیرامون جستارِ او درباره‌ی ***پیوندهای گزیده*** ی گوته، که مخالفت خود را با تأویلِ اثرِ نویسنده از رهگذرِ زندگانی‌اش ابراز می‌کند، با دست‌چین کردنِ قسمت‌هایی از زندگیِ نویسنده، به غور درباره‌ی متن‌هایش می‌پردازد: اطلاعاتی مربوط به روحیه‌ی افرادِ مالیخولیایی و تنهایی‌شان. (به این ترتیب توصیف او از «تنهاییِ» پروست چنین است: «تنهاییی‌یی که جهان را به درونِ گردابِ خود می‌کشد.»؛ و نیز شرحِ چگونگیِ «جوهرِ انزواطلبِ» کافکا و موارد شباهتش با کِلهِ را می‌دهد: از رابرت والسر و «وحشتِ او از موفقّیت در زندگی» می‌گوید.) نمی‌توان زندگیِ نویسنده‌یی را مبنای تأویلِ آثارش قرار داد، امّا می‌توان با بررسیِ آثارِ نویسنده‌یی به زندگی‌اش راه یافت. بنیامین در کتابِ کوتاهِ ***خاطرات کودکی*** و سال‌های دانشجویی‌اش در برلین که در

اوایلِ دهه‌ی ۱۹۳۰ نوشته است و تنها پس از مرگش به چاپ رسیده‌اند، آشکارترین سیمای خود را رسم می‌کند. این مالیخولیاییِ مادرزاد، چه در مدرسه، چه در قدم‌زنی‌های همراه مادرش «تنهایی را مناسب‌ترین موقعیتِ آدمی» می‌داند: مقصود بنیامین از تنهایی، تنهایی در یک اتاق نیست ــ او در کودکی اغلب بیمار بود ــ منظور او تنها بودن در کلان شهر است: این مشغولیتِ آدمی است که در پرسه‌زنی‌هایش خود را به خیال روزانه می‌سپارد؛ به همه جا نگاه می‌کند؛ در فکر فرو می‌رود و گشت می‌زند؛ ذهنی که می‌خواست حساسیّت‌های قرن نوزده را به چهره‌ی «فلانر» [Flaneur] پیوند بزند، و آن را در بودلر با آن خودآگاهیِ بلند مرتبه و مالیخولیایی‌اش تشخّص بخشد، حساسیّت‌های خود را به میزانِ قابل توجهّی از ارتباطِ خیال پرورانه، هوشمندانه، و دقیق با شهرها پرورش داده است. خیابان، پاساژ، گذرگاه، لابیرنتْ درون مایه‌های مکّررِ جستارهای ادبی، سفرنامه‌ها و خاطره نویسی‌های اوست. (رابرت والسر که قدم‌زنی برایش در هسته‌ی مرکزیِ زندگیِ منزویانه و کتاب‌های درخشانش است، نویسنده‌یی بود که جا داشت بنیامین درباره‌اش جستار بلندتری می‌نوشت.)[۴] تنها کتابِ اتوبیوگرافیک، امّا محتاطانه‌ی او که در زمان حیاتش به چاپ رسید ***خیابان یک طرفه*** بود: خاطرات از یک نفر، خاطرات از یک مکان است، و چگونگیِ جاگیریِ او در آن مکان، و چگونگیِ دورزدنش پیرامون آن مکان.

جستار« دوران کودکی در برلینِ آغازِ قرن» با این جمله شروع می‌شود: «زیاد مهم نیست اگر کسی راهش را در شهری پیدا نکند.» در ادامه می‌نویسد: «امّا اگر کسی می‌خواهد راهش را در شهری گم کند، این نیازمند تمرین است؛ همچنان که گم شدن در جنگل... من خیلی دیر این هنر را فراگرفتم: رؤیاهایم که اوّلین نشانه هایش لابیرنت‌هایی بود بر کاغذ

خشک‌کن‌های دفترچه‌های یادداشتم، جامه‌ی عمل پوشید.» با این جمله‌ها در جستار *آن سال‌ها برلین* نیز روبه‌رو می‌شویم: پس از آن که بنیامین ابراز می‌کند چقدر تمرین لازم است تا کسی در شهری گم شود، و از حِسِ خودجوشِ «ناتوانی در مقابلِ شهر» سخن به میان می‌آورد. هدف او این است که در خواندنِ نقشه‌های خیابان‌ها تخصّص به دست آورد تا بداند چگونه راهش را بگیرد و برود و در کوچه‌ها گم شود، و مکانی را که در آن است به کمکِ نقشه‌های خیالی پیدا کند. جایی دیگر در *آن سال‌ها برلین* توضیح می‌دهد که سال‌ها در خیالِ رسمِ نقشه‌ی زندگی‌اش بوده است. برای این نقشه که به رنگ خاکستری تصّورش می‌کرد، نظامِ رنگارنگی از نشانه‌ها در نظر گرفته بود که «به راحتی نشان‌دهنده‌ی خانه‌های دوستانم و دوست دخترانم، سالن‌های سخنرانیِ جمعیت‌های مختلف: از «جلسه‌های گفتگو»ی جنبشِ جوانان گرفته تا مراکز گردهم‌آییِ جوانان کمونیست، هتل و روسپی خانه‌هایی که شبی با آنها آشنا شدم، نیمکت‌های واقع در باغ‌وحش که تصمیم‌های مهمی روی آنها گرفته می‌شد، راه‌هایی که به سوی مدرسه‌های مختلف و گورستان‌هایی می‌رفت که پر شدن‌شان را می‌دیدم، محّله‌های کافه‌های مشهور که نام‌های فراموش‌شده‌شان هر روز وردِ زبانِ ما بود، باشد.»

یک‌بار، وقتی در انتظار کسی در کافه‌ی دوماژور، در پاریس نشسته بود، می‌گوید که موفق شده شِمای زندگی‌اش را رسم کند، شِمایی که شبیه لابیرنتش بود، که در آن هر ارتباط مهم به مثابه‌ی یک «درِ ورودی به هزار تو» می‌نمود.

استعاره‌های تکرار شونده‌ی نقشه‌ها و دیاگرام‌ها، خاطرات و رؤیاها، لابیرنت و پاساژها، دورنماها و چشم‌اندازها، منعکس کننده‌ی نگرشِ معیّنی نسبت به شهرها و نیز به نوع معیّنی از زندگی است. بنیامین

می‌نویسد: پاریس «هنرِ سرگردان شدن را به من آموخت.» او به درکِ عمیق از طبیعتِ واقعیِ شهر، نه در برلین، بلکه در پاریس نایل شد: شهری که او در خلالِ سالهای *جمهوری وایمار* متوالیاً در آن اقامت کرده بود، و بعدتر به عنوان یک تبعیدی از ۱۹۳۳ تا خودکشی‌اش در حین فرار از فرانسه در سال ۱۹۴۰ در آن زیسته بود ــ و اگر دقیق‌تر گفته شود، در آن پاریسی که روایات سوررئالیست‌ها بازسازی شده بود (در *Nadje* اثرِ برتون، و *de Le Payson Paris* اثرِ آراگون). به مدد این استعاره‌ها او توجهش را به مسئله‌یی عمده درباره‌ی جهت‌یابی معطوف می‌کند و در این خصوص معیاری از دشواری و پیچیدگی مطرح می‌کند. (لابیرنت مکانی است برای گم شدن.) او همچنین بحثِ موارد ممنوع را پیش می‌کشد، و با توسّل به کارِ ذهنی ــ که در ضمن کاری فیزیکی است ـ چگونگی ورود به آن را نشان می‌دهد: در *آن سال‌ها برلین* می‌نویسد: «کلّیه‌ی شبکه‌های خیابان‌ها از خیرِ سرِ روسپی‌گری حالتی روشن و واضح به خود می‌گیرد.» چند سطر بالاتر از یک روسپی به نام آریادنه سخن به میان می‌آورد که این اعیان زاده را برای اوّلین بار از «مرز طبقه‌ی اجتماعی»اش می‌گذراند. استعاره‌ی لابیرنت همچنین به برداشتِ بنیامین از موانعی که ناشی از حالت روحیِ خودش است، اشاره می‌کند.

در *سرچشمه‌های نمایش سوگ‌بار آلمانی* می‌نویسد: تأثیرِ ستاره‌ی کیوانْ آدم را «بی‌احساس، مرّدد، و کُند» می‌کند. کندی یکی از ویژگی‌های حالت روحی مالیخولیا است؛ ویژگی‌های دیگرش یکی گاف کردن است که خود ناشی از در نظرگیریِ احتمالاتِ فراوان است، و نه کمبودِ درکِ پراتیک. و دیگری سرسختیِ ناشی از میل به برتر بودن ــ در شرایط خود. بنیامین از سرسختی‌هایش در قدم‌زنی‌های دوران کودکی به همراه مادرش یاد می‌کند: مادرش با پافشاری در نکاتِ بی‌اهمّیتِ رفتاری، استعداد او را

برای زندگیِ اجتماعی امتحان می‌کرد، و به ترتیب موجب می‌شد آن چه بی‌عرضگی («ناتوانیِ امروزم در درست کردنِ یک فنجان قهوه») و حالت سرکشانه و خیال‌پرورانه‌ی سرشت او بود، برجسته‌تر بنماید: «عادت من برای آن که کندتر، ناسازگاتر، و احمق‌تر از آن چه واقعاً هستم، به نظر بیایم، ریشه در آن قدم زنی‌ها دارد، و این خطر بزرگ را به همراه دارد که موجب می‌شود گمان کنم چابک‌تر، چیره دست‌تر و زیرک‌تر از آنی‌ام که هستم.» در ورای همه چیز، از این سرسختی نگاهی پدید می‌آید که «به نظر می‌رسد حتا یک سوم از چیزی را که چشم به آن دارم، نمی‌بینم.»

خیابان یک طرفه عصاره‌ی تجربه‌های یک نویسنده و عاشق است (این کتاب به آسیه لاسیس تقدیم‌شده‌است: زنی‌که ***درونیِ مؤلف‌شده است***[۵].)؛ تجربه‌هایی که می‌توان آنها را از واژه‌های آغازینِ متن ــ که درباره‌ی موقعیت نویسنده است ــ حدس زد: موقعیتی که مربوط به درون‌مایه‌ی اخلاق انقلابی است؛ و سرانجام در قسمتِ «به آسمان نما» ــ که یک سرودِ پیروزی است ــ موقعیتی که مربوط به تمایل تکنولوژی برای پیوند با طبیعت و شور جنسی است. بنیامین وقتی شروع به سخن گفتن از خاطراتش می‌کند، و نه وقتی از تجربه‌های معاصر دم می‌زند، با لحنِ صریح‌تری در مورد خود می‌نویسد: این وقتی است که از کودکی‌اش سخن می‌گوید. از آن فاصله‌ی دور، کودکیِ خود را به مثابه‌ی فضایی می‌بیند که می‌توان نقشه‌یی از آن تهیه کرد. خلوص و جوششِ احساساتِ دردآلود در ***دوران کودکی در برلین*** و ***آن سال‌ها برلین*** چه بسا صریح‌تر بیان شده‌اند، زیرا در این متن‌ها او یک روشِ کاملاً حلاّجی شده و تحلیلی برای ارتباط با گذشته در پیش گرفته است. این روش موجب می‌شود روی‌دادها همچون واکنشی در مقابل روی دادهای دیگر تلقّی شود؛ و مکانها همچون احساساتی که آدم در آن مکان‌ها به دست آورده است؛ و

دیگرانْ شرحِ چگونگیِ رودررویِ آدم با خودش؛ و احساسات و رفتارها اشاره‌یی به آلامِ آینده و شکست‌های نهفته در آن.[۶] خیالاتش درباره‌ی دیوها در آپارتمانِ بزرگی که پدر و مادرش در آن از دوستانِ خود پذیرایی می‌کردند، در واقع اوّلین نشانه‌های نفرتِ او از طبقه‌ی خودش است؛ رؤیای اجازه داشتن برای خوابیدن هر وقت که بخواهد، به جای آن که زود برخیزد و به مدرسه برود، جامه‌ی عمل پوشید ــ پس از آنکه کتابش *درباره‌ی نمایش سوگ‌بار* در رساندن او به مقام دانشگاهی با شکست روبه‌رو شد ــ که او فهمید «امیدهایش برای کسبِ یک موقعیتِ مناسب و زندگانیِ مرفّه همواره واهی بوده است.»؛ او در قدم‌زنی همراه مادرش با یک گام عقب‌تر ماندن از او، گویی با دقّتی تمام تن به مقرّراتی خشک می‌داد، و همین مقدّمه‌ی «کارشکنی»اش در رسیدن به یک «مرتبه‌ی اجتماعیِ عینی» شد.

بنیامین هر چه را برای یادآوریِ گذشته‌اش برمی‌گزیند، به مثابه‌ی پیامی مربوط به آینده‌اش می‌بیند، زیرا کارکردِ حافظه (یا به قول او: بازخوانیِ زندگی از آخر به اوّل) موجبِ فروپاشیِ زمان می‌شود. در خاطرات او نظم کرونولوژیک دیده نمی‌شود؛ این است که از کاربردِ اصطلاحِ خودْزندگی نامه‌نویسی پرهیز می‌کند؛ زیرا زمان اهمّیت ندارد. در *آن سال‌ها برلین* می‌نویسد: «خود زندگی نامه‌نویسی درگیر زمان می‌شود: توالی روی‌دادها و جریانِ پیوسته‌ی زندگی.» بعد می‌گوید: «اینجا، من دارم از یک فضا سخن می‌گویم: از لحظه‌ها و عدمِ تداوم‌ها.» بنیامین، به عنوان مترجم آثار پروست، قطعه‌هایی از شاهکاری را نوشته است که می‌توانست چنین نامی داشته باشد: «A la recherch des spaces perdues» [در جستجوی فضاهای از دست‌رفته]. حافظه ــ مرحله‌بندیِ گذشته ــ جریانِ روی دادها را به تابلوها تبدیل می‌کند. بنیامین در صدد باز به دست

آوردنِ گذشته‌اش نیست، بل که می‌خواهد آن را بفهمد: می‌خواهد آن را در فرم‌های فضایی‌اش با ایجاز تمام منعکس کند؛ در ساختاری تکان‌دهنده.

در ***سرچشمه‌های نمایش سوگ‌بار آلمانی*** می‌نویسد که برای نمایش‌نامه نویسانِ باروک «جنبش‌های کرونولوژیک در چارچوب یک تصویر بررسی و تحلیل می‌شوند.» کتاب او درباره‌ی «***نمایش سوگ‌بار***» تنها اوّلین اثری نیست که در آن از مفهومِ تبدیلِ زمان به فضا سخن به میان آورده است: در ضمن در این کتاب به روشنی احساساتِ نهفته در این جنبش را توضیح می‌دهد. نویسندگانِ باروک غرقه در آگاهیِ مالیخولیاییِ «وقایع‌نویسیِ غم‌انگیزِ تاریخ دنیا»؛ فراشدِ فسادی تمامی‌ناپذیر، راههای گریز از تاریخ، و بازسازیِ «بی‌زمانیِ» بهشت را جستجو می‌کنند. حساسیّت باروکِ قرن هفده، در بردارنده‌ی دریافتی «پانورامیک» از تاریخ بود: «تاریخ با زمینه درآمیخته است.» در ***دورانِ کودکی در برلین*** و ***آن سال‌ها برلین*** بنیامین زندگی‌اش را با زمینه‌یی پیوند داده است: آن چه جایگزینِ صحنه‌ی باروک شده، شهر سوررئالیستی است: سرزمینی متافیزیکی که در فضاهای رؤیایی‌اش، مردم «هستیِ مختصر و سایه واری» دارند، مانند شاعر نوزده ساله‌یی که خودکشی‌اش ــ بزرگترین اندوهِ سال‌های دانشجویی بنیامین ــ در خاطره‌ی اتاق‌هایی که دوست مرده‌اش ساکنش بود، متراکم شده است. درون مایه‌های مکّررِ بنیامین که نشانگرِ تشخّص او هستند، اسبابی‌اند برای فضایی کردنِ جهان: برای مثال، او اندیشه‌ها و تجربه‌ها را همچون خرابه‌ها می‌بیند، فهمیدنِ یک چیز، یعنی فهمیدنِ مکان نگاریِ آن، یعنی دانستنِ راهِ تهیه‌ی نقشه‌یی از آن. و دانستن راهِ گم کردنِ آن.

زمان برای شخصیتی که زیر ستاره‌ی کیوان زاده شده است، وسیله‌ی محدودیت، بی‌کفایتی، تکرار، و خرسندیِ صِرف است. در زمانْ یک نفر

همان است که هست؛ همان که همواره بوده است. در فضا، امّا، می‌توان شخص دیگری بود، حّسِ ضعیفِ جهت‌یابی و ناتوانی در خواندنِ نقشه‌ی یک خیابان موجبِ علاقه‌ی پرشورِ بنیامین به سفر، و راهگشای هنرِ پرسه‌زنی در شهر شد. زمان فرصت زیادی برای تکان خوردن به آدم نمی‌دهد: از پشت ما را به جلو هل می‌دهد؛ از قیفِ باریکِ زمانِ حال ما را به سوی آینده فوت می‌کند. امّا فضا گسترده است، و امکانات، حالات، تقاطع‌ها، گذرگاه‌ها، پیچ و تاب‌ها، گردش‌هایی با برگشت‌های صد و هشتاد درجه‌یی، بن‌بست‌ها و خیابان‌های یک طرفه در دل می‌پروراند: در واقع امکانات فراوانی. از آن جا که حالت روحیِ مالیخولیا کُند و دستخوشِ تردید است، لذا گاهی باید راهِ خود را به کمک چاقویی بگشاید گاهی نیز آدم باید چاقو را به خود فرو کند.

مشخصه‌ی حالتِ روحیِ فردِ مالیخولیایی خودآگاهی و ارتباطی نارضایت بخش با خویشتنِ خویش است: او منِ خود را هیچگاه همان‌طور که هست نمی‌پذیرد. منْ متنی است که باید رمزش را گشود. (به این ترتیب، این مزاجی است مناسب حالِ روشنفکران). منْ یک پروژه است؛ چیزی که باید آن را ساخت. (به این ترتیب، این مزاجی است مناسبِ حالِ هنرمندان و شهیدان: همان‌طور که بنیامین درباره‌ی کافکا می‌گوید، مناسب حالِ کسانی که در پیِ «نابی و زیباییِ یک شکست‌اند.») فراشدِ ساختنِ منْ و حصولِ دستاوردهایش همیشه کُند است: آدم همیشه از خودش عقب می‌ماند.

چیزهایی که در فاصله‌ی دور به نظر می‌رسند، به کندی جلو می‌آیند. بنیامین در *دوران کودکی در برلین* می‌گوید: هر چیز را که جالب می‌یابد، گویی از دور به او نزدیک می‌شود ــ همان گونه که وقتی کودکِ بیماری بود، خیال می‌کرد ساعت‌ها به بسترِ بیماری‌اش نزدیک می‌شوند. «این

شاید ریشه‌ی آن چیزی است که دیگران در منْ بردباری خوانده‌اند، که البته در واقع هیچ ربطی به هیچ فضیلتی ندارد.» (درست است که دیگران این خصیصه را بردباری و فضیلت خوانده‌اند: شولم در مورد او گفته است: «بردبارترین انسانی که من هرگز نشناختم.[۷]»)

امّا اگر فرد مالیخولیایی در جهت رمزگشایی از خود کوشش به خرج می‌دهد، باید بردبار باشد. پروست، آن طور که بنیامین خاطر نشان می‌کند، از «راز نهفته در زبانِ تالارها» به هیجان می‌آمده است؛ بنیامین جذبِ رمزهای سربسته‌تری می‌شده است. او کتاب‌های نمونه جمع‌آوری می‌کرده، علاقه به ساختن واژه‌های مقلوب داشته، و با نام‌های مستعار بازی می‌کرده است. علاقه‌اش به نام‌های مستعار پیش‌بینیِ روزی است که بنا بود پناهنده‌یی آلمانی ـ یهودی شود: از سال ۱۹۳۳ تا ۱۹۳۶ نوشته‌های خود را در جراید آلمان با نام «دِتلِف هولتس» به چاپ رسانده است، با همین نام آخرین کتابِ چاپ شده در زمان حیاتش را [*Deutch Menshen* آلمانی‌ها] به چاپ سوئیس، ۱۹۳۶، امضا کرده است. در متن درخشانی که از او اخیراً شولم به چاپ رسانده است ــ *Agesilaus Santander* ــ بنیامین از فانتزیِ داشتنِ نامِ سرّی سخن می‌گوید؛ عنوان این متن ــ که از تابلویی از پل کله به نامِ *فرشته‌ی نو Angelus Nous* اقتباس شده و بنیامین آن را برای خود خریده بود ــ همان‌طور که شولم خاطرنشان کرده است، شکلِ مقلوبِ «The Angel Satan» [Der Angelus Stanas] است. طبق گزارشِ شولم، بنیامین خط‌شناسِ «خبره»یی بود، هر چند «بعدها می‌کوشید این قابلیت‌اش را پنهان کند.» (بنیامین درباره دست نوشته‌ها در جستار «درباره‌ی قریحه‌ی تقلید» بحث کرده است.)

پرهیز از بیان احساسات، و رازداری نیازی مبرم برای فردِ مالیخولیایی می‌نماید. او، اغلب، روابطِ پیچیده و سربسته‌یی با دیگران دارد. احساسِ

برتری، عدم کفایت، سردرگمی، و عدم توانایی در به دست آوردنِ خواسته‌هایش، یا حتّا عدم توانایی در بیانِ صریح (یا پیوستهٔ) خواسته‌های خود ــ همه‌ی اینها می‌تواند و چه بسا باید در پوششِ حالتِ دوستانه یا درستکارانه‌ترین بهره‌برداری‌ها پنهان شود. شولم با استفاده از اصطلاحی که دوستان کافکا در موردش به کار می‌بردند، از «نزاکت چینی‌وارِ» بنیامین در ارتباطش با دیگران سخن می‌راند. امّا شگفت‌آور نیست، اگر بدانیم همین آدم، نظراتِ پروست را درباره‌ی «تحقیر دوستی» تأیید می‌کند، و در کمال بی‌رحمی می‌تواند از دوستانش ببُرد؛ چنان‌چه رفقایش را ــ وقتی دیگر جلب توجهش را نمی‌کردند ــ از جنبش جوانان اخراج کرد.[۸] و نیز جای شگفتی نیست، اگر بدانیم که این مردِ مشکل پسند، ناسازگار، و بی اندازه جّدی در ضمن می‌توانست تمّلقِ افرادی را کند که چه بسا آنها را در سطح خود نمی‌دید، و می‌توانست بگذارد در سفرش به دانمارک، برشت برایش «دانه بریزد» (به قول خودش) و حتّا سبکش کند. این امیرِ قلمروِ روشنفکری، می‌توانست یک نجیب‌زاده درباری نیز باشد.

بنیامین در ***سرچشمه‌های نمایش سوگ‌بار آلمانی*** این هردو نقش را با نظریه‌ی مالیخولیای خود تحلیل می‌کند: یکی از ویژگی‌های مشخصه‌ی مالیخولیا کندی است: «جبّار به خاطر رخوتِ عواطفش سرنگون می‌شود.» یکی دیگر از خصوصیاتِ اصلیِ مالیخولیا «بی‌وفایی» است. این، به وسیله‌ی شخصیتِ نجیب‌زاده‌ی درباریِ درامِ باروک نمایان می‌شود، همو که ذهنش «مدام در افت و خیز است.» بهره‌برداریِ نجیب‌زاده‌ی درباری از دیگران در جهت منافع خود، از سویی ناشی از «فقدان شخصیت» است، و از سوی دیگر «بازتابِ تسلیمِ نومیدانه و ناگزیرانه به تفّوقِ خلل ناپذیرِ محافلِ بدطینتی است که به نظر می‌رسد فراگیر شده و تقریباً حالتِ هنرپیشگانی شیء مانند پیدا کرده‌اند.» تنها

کسی می‌تواند چنین نومیدانه دلیل بیاورد که چرا نباید نجیب‌زاده‌ی درباری را تحقیر کرد که با این حّسِ فاجعه‌ی تاریخی، هوّیت یافته باشد. بنیامین می‌گوید که بی‌وفایی او به اطرافیانش منطبق بر «ایمان عمیق‌تر و ژرف‌نگرانه‌تری» است که او به مظاهرِ مادّی احساس می‌کند.

آن چه بنیامین توصیف می‌کند، در واقع عارضه‌یی ساده است: میلِ فردِ مالیخولیایی به بروز دادن کشمکش‌های درونی‌اش به صورتِ تغییر ناپذیریِ شوربختی، که همچون «حالتی فراگیر، و تقریباً شیء مانند» در نظر گرفته می‌شود. او داعیه‌ی جسورانه‌تری دارد: بر این باور است که گفتگوی عمیق بینِ فرد مالیخولیایی و جهان همواره پیرامون اشیا صورت می‌پذیرد (و نه پیرامون افراد)؛ و نیز این که این گفتگوها چنان اصیل است که معنا از دل آن زاده می‌شود. دقیقاً به دلیل این که اندیشه‌ی مرگْ شخصیتِ مالیخولیایی را تسخیر کرده است، این فردِ مالیخولیایی است که بهتر از همه می‌تواند در جهان مدّاقه کند. یا درست‌تر این که، این جهان است که خود را به بررسیِ موشکافانه‌ی فرد مالیخولیایی می‌سپارد، و نه به کس دیگر. هر چه اشیا بی‌جان‌تر باشند، ذهنی که مشغول آنها می‌شود، قوی‌تر و خلاق‌تر است. اگر فرد مالیخولیایی به آدمیان بی‌وفا است، دلایل خوبی برای وفاداری به اشیا دارد: این وفاداری در جمع کردن اشیا خود را بروز می‌دهد ــ که بیشتر در فرمِ قطعه‌ها یا ویرانه‌ها ظاهر می‌شود. [بنیامین می‌نویسد: «این عادتی عمومی در ادبیات باروک است که بی‌وقفه قطعات را کنار یکدیگر جمع کنند.»] هم باروک، و هم سوررئالیسم ــ حسّاسیت‌هایی که هوّیت بنیامین عمیقاً در آنها شکل می‌گیرد ــ واقعیت را در اشیا می‌جویند. بنیامین باروک را همچون جهانی از اشیا (مظاهر، ویرانه‌ها) و ایده‌های فضایی شده [تمثیل در قلمروِ اندیشه همان‌اند که ویرانه‌ها در قلمروِ اشیا] توصیف می‌کند. نبوغ سوررئالیسم در این بود که

آیینِ ویرانگیِ باروک را با عبور دادن از حوزه‌ی خود عمومیت بخشید؛ و نیز در درکِ این نکته که توانِ نهیلیستیِ عصر مدرنْ همه چیز را تبدیل به ویرانه یا قطعه‌یی کرده است ــ پس می‌شود آن را جمع‌آوری کرد. جهانی که گذشته‌اش (بنابه تعریف) منسوخ شده است و «اکنون»اش پشت سر هم اجناس عتیقه تولید می‌کند؛ و سرپرستان، رمزگشایان و کلکسیونرها را فرامی‌خواند.

بنیامین به عنوان گونه‌یی کلکسیونر، به اشیا، به همان صورتی که بودند، وفاداربود. همان‌طور که شولم می‌گوید: «برپاداشتنِ کتاب‌خانه‌اش، که شاملِ اوّلین نسخه‌های کتاب‌های نایاب بود پایدارترین عشقِ شخصی‌اش بود.» حالتِ روحیِ فردِ مالیخولیایی در برابرِ فاجعه‌های شیء مانند بی‌حرکت می‌ماند، و با عشق ناشی از اشیای ممتاز به جنبش می‌افتد. کتاب‌های بنیامین تنها به دردِ استفاده نمی‌خورد و اسباب تخصّصی هم نبود؛ اشیایی بود که باید در آنها تأمل کرد، اشیایی خیال‌انگیز. کتاب‌خانه‌اش به یاد آورنده‌ی «خاطرات شهرهایی» بود «که در آن‌ها چیزهای فراوانی یافته» بود: «ریگا، ناپل، مونیخ، دانزینگ، مسکو، فلورانس، باسِل، پاریس... خاطراتی از اتاق‌هایی که این کتاب‌ها در آنها خانه کرده بود...» شکار کتاب، همچنان که شکار سکس به جغرافیای لذّت او افزوده می‌شود ــ انگیزهٔ دیگری برای ولگردی در جهان. بنیامین در مشغولیتِ کلکسیونری‌اش، آن چه را در خود زیرک، موّفق، هوشمند، شورانگیز (بدون کشیدن خجالتی) می‌یافت، تجربه می‌کرد: «کلکسیونرها کسانی‌اند که غریزه‌ی تاکتیکی دارند.»

گذشته از نخستین نسخه‌های چاپی و کتاب‌های مظهرِ باروک، بنیامین در کتاب‌های کودکان و کتاب‌هایی که نویسندگانش دیوانه بودند، تخصص داشت. شولم گزارش می‌کند: «آثار بزرگی که برای او حائز اهمیت بود، به

طرزی عجیب و غریب، در کنار نوشته‌های خارج از محدوده و شگفت‌آور جای می‌گرفت.» نظمِ نامتعارفِ کتاب‌خانه‌ی بنیامین مانند استراتژی آثارش بود که در آنها نگاهِ متأثر از سوررئالیسم او در اشیای فانی، پیش پاافتاده و از یاد رفته به جستجوی گنجینه‌های معنا می‌پرداخت، و به موازاتِ آن پای بندِ معیارهای سنّتیِ قریحه‌ی خود آموخته می‌مانْد.

او دوست داشت در جاهایی که کسی به آن نگاه نمی‌کند، چیزهایی پیدا کند؛ از درام باروکِ مبهم و خوار شده‌ی آلمانی، حسّاسیت‌های مدرن (یعنی حسّاسیت‌های خودش را) بیرون می‌کشید: علاقه‌اش به تمثیل، تأثیراتِ شوکِ سوررئالیستی، بیان گسیخته، حسّ فاجعه در تاریخ را. درباره‌ی مارسی می‌نویسد: «این سنگ‌ها خوراکِ تخّیل من بودند.» مارسی: این سرکش‌ترین شهرهای آن تخّیل، حتّا وقتی با کمی حشیش برانگیخته شده باشد. بنیامین در بسیاری از قسمت‌های نوشته‌هایش، برخلاف انتظار، مرجع نقل قول‌ها را نداده است ــ او دوست نداشت آن چه را همه می‌خوانند، بخواند. دکترینِ قدیمی چهار حالتِ روحی (مزاج) در نظریه‌ی کلاسیک روان‌شناسی را به آرای فروید ترجیح می‌داد. می‌خواست کمونیست باشد، یا در این مسیر بیفتد، بدون آن که آثار مارکس را خوانده باشد. این فرد که عملاً هر چه را به دستش می‌رسید می‌خواند، و پانزده سال هوادارِ کمونیسمِ انقلابی بود، تنها در اواخرِ دهه‌ی ۱۹۳۰ به سراغ آثار مارکس رفت (او «*سرمایه*» را در راه دانمارک وقتی در تابستان ۱۹۳۸ به دیدار برشت می‌رفت، خواند.)

برداشت او از استراتژی، یکی از نکته‌های هوّیت بخش به کافکا ــ نویسنده‌یی از همان نسل با تاکتیکی نهانی ــ بود: همان نویسنده‌یی که «در برابر تأویل‌هایی که از کارهایش می‌شد، هشدار می‌داد.» نکته‌ی اساسیِ

داستان‌های کافکا، به گفته‌ی بنیامین، در این است که آنها مفهوم مشخّص و نمادینی ندارند. و با این همه، او مسحورِ احساسِ کاملاً متفاوت و غیر یهودیِ شگردی بود که برشت اعمال می‌کرد؛ و این در مخیّله‌اش قطبِ مخالفِ کافکا را تشکیل می‌داد. (کاملاً قابل پیش‌بینی بود که برشت از جستارِ درخشان بنیامین درباره‌ی کافکا هیچ خوشش نیاید.) برشت، با الاغِ چوبیِ نزدیکِ میزش که نوشته‌ی «من هم باید بتوانم بفهمم!» از گردنش آویزان بود، برای بنیامین که یک ستایشگرِ متونِ مذهبی و رازآمیز بود، چه بسا نماینده‌ی شگردِ مؤثرتری در جهتِ کاهشِ پیچیدگی و بیانِ روشنِ همه چیز بود. ارتباطِ «مازوخیستیِ» (به قول زیگفرید کراسر) بنیامین به برشت، که مایه‌ی تأسفِ اکثرِ دوستانش بود، نشان می‌دهد که بنیامین تا چه میزان از این موقعیت خرسند بوده است.

بنیامین بر آن‌بود تا از تأویل‌های‌متداول فراتررود. در «***خیابان یک‌طرفه***» می‌نویسد: «همه‌ی ضربه‌های کاری با دست چپ فرود می‌آید.»؛ دقیقاً چون می‌دید که «همه‌ی دانش‌بشری شکل تأویلی به‌خود گرفته‌است.»، به اهمّیت مخالفت با تأویل در هر کجا که آشکارکننده‌ی متن باشد، پی برد. استراتژیِ عمده‌ی او بیرون کشیدنِ نمادگرایی از برخی چیزها مثل داستان‌های کافکا یا ***پیوندهای گزیده‌ی*** گوته (از جاهایی که همه وجودشان را قبول‌دارند)، و انتقال آن به‌دیگر متن‌هاست، جایی که هیچ‌کس انتظارش را ندارد (مانند نمایش‌های باروک آلمانی که برای او همچون تمثیل‌های بدبینانهٔ تاریخی می‌نمود). او نوشت: «هر کتاب یک تاکتیک است.» در نامه‌یی به دوستی، با کمی چاشنیِ طنز، ادّعا کرد نوشته‌هایش دارای چهل و نه لایه معنایند. برای مدرن‌ها و عارفانِ یهود، معنایِ هیچ چیز سر راست نیست. همه چیز ــ لااقل ــ مشکل است. در ***خیابان یک طرفه*** نوشت: «عجیب و غریبی جای درستی در همه چیز را می‌گیرد.» بیگانه‌ترین چیز

برای بنیامین همه‌ی چیزهایی است که به بی‌ریایی تنه می‌زنند: «نگاه با چشمِ «بی پرده» و «معصوم» به دروغی تبدیل شده است.»

همان‌طور که دوست و شاگردش تئودور آدورنو گفته است، بسیاری از بدایع موجود در داعیه‌های بنیامین، مرهونِ نگاهِ ریزبینِ اوست؛ به‌اضافه‌ی تسلّطِ بی‌چون و چرای او در چشم‌اندازهای نظری. شولم می‌نویسد: «بیشترین چیزی که نظر او را به خود جلب می‌کرد، چیزهای کوچک بود.» او عاشقِ اسباب‌بازی‌های کهنه، تمبرهای پست، کارت‌پستال‌ها و مینیاتوریزه کردنِ متفّننانه‌ی واقعیت بود، مثل جهانی زمستانی درونِ یک حبابِ شیشه‌یی که وقتی تکانش می‌دادی برف می‌بارید. دست نوشته‌هایش تقریباً در بعُدِ میکروسکوپی بود، و به گفتهٔ شولم آرزویی که هرگز نتوانست عملی‌اش کند این بود که بتواند در یک صفحه کاغذ صد خط بنویسد. (این آرزو را رابرت والسر عملی کرد: دست نوشته‌های رمان‌ها و داستان‌هایش را با حروف میکروسکوپی به میکروگرام‌ها منتقل کرد.) شولم می‌گوید: «وقتی بنیامین را در پاریس در اوت ۱۹۲۷ ملاقات کرده است (اوّلین باری که دو دوست یکدیگر را پس از مهاجرت شولم به فلسطین می‌دیدند)، بنیامین او را به نمایشگاهِ اشیای مربوط به شعائر یهودی در موزه‌ی «cluny» برده است تا به او دو دانه گندم نشان دهد که شخصِ یک جان و دلی با او، همه‌ی «شمای اسرائیل» را روی آنها گنجانده است.[۹]»

مینیاتوریزه کردن یک شیء یعنی آن را به صورت چیزی قابل حمل در آوردن ــ بهترین شکل تصاحب اشیا برای یک فردِ سیّار یا یک پناهنده. بنیامین، البته هم سیّاری بود که مرّتب جا عوض می‌کرد، و هم یک کلکسیونر که به دلیل علاقهٔ وافرش به جمع کردن اشیا جابه جا شدن برایش دشوار بود. مینیاتوریزه کردن، در ضمن به معنای پنهان کردن هم

هست. بنیامین به همان اندازه که جذب اشیای بسیار کوچک می‌شد، به چیزهایی که باید رمزشان را گشود نیز علاقه نشان می‌داد: به آرم‌ها، واژه‌های مقلوب، دست‌نوشته‌ها، مینیاتوریزه کردن یعنی چیزی را غیرقابل استفاده کردن؛ زیرا چیزی که گروتسک‌وار تقلیل پیدا کند، از یک نظر از بند مفهوم آزاد شده است ــ بارزترین جنبه‌ی آن کوچک بودنش می‌شود: هم یک کل است (یعنی تام و تمام)، و هم یک قطعه (یعنی خیلی کوچک، در مقیاس نادرست). تبدیل به شیئی می‌شود غیر قابل استفاده؛ تنها به کار غور می‌آید و خیال‌پردازی. عشق به چیزهای کوچک نوعی حالت کودک‌وار است؛ عشقی در انحصارِ سوررئالیسم. بنیامین می‌گوید: «پاریسِ سوررئالیست‌ها *جهانی کوچک* است؛ همینطور «عکس» که نگاهِ سوررئالیستی آن را به مثابه‌ی شیئی نه تنها واضح یا زیبا، بلکه معماگونه و حتّا انحرافی کشف کرد؛ و بنیامین درباره‌اش نوشته‌های بدیع نوشت. فردِ مالیخولیایی همواره از تحت تسلط قرار گرفتن چیزهای شیء مانند احساس خطر می‌کند، امّا نگاهِ سوررئالیستی این هراس‌ها را ریشخند می‌کند، عطیه‌ی بزرگ سوررئالیسم به حسّاسیت، شاد کردن حالتِ مالیخولیا بود.

بنیامین در *سرچشمه‌های نمایش سوگ‌بار آلمانی* نوشت: «تنها لذّتی که فردِ مالیخولیایی برای خود مجاز می‌شمارد، تمثیل است، و این لذّتی توان‌بخش است.» در واقع تأکید می‌کند که تمثیل تنها راهی است که می‌توان با آن جهانِ ویژه‌ی مالیخولیایی‌ها را شناخت؛ از قول بودلر نقل می‌کند: «برای من همه چیز تبدیل به تمثیل شده است»: تمثیل ــ فراشدی که مفهوم را از اشیای متحّجر و بی‌اهمیت بیرون می‌کشد ـ روشِ شاخصِ درامِ باروکِ آلمانی و نیز روشِ شاخصِ بودلر است، که هر دو موضوع‌های اساسی کارهای بنیامین‌اند؛ و تبدیل کردن آنها به داعیه‌های فلسفی و

تحلیل‌های میکرولوژیک اشیا، روشی است که بنیامین مشخصاً اعمال کرده است.

آدم مالیخولیایی جهان را به صورت یک شیء می‌بیند؛ به صورت یک پناهگاه؛ کاشانه؛ افسون. بنیامین کمی قبل از مرگش، درصدد نوشتنِ جستاری بود درباره‌ی مینیاتوریزه کردن اشیا به مثابه‌ی اسبابی خیال‌انگیز. به نظر می‌رسد این نوشته می‌توانست ادامه‌ی طرح قدیمیِ دیگری باشد: او زمانی خواسته‌بود درباره‌ی «ملوسینای نو» (در meister Wilhelm'[۱۰]) بنویسد، داستان درباره‌ی مردی است که عاشق زنی می‌شود که فوق‌العاده ریزه اندام است، و موقتاً به اندازه‌ی طبیعی درآمده، و فرد بی آن که بداند جعبه‌یی را همراه خود حمل می‌کند که قلمروِ پادشاهیِ مینیاتوریزه شده‌یی است که آن زن شاهزاده‌اش است. در قصه‌ی گوته، جهان در شیئی قابل حمل تقلیل یافته است؛ شیء در سرراست‌ترین معنا. کتاب ــ مانند جعبه‌ی قصه‌ی گوته ــ نه تنها قطعه‌یی از جهان است، بلکه خود جهانی کوچک است. کتابْ مینیاتوری از جهان است، که خواننده در آن اقامت می‌گزیند. در *آن سال‌ها برلین*، بنیامین شادی‌های کودکی‌اش را به یاد می‌آورد: «کتاب‌ها را از آغاز تا پایان نمی‌خواندی و نمی‌گذشتی؛ در فاصله‌ی بین سطرها می‌نشستی، آنجا خانه می‌کردی.» به خواندن ــ این جنون کودکی ــ، سرانجام نوشتن ــ آن وسوسه‌ی بزرگسالی ــ نیز افزوده شد، بنیامین در جستار «بار کردن کتاب‌هایم»[۱۱]، خاطرنشان می‌کند که مقبول‌ترین راهِ بدست آوردنِ کتاب‌ها، نوشتنِ آنهاست. و بهترین راهِ فهمیدن‌شان ورود به فضای‌شان است: در *خیابان یک طرفه* می‌گوید: هرگز نمی‌توان کتابی را واقعاً فهمید مگر آن که از آن نسخه‌برداری کرد، همان‌طور که شناختِ یک سرزمین نه از درونِ هواپیما که تنها با قدم زدن در خاک آن امکان‌پذیر است.

بنیامین در کتابی که درباره‌ی *نمایش سوگ‌بار* نوشته است، بر این باور است که: «میزانِ معنا در نسبتِ مستقیم است با حضور مرگ و نیروی زوال». این چیزی است که یافتنِ معنا را در زندگیِ فردی امکان‌پذیر می‌کند؛ در «روی‌دادهای سپری شده که مجازاً به آن تجربه می‌گوییم.» تنها به خاطر این که گذشته مرده است، می‌توان آن را شناخت تنها به خاطر این که تاریخ در اشیای فیزیکی فِتیشه می‌شود، می‌توان آن را فهمید. تنها به خاطر این که کتاب یک جهان است، می‌توان واردش شد. برای او کتابْ فضای دیگری بود تا بتواند در آن گردش کند و گم شود. برای شخصیتی که زیرِ ستاره‌ی کیوان به دنیا آمده است، اگر کسی به چشمانش نگاه کند، تنها کار ممکن دزدیدن نگاه و خیره شدن به گوشه‌یی است. بهتر این که چشمانش را به طرفِ دفترچه‌یی پایین بیاندازد، یا سرش را پشتِ کتابی پنهان کند. یکی از ویژگی‌های مشخصه‌ی حالت روحیِ مالیخولیا این است که تقصیرِ درون‌گراییِ خود را به گردنِ بی‌ارادگی‌اش می‌اندازد. فرد مالیخولیایی بر این باور است که اراده‌اش ضعیف است و حتّا ممکن است تلاش فراوانی برای قوی کردنِ آن از خود نشان دهد. اگر این تلاش‌ها ثمربخش شود، قویِ شدنِ اراده، معمولاً در کارکردنِ مداوم منعکس می‌شود. این است که بودلر، که پیوسته از رخوت ــ این «بیماریِ کشیش‌ها» ــ رنج می‌برد، بیشترِ نامه‌ها و «دفترچه‌های خاطراتش» را با آرزوی عاشقانه به کار بیشتر، به کارِ بی‌وقفه، و فقط به کار پرداختن به پایان می‌برد. (نومیدیِ حاصل از «هر شکستِ اراده» ــ باز هم عبارتِ بودلر ــ ناخرسندیِ شاخصِ هنرمندان و نویسندگانِ مدرن است، به ویژه آنها که هم هنرمندند، هم نویسنده). آدم محکوم به کار کردن است؛ در غیر این صورت هیچ کاری نمی‌تواند بکند. حتّا حالت رؤیاییِ مزاجِ فردِ مالیخولیایی شدیداً متمایل به کار کردن است؛ فرد مالیخولیایی

چه بسا سعی می‌کند موقعیت‌های خیال بندانه بیافریند: مانند رؤیاها؛ یا با استفاده از مواد مخّدر بخواهد به تمرکز فکری دست پیدا کند. سوررئالیسم، تنها، بر تجربه‌های یأس‌آلودِ بودلر تأکیدی صریح کرده است؛ وگرنه از فروپاشیِ اراده‌اش هیچ اظهار تأسفی نمی‌کند، آن را به صورت آرمانی در می‌آورد، و این را مطرح می‌کند که قلمروِ رؤیا می‌تواند تکیه‌گاهِ قابل اعتمادی برای فراهم کردنِ همه‌ی مصالحِ مورد نیاز برای کار باشد.

بنیامین که همواره کار می‌کند، و همواره می‌کوشد بیشتر کار کند. در خصوصِ فعالیّت روزانه‌ی نویسنده خیلی فکر کرده است. ***خیابان یک طرفه*** شامل بخش‌های چندی درباره‌ی چگونگیِ فّنِ نگارش است. بنیامین، اینجا، [مانند یک پزشک] نسخه‌نویسی کرده است: بهترین شرایط برای نوشتن؛ بهترین وقتِ روز؛ بهترین نوشت‌افزار. بخشی از انگیزه‌اش برای نامه نگاری در حّد وسیع از یادداشت‌هایی ناشی می‌شد که برای کارهایش برمی‌داشت، یا از گزارش‌های کاری‌اش و اثبات وجودِ کارهایش. غرایزش راهگشای پیشه‌ی کلکسیونری‌اش می‌شد. آموختن شکلی از جمع آوری بود، همچنان که نقل قول‌ها و قطعه‌هایی که از مطالعاتِ روزانه‌اش اقتباس کرده بود و در دفترچه‌هایش جمع‌آوری می‌کرد؛ دفترچه‌هایی که همه جا با خود می‌برد و از روی آنها برای دوستانش می‌خواند، اندیشیدن نیز شکل دیگری از جمع‌آوری است، لااقل در مراحلِ مقدّماتی‌اش. او با جدّیت تمام ایده‌هایی را که هیچ ربطی با یکدیگر نداشت ثبت می‌کرد؛ نامه‌هایش به دوستانش هر کدام جستار کوچکی بود؛ بنیامین پروژه‌های آینده‌اش را بازنویسی می‌کرد؛ رؤیاهایش را یادداشت می‌کرد (چندتا از آنها را در ***خیابان یک طرفه*** آورده است.)؛ لیست همه‌ی کتاب هایی را که می‌خواند برمی‌داشت، شولم می‌گوید: «به

یاد می‌آورد که کتاب «هیجدهم برومرِ» اثرِ مارکس در این لیست با شماره‌ی ۱۶۴۹ عنوان شده است.)

یک فرد مالیخولیایی چگونه می‌تواند قهرمانِ اراده شود؟ ــ از طریقِ این واقعیت که کار می‌تواند تبدیل به‌مادّه‌ی مخدّر شود، به یک مجبوریت. (در جستاری که درباره‌ی سوررئالیسم بود، نوشت: «اندیشیدن مخدّرِ پرآوازه‌یی است.») در واقع، بهترین معتادان از میان افراد مالیخولیایی برمی‌خیزند، زیرا تجربه‌ی واقعیِ اعتیاد همواره منحصر به فرد است. تجربه‌های حشیش کشیدنش در اواخر سال‌های ۱۹۲۰ تحت نظارت دوستی پزشک، عملی بود سنجیده، و نه از سرِ تسلیم؛ مصالحی بود برای نویسندگی، و نه گریز از استواریِ اراده. (بنیامین از کتابی که می‌خواست درباره‌ی حشیش بنویسد به عنوان مهمترین پروژه‌اش نام می‌بُرد.)

نیاز به تنها بودن ــ همراه با تلخیِ ناشی از تنهایی ــ از مشخصات ویژه‌ی فردِ مالیخولیایی است. کارکردن مستلزمِ تنها ماندن‌است ــ یا لااقل مستلزمِ عدمِ وابستگی به هرگونه رابطه‌ی پایدار است. احساساتِ منفیِ بنیامین در موردِ ازدواج به وضوح در جستاری که بر ***پیوندهای گزیده‌ی*** گوته نوشته، منعکس شده است. قهرمانان او ــ کیرکه‌گار، بودلر، پروست، کافکا، کراوس ــ هرگز ازدواج نکردند؛ و شولم گزارش می‌کند که بنیامین به آنجا رسیده بود که ازدواج خود را «واقعه‌یی مرگبار برای خود» تلقّی کند. (او در ۱۹۱۷ ازدواج کرده بود، بعد از ۱۹۲۱ از همسرش دوری گزید، و سرانجام در ۱۹۳۱ رسماً از او جدا شد.) طبیعت و روابط طبیعی در نظر فردِ مالیخولیایی به هیچ وجه وسوسه‌انگیز نیست. سیمای شخصی‌اش در ***دوران کودکی در برلین*** و ***آن سال‌ها برلین***، سیمای فردی تماماً از خود بیگانه است. او به عنوان یک شوهر و پدر (بنیامین پسری داشت متولد ۱۹۱۸ که همراه همسر مطلقه‌اش در ۱۹۳۸ به انگلستان

مهاجرت کرد.) گویی نمی‌دانسته با این روابط باید چه کار کند. برای فردِ مالیخولیایی روابط طبیعی، مانند پیوندهای خانوادگی مستلزم ذهنیتی تصنّعی و احساساتی‌گری است. همهٔ این روابط؛ اراده، استقلال و آزادیِ تمرکزِ فکر هنگام کار را از بین می‌برد. و در ضمن فرصتی به دست می‌دهد تا آدمی انسانیتش را بیازماید؛ با این همه، فردِ مالیخولیایی از آغاز می‌داند از این آزمون سربلند به در نمی‌آید.

سبک کار فردِ مالیخولیایی غرقه شدن در کار است: تمرکزِ تام و تمام؛ یا باید به تمامی در کار غرقه شد، و یا حواس کاملاً پرت می‌شود. بنیامین به عنوان یک نویسنده، قابلیت خارق‌العاده‌یی برای تمرکز داشت. او توانست ***سرچشمه‌های نمایش سوگ بار آلمانی*** را در طول دو سال بررسی کند و بنویسد؛ در ***آن سال‌ها برلین*** افتخار می‌کند که بخش‌هایی از آن را در عصرهای طولانی وقتی در یک کافه نزدیک یک گروه جاز می‌نشسته، نوشته است. امّا با این که نویسنده‌ی پرکاری بوده است ــ در برخی دوره‌ها هر هفته برای روزنامه‌ها و مجله‌های آلمانی مقاله می‌فرستاده است ــ برایش معلوم بوده که محال است بتواند کتابی در قطع معمولی بنویسد. بنیامین در نامه‌یی به تاریخ ۱۹۳۵ از «آهنگ کارِ کیوانیِ» خود هنگام نوشتنِ «پاریس، پایتخت قرن نوزدهم» سخن می‌گوید: جستاری که در ۱۹۲۷ شروع به نوشتنش کرد و فکر کرد می‌تواند در دو سال به پایانش ببرد.[۱۲] فرمِ شاخصِ ادبیِ او جستار نویسی بود. اندیشهٔ فراگیر و تمرکز حواسِ موجود در حالتِ مالیخولیا، موجب می‌شد که بنیامین بر طولِ اندیشه‌هایی که بسط و گسترش‌شان می‌داد، حد و مرز طبیعی بگذارد. جستارهای مهم او جوری است که انگار به موقع تمام می‌شوند، پیش از آن که خود را ویران کنند.

به نظر نمی‌رسد جمله‌های او به شکلی معمولی خلق شده باشند؛

جمله‌ها یکدیگر را دنبال نمی‌کنند. هر جمله انگار جوری نوشته شده که جمله‌ی نخست یا واپسین است. (در مقدمه‌ی ***سرچشمه‌های نمایش سوگ‌بار آلمانی*** می‌نویسد: «نویسنده پیش از شروع به نوشتنِ یک جمله‌ی جدید باید توقّف کند، و بعد دوباره شروع به نوشتن کند») فراشدهای ذهنی و تاریخی همچون تابلوهای مفهومی به کار گرفته شده‌اند؛ اندیشه‌ها در نقطه‌یی فراتر از حدّ متعارف نگاشته شده‌اند، و چشم‌اندازهای اندیشه سرگیجه‌آور است. سبک تفّکر و نوشتنِ او را به اشتباه گزین گویه‌نویسی خوانده‌اند: بهتر آن است که آن را سبکِ باروک در چارچوبِ منجمد بخوانیم. آفریدن چنین سبکی طاقت‌فرسا است؛ گویی هر جمله موظّف است همه چیز را بگوید، پیش از آن که درون‌نگریِ نهفته در تمرکز فکریِ نویسنده موضوع را در برابر چشمانش تحلیل برد. شاید بنیامین اغراق نمی‌کرد وقتی به آدورنو می‌گفت که هر اندیشه‌ی موجود در کتابش درباره‌ی بودلر و پاریس قرن نوزده را «از قلمرو جنون برکنده و بیرون کشیده است.[۱۳]» چیزی مانند ترس از توقّف پیش از باروری، در پشتِ این جمله‌ها نهفته است؛ همان گونه که سطح یک نقاشی باروک سراسر جنبش است. بنیامین در نامه‌یی به آدورنو از شور و شوقش در حین خواندن کتابِ *Le pasyan de paris* اثرِ آراگون ــ همان کتابی که منبع الهام جستارِ «پاریس، پایتخت قرن نوزدهم» بود ــ سخن می‌گوید: «هرگز نتوانستم بیشتر از دو یا سه سطر این کتاب را شب‌ها بخوانم، زیرا قلبم چنان به ضربان می‌افتاد که مجبور می‌شدم کتاب را راها کنم. چه هشدار جالبی![۱۴]» نارسایی قلبی، مرزِ استعاریِ جدّ و جهد و آلامِ بنیامین است. (او نارساییِ قلبی داشت.) و توانایِی قلبیْ استعاره‌یی است که بنیامین در ارتباط با موقعیتِ نویسندگی‌اش به کار برده است. بنیامین در جستارِ کارل کراوس در ستایش از او می‌نویسد: «اگر سبکْ توانایِی پیشروی آزادانه در

طول و وسعتِ تفکّرِ زبانی، بدون افتادن در دامِ ابتذال است، این در درجه‌ی اوّل به وسیله‌ی قوّت قلبیِ اندیشه‌های بزرگ حاصل می‌شود. اندیشه‌هایی که خونِ زبان را از میان مویرگ‌های نحو به دورترین نقاطِ متن می‌فرستد.» اندیشیدن و نوشتن نهایتاً یک معضلِ استقامت [در زندگی] است. فرد مالیخولیایی که احساس می‌کند، اراده‌اش را از دست داده است، چه بسا احساس می‌کند به همه‌ی نیروهای ویرانگری که می‌تواند گرد آورد نیازمند است.

بنیامین در ***سرچشمه‌های نمایش سوگ‌بار آلمانی*** می‌نویسد: «حقیقت در برابرِ انعکاس یافتن در قلمروِ دانش مقاومت می‌کند.» نثرِ موجزِ او ثبتِ این مقاومت است، و برای آنان که دروغ‌پردازی می‌کنند محلی از اعراب نمی‌گذارد. ــ او جدل را دونِ شأنِ یک سبکِ واقعیِ فلسفی می‌دانست؛ در عوض در جستجوی چیزی بود که آن را «کمالِ صراحتِ متمرکز» می‌خواند. جستارش درباره‌ی ***پیوندهای گزیدهٔ*** گوته که در آن بر ادّعاهای منتقد و زندگی‌نامه‌نویسِ گوته، فریدریش گوندولف، خطّ بطلان می‌کشد، در میان نوشته‌های بزرگ او استثنایی بر این قاعده است. امّا آگاهی او بر سودمندیِ اخلاقیِ جدل، او را واداشت از کارل کراوس، تنها مردِ «مؤسسه‌ی مردمی وین» ــ نویسنده‌یی که مهارت، حدّت صدا، علاقه‌ی پر شورش به گزین گویه، و توانِ خلل ناپذیرش در جدل، او را از بنیامین متفاوت می‌کرد ــ قدردانی کند.[۱۵]

جستارش درباره‌ی کراوس پرشورترین و نامتعارف‌ترین دفاع از تجربه‌ی ذهنی است. آدورنو نوشته است: «ننگِ خیانت‌بارِ ***زیادی باهوش بودن*** او را در سراسرِ زندگی آزار می‌داد.[۱۶]»

بنیامین در مقابل این رسواییِ عامیانه، با به اهتراز درآوردنِ شجاعانه‌ی معیارِ «غیرانسانیِ» خرد، چنان که باید به کار گرفته شود ــ یعنی اخلاقی ــ

به دفاع برخاست. او نوشت: «زندگیِ نویسندگی یعنی هستی داشتن تحت لوای خرد ناب، همان‌طور که روسپی‌گری یعنی هستی داشتن تحت لوای جنسیت.» این هم گرامی داشتنِ روسپی‌گری است (همان‌طور که کراوس گرامی داشته بود، زیرا جنسیتِ صرف یعنی جنسیت در ناب‌ترین شکل خود) و هم گرامی داشتنِ زندگیِ نویسندگی، همان‌طور که بنیامین با به دست گرفتنِ خارج از انتظارِ چهره‌ی کراوس آن را گرامی داشته بود؛ زیرا «کارکرد اصیل و شیطانیِ ذهنِ ناب، برهم زننده‌ی آرامش است.»

وظیفه‌ی اخلاقیِ نویسنده‌ی مدرن، نه آفرینندگی که ویرانگری است ــ ویران کردنِ درون گراییِ سطحی؛ ویران کردن تصوّرِ تسکین‌دهنده‌ی «انسان جهانی»، آفرینش غیرحرفه‌یی، و سخنان یاوه.

نویسنده به مثابه‌ی تازیانه و ویرانگر، در چهره‌ی کراوس بروز می‌یابد. بنیامین این چهره را با ایجاز و شجاعت بیشتری در جستار تمثیلیِ «شخصیت ویرانگر» (۱۹۳۱) به دست می‌گیرد. تاریخ نگارش این جستار تأمل برانگیز است: شولم نوشته است تابستان ۱۹۳۱ اوّلین باری است که بنیامین درباره‌ی خودکشی اندیشیده است، (دومین بار تابستان بعد است، وقتی «Agesilaus santander» را نوشت.) تازیانه‌ی آپولون، آپولونی که بنیامین او را شخصیت ویرانگر می‌خواند، «همیشه خوشدلانه مشغول کار است... نیازهای معدودی دارد... برایش مهم نیست اگر کسی او را نفهمد... جوان و شاد است... و برای این زندگی نمی‌کند که آن را ارزشمند می‌داند؛ زندگی می‌کند چون خودکشی به زحمتش نمی‌ارزد.» این گونه‌یی چشم‌بندی است. بنیامین می‌کوشد خصوصیاتِ ویرانگرِ شخصیتِ کیوانیِ خود را بیرون کشد ــ تا آنها، آنجا به ویرانیِ خود کمر نبندند.

بنیامین تنها به ویرانگری خود اشاره نمی‌کند، او می‌اندیشد که خودکشی وسوسه‌ی عجیب و غریبِ مدرنی است. در «پاریس، پایتخت

قرن نوزدهم» نوشته بود: «مقاومتی که مدرنیته به سرْ زندگیِ خلاّق و طبیعیِ فرد عطا کرده است، در مقایسه با قدرت او بیشتر است، فهمیدنش آسان است اگر کسی از زندگی خسته شود و به مرگ پناه ببرد. مدرنیته باید تحت نظارتِ ستاره‌ی خودکشی باشد، کنشی که مُهرِ خود را بر اراده‌ی قهرمانانه زده است... این دستاورد مدرنیته در قلمرو شوریدگی‌هاست...» بنیامین از خودکشی به مثابه‌ی پاسخ اراده‌ی قهرمانانه به شکستِ اراده یاد می‌کند. از نظر بنیامین تنها راه پرهیز از خودکشی فرارفتن از ایده‌ی قهرمانی است، فراتر رفتن از سخت کوشی‌های اراده. شخصیت ویرانگر نمی‌تواند احساس کند در دام افتاده است. زیرا او همه جا راه‌هایی می‌بیند: «او بدون هیچ احساس نگرانی به تخریب همه چیز اقدام می‌کند و **خود را در تقاطع‌ها قرار می‌دهد.**

اگر بدبینیِ پیامبرگونه‌ی او طنز موجود در حالت روحیِ کیوانی را تغییر شکل نداده بود، چهره‌یی که بنیامین از شخصیتِ ویرانگر رسم می‌کند، می‌توانست نوعی از «زیگفریدِ» ذهن به یاد ما بیاورد ــ آدم خشن و سرخوش و کودک صفتی که تحت حمایت خدایان است. طنز نامِ صریحی است که فرد مالیخولیایی بر تنهایی خود، بر انتخاب‌های غیراجتماعیِ خود گذاشته است. بنیامین در ***خیابان یک طرفه*** طنز را که موجب می‌شود افراد به رغم جامعه بتوانند حّقِ هدایتِ مستقلانه‌ی زندگی خود را به دست آورند، به این صورت گرامی می‌دارد: «اروپایی‌ترینِ دستاوردهای فرهنگی»؛ و در ضمن خاطرنشان می‌کند که طنز به تمامی آلمان را ترک گفته است. علاقه‌ی بنیامین به طنز و خودآگاهی موجب دلسردی او از فرهنگِ معاصر آلمان شده بود: او از واگنر ابراز تنفّر می‌کرد؛ هایدگر را تحقیر می‌کرد؛ و جنبش‌های داغ و پیشگامِ آلمانِ وایمری نظیر اکسپرسیونیسم را به هیچ می‌گرفت.

بنیامین با شور و اشتیاق و نیز به طرزی طنزآمیز خود را در چارراهها قرار می‌داد. این برایش حائز اهمیت‌بود که درِ «موقعیت‌های چندگانه»اش را به همه سو باز نگه دارد: موقعیتِ مربوط به الاهیات؛ موقعیت سوررئالیستی/ زیبایی‌شناسی؛ موقعیت کمونیستی. یک موقعیت، موقعیت دیگر را تعدیل می‌کرد: او به همه‌ی آنها در آن واحد نیاز داشت. قاطعیت‌ها ــ البته ــ تعادلِ این موقعیت‌ها را به‌هم می‌زد؛ و تردید همه چیز را سرجای خود نگه می‌داشت. علّتی که برای تأخیر در ترک گفتنِ خاکِ فرانسه بیان کرد ــ در نامه‌یی به آدورنو در اوایل ۱۹۳۸ ــ این بود که: «هنوز مواضعی مانده که باید از آنها دفاع کرد.»

بنیامین فکر می‌کرد نسلِ روشنفکرانِ مستقل رو به انقراض است، و مفهوم روشنفکری نه تنها در جامعه‌های سرمایه‌داری که در جامعه‌های کمونیستی نیز مفهوم کهنه و منسوخ شده‌یی است؛ او در واقع احساس می‌کرد در دوره‌یی زندگی می‌کند که هر چیز ارزشمندی آخرین نمونه‌ی نوعِ خود است. او فکر می‌کرد سوررئالیسم آخرین حرکت روشنفکریِ اروپاست، یک حرکت روشنفکری به اندازه‌ی کافی ویرانگر و نیهیلیستی. بنیامین در جستارش درباره‌ی کراوس پرسش سخنورانه‌یی مطرح می‌کند: آیا کراوس در آستانه‌ی دوران جدید ایستاده است؟ ــ متأسفانه، به هیچ وجه. او در آستانه‌ی روز رستاخیز ایستاده است. بنیامین اینجا دارد به خود می‌اندیشد. در روزِ رستاخیز، این آخرین روشنفکر ــ این قهرمان مالیخولیاییِ فرهنگِ مدرن، با ویرانه‌هایش، نگرش‌های عصیان‌بارش، خیالاتش، اندوه تسکین ناپذیرش، چشمان رو به پایینش ــ شرح خواهد داد که در «موقعیت‌ها»ی چندگانه به سر برده و از بقای خِرَد، با صداقت تمام و به شکلی «غیرانسانی» تا پایان دفاع کرده است.

۱۹۷۹

پانویس‌ها

۱ـ گرشوم شولم، «والتر بنیامین» در «درباره‌ی یهودیان و بحران یهود» (شوکن، ۱۹۷۶). شولم که پنج سال کوچکتر از بنیامین بود در شرح آشنایی‌اش با بنیامین می‌نویسد که تا ۱۹۱۵ یعنی تا اولین نیم سال تحصیلی‌اش در دانشگاه مونیخ با بنیامین دیدار نکرده بود. این زمانی است که بنیامین به تازگی از دانشگاه برلین بریده و به مونیخ آمده است. نقل قول‌های آورده شده در این نوشته، همه از این مقاله به تاریخ (۱۹۶۴)، و یا از «والتر بنیامین و فرشته‌اش» (به تاریخ ۱۹۷۲) برگرفته شده‌اند، مگر در پانویس مرجع دیگری ذکر شود.

۲ـ در «Agesilaus Santander»؛ متن کوتاهی که بنیامین در ایبیزا در اوت ۱۹۳۳ نوشت، و بعدها در میان دست نوشته‌هایش کشف شد و شولم آن را در «والتر بنیامین و فرشته‌اش» آورد.

۳ـ جستار بلندِ بنیامین در باره‌ی گوته در ۱۹۲۲ در پاریس نوشته شد، و در دو بخش در ۱۹۲۵-۱۹۲۴ در «neue Deutsche Beitrage» مجله‌یی در وین و به سرپرستی «هوگو فون هوفمانشتال» چاپ شد. بنیامین در ۱۹۳۷ بخشی را که درباره‌ی «شخصیت کیوانی گوته» بود، در ترجمه فرانسه‌اش در «Las Cahiers du lud» با نامِ «Langoisse Mythique chez Goethe» انتشار داد.

۴ـ جستار کوتاهِ بنیامین به نام «رابرت والسر» برای اولین‌بار در *Das Tagebuch* در ۱۹۲۹ چاپ شد، و هنوز [به انگلیسی] ترجمه نشده است.

۵ـ آسیه لاسیس و بنیامین در تابستان ۱۹۲۴ در کاپری دیدار کردند. او کمونیستی انقلابی، کارگردان تئاتر، اهل لتونیا، دستیار برشت و پیسکاتور بود؛ همراه بنیامین جستار «ناپل» را نوشت؛ بنیامین برای او جستار «برنامه‌ی کار برای تئاتر کودکان پرولتر» را در ۱۹۲۸ نوشت. لاسیس در زمستان ۲۷-۱۹۲۶ بنیامین را به مسکو دعوت کرد، و در ۱۹۲۹ او را با برشت آشنا کرد. بنیامین پس از طلاق از همسرش در ۱۹۳۰، درصدد بود با آسیه ازدواج کند امّا آسیه به ریگا بازگشت و پس از آن ده سال در یک اردوگاه کار اجباری به سر برد.

۶ـ برای خواندن جستاری درخشان به تاریخ ۱۹۶۱ درباره‌ی «دوران کودکی در برلین» که خوانش گذشته است برای پیش بینی آینده، نگاه کنید به:

Peter. S, «*Hope in the Past*: Walter Benjamin»

که متن ترجمه‌اش در *Critical Inquiry* چاپ شد: Vol.4 ,No.3 ,Spring 1979

۷ـ شولم در ادامه می‌نویسد: «دوستی با بنیامین مستلزم بردباری عظیمی بود. تنها افراد بردبار می‌توانستند ارتباط عمیق با او برقرار کنند. «شولم» وقتی بنیامین در پاییز ۱۹۳۹ در نزدیکی پاریس و نِورس در اردوگاهی در بازداشت به سر می‌برده است، از

کسی که در تماس نزدیک با بنیامین بود چنین نقل قول می‌کند: «بنیامین بدون کوچکترین خودنمایی، حتّا در سخت‌ترین شرایط، چندان صبر نامحدودی از خود نشان می‌داد که تأثیری فراموش نشدنی بر زندانیان دیگر می‌گذاشت.»

۸ـ نگاه کنید به:

H.W.Belnore,«Some Recollection of Water Benjamin» in *German Life and Letters*, Volume XXVIII, No.2, jannuary 1975.

این شرح حال کینه‌توزانه و ناعادلانه از بنیامین، سندی است از خشم بی‌پایان یکی از این دوستان که حتا پس از ۶۰ سال فروکش نکرده است. هربرت بلمور دوست دبیرستانی بنیامین بود. در بین نامه‌های بنیامین که در دو جلد به چاپ «Suhrkamp» منتشر شد، اولین نامه‌ها (نامه‌ی ۱ تا ۱۰) به بولمر نوشته شده است.

Letters to Christian florens Rang (No.126 in the Suhrkamp Briefe), December9,1923

۹ـ شولم شرح ماجرا را در جستارِ «والتر بنیامین» می‌آورد: اما نگاه کنید به نامه‌ی بنیامین به شولم از پاریس (شماره‌ی ۱۵۶ در Briefe) به تاریخ ۲۹ مه ۱۹۲۶: در پایان این نامه‌ی بلند می‌نویسد: «من نمی‌توانستم یک دولتِ لی‌لی‌پوت با این نامه، که از یک نظر نامه‌یِ مارکسیستی است، تأسیس کنم. اما بگذار به تو بگویم که در قسمتِ آثارِ یهودیِ موزه‌ی Cluny کتابی از استر کشف کردم که بر صفحه‌یی کمی بزرگتر از نصف این کاغذ نوشته شده بود، این شاید سفر تو را به پاریس جلو بیاندازد.»

شولم می‌گوید که عشق بنیامین به مینیاتور ریشه در علاقه‌ی او به سخنان موجز ادبی دارد که نمونه‌هایی از آن در ***خیابان یک طرفه*** دیده می‌شود. شاید؛ امّا این نوع کتاب‌ها در سالهای ۱۹۲۰ متداول بوده‌اند. این متن‌های موجز و مستقل به ویژه در مونتاژهای سوررئالیستی ارائه می‌شده است. ***خیابان یک طرفه*** به همّتِ ارنست روولت در برلین به صورت کتابچه‌یی در قطع و طرّاحیِ جلد ویژه‌یی که تأثیر تبلیغاتی شوک‌آوری ایجاد کرد، چاپ شد؛ عکس روی جلد مونتاژی بود از تصاویر عبارت‌های تند و تیز در حروف درشت برگرفته از تبلیغات، اعلان‌ها و نشانه‌های رسمی و غیررسمی روزنامه‌ها. تا آدم نداند طرّاحیِ ***خیابان یک طرفه*** چگونه انجام شده است، از اولین پاراگراف این کتاب که در ستایش «زبان تحریک‌آمیز» و در انتقاد از «موضع جهانی و تصنّعی کتاب‌ها» نوشته شده است، معنای زیادی دریافت نمی‌کند.

10- CF.Benjaminas letter (No.326 in Briefe) to Gretel adorno,Written in Paris January 17,1940

۱۱ـدر کتاب *Illuminations* لندن، ۱۹۷۰؛ گزیده‌ی قدیمی‌تری از نوشته‌های بنیامین، به کوشش هانا آرنت شامل جستارهایی درباره‌ی کافکا و پروست.

۱۲ـنامه به ورنر کرافت، شماره ۲۹۵ در Briefe، از پاریس به تاریخ ۲۵ مه ۱۹۳۵. بنیامین در تاریخ مرگش، ۱۹۴۰، هزاران صفحه از دست نوشته‌هایش را به جا گذاشت که تنها قسمت کوچکی از آن چاپ شده است.

۱۳ـدر نامه‌یی از آدورنو به بنیامین، به تاریخ ۱۰ نوامبر ۱۹۳۸، که متن ترجمه‌اش در Aesthetics and Politics (New Left Book,1977) چاپ شده است. بنیامین و آدورنو در ۱۹۲۳ دیدار کردند (آدورنو ۲۰ ساله بود). از ۱۹۳۵ بنیامین از «موسسه‌ی تحقیقات اجتماعی» که هورکهایمر نیز عضو آن بود، مستمری کوچکی دریافت می‌کرد.

۱۴ـنامه‌ی آدورنو (شماره ۲۶ در Briefe) از پاریس به تاریخ ۳۱ مه ۱۹۳۵.

۱۵ـبنیامین در نوشته‌هایی که در معرفی کتاب‌ها می‌نوشت، جنبه‌یی از خود را که شبیه به کراوس بود نشان داد. نگاه کنید به جستار «کراوس» و جستار «مالیخولیای جناح چپ» که در همان سال (۱۹۳۱) نوشت؛ در این نوشته انتقاد تند و تیزی به یکی از کتاب‌های شعر «اریس کاستنر» می‌کند، و مالیخولیای سطحی و مبتذل به نمایندگی «کاستنر» را به باد حمله می‌گیرد. ترجمه انگلیسی این متن در *Screen* منتشر شده است: VOL.15 ,No.2 ,fummer 1974

۱۶ـدر جستار آدورنو: «پرتره‌یی از بنیامین»:

«*A Portrait of Binjamin*» *in Prisms* , NLB,forthcoming, 1979

«خیابان یک‌طرفه»ی بنیامین

تئودور آدورنو

در شعری از مجموعه‌ی *هفتمین حلقه* که اشتفن گئورکه[1] آن را در تمجید از فرانسه سروده است، از مالارمه به عنوانِ «قلبی خون‌ریز برای تصویرِ ذهنیِ خود» [fur sein Denkbild blutend] ستایش شده است. واژه‌ی «Denkbild» معادلِ آلمانیِ واژه‌ی «Idee»، ایده، است که به مرور زمان معنی خود را از دست داده است؛ اینجا یک دریافتِ افلاطونی ــ در تقابل با ذهنیت نئوکانتی ــ مطرح است: دریافتی که براساسِ تعریفِ ایده تنها یک تصوّرِ ذهنی نیست، بلکه عمدتاً چیزی است قائم به ذات که تنها با خردورزی می‌توان به مفهوم آن دست یافت. بورشارد در بررسی خود روی آثار اشتفن گئورکه به شدّت به این اصطلاح «Denkbild» حمله کرده و موجب شده است این واژه در زبانِ آلمانی کاربرد خود را به میزانِ زیادی از دست بدهد. امّا واژه‌هایی که کتاب‌ها از آن‌ها ساخته شده‌اند، مانندِ خودِ کتاب‌ها، سرنوشت خود را دارند. اگر آلمانی شدن «ایده» نتوانسته بر سنّتِ زبان‌شناختی فایق آید، با این حال، انگیزه‌یی که الهام‌بخش واژه‌ی جدید بوده، بر قوّت خود باقی مانده است. *خیابان یک طرفه‌ی* والتر بنیامین، چاپ اوّل ۱۹۲۸، چنان که در نگاه نخست به نظر

می‌آید، یک کتابِ گزین گویه نیست، بلکه کلکسیونی است از «Denkbilder[۲]»: در واقع مجموعه‌ی بعدی دیگری از بنیامین کوتاه و از نظر موضوعی مرتبط با *خیابان یک طرفه*، خیلی بیشتر شایسته‌ی این اصطلاح است. معنیِ واژه طبعاً تغییر پیدا کرده است. تنهامعنی‌یی که از این واژه در بنیامین و اشتفن گئورکه مشترک است دقیقاً آن قسم تجربه‌هایی است که آن چه را در یک بینشِ سطحی همچون چیزهایی ذهنی یا اتفّاقی مطرح می‌شود، به صورت عینی ارائه می‌دهد ــ یعنی در واقع چیزی ذهنی به مثابه‌ی‌مظهرِ چیزی‌عینی در نظر گرفته می‌شود. «Denkbiderهای بنیامین، افلاطونی است؛ به بیان دقیق‌تر، تنها در آن معنی که برخی، از ذهنیتِ افلاطونیِ مارسل پروست دم زده‌اند ــ همان نویسنده‌یی که بنیامین با آثارِ او دم خور بوده است، و نه تنها به عنوان مترجم آثارش.

با وجود این، قطعه‌های *خیابان یک طرفه* تصویرهایی همچون اساطیرِ افلاطونیِ غار یا گردونه نیست. برعکس، پازل‌های بغرنج و احضارِ حکایت‌وارِ چیزهایی است که بیان آنها با واژه‌ها امکان‌پذیر نیست. آنها طبعاً جلوی «دریافتِ مفهومی» را سد نمی‌کنند، بلکه تکان‌دهندگی‌شان در فرمِ مرموزشان نهفته است، و از همین طریق است که اندیشه را فعّال می‌کنند، زیرا اندیشه در فرمِ مفهومیِ سنّتی‌اش انعطاف‌ناپذیر، قراردادی و منسوخ می‌نماید: چیزی است که نمی‌توان آن را در سبکِ متعارف اثبات کرد، و با این همه الزامی است ــ این، یعنی به جریان انداختنِ خودانگیختگی و نیروی اندیشه، و به شکلی مجازی، ایجادِ جرّقه از طریق نوعی برقراریِ اتصالِ کوتاهِ اندیشه‌ای که بر موارد مألوف نوری ناگهانی می‌افکند و چه بسا آنها را به آتش می‌کشد.

برای این فرمِ فلسفی، باید لایه‌یی [در بیان] یافت که در آن روح،

تصویر، و زبان به هم پیوند خورند. امّا این لایه، لایه‌ی رؤیاست. چنین است که کتاب شاملِ طرح‌های بسیاری درباره‌ی رؤیاها و بازتاب آنهاست. اینجا، اطلاعاتِ الزامی در حلقه‌ی رؤیا از اولویت برخوردار است. امّا این روش تنها شباهت کمی به تأویلِ فرویدی از رؤیا دارد؛ چیزی که زمانی بنیامین بدان اشاره کرده بود. این رؤیاها به عنوان نمادهای مصالحِ ناخودآگاهِ روحی ارائه نشده‌اند، بلکه به طرزی غیر مجازی و عینی به دست گرفته شده‌اند. بنیامین توجه خود را، در اصطلاح فرویدی، به محتوای آشکارِ رؤیا معطوف کرده است، و نه به سطح پنهانی آن. لایه‌ی رؤیا در ارتباط با شناخت مطرح شده است: فرمِ ارائه داده شده، می‌کوشد حقیقتِ نهانی را که به وسیله‌ی رؤیا می‌توان با آن ارتباط برقرار کرد، حفظ کند. نیّت نویسنده یافتنِ ریشه‌های روان‌شناختی رؤیا نیست، برعکس، درصددِ کشفِ اشاره‌های ضمنیِ مَثَل‌وار، امّا به غایت مربوط به موضوع است که رؤیا به فردِ بیدار می‌نمایاند؛ تداعی‌هایی که معمولاً خِرَد نسبت به آنها بی‌اعتناست. در بیشترِ قسمت‌ها، رؤیا به مثابه‌ی منبعِ شناخت، در تقابل با لایه‌ی پوسیده‌ی اندیشه، تبدیل به شیوه‌یی از تجربه‌ی نامنتظم می‌شود. سنجش [رویاها] همچون چیزی زائد حذف شده است، و سیماشناسیِ اشیا نشان‌گرِ کانونِ توّجهِ نویسنده است ــ نه از این رو که بنیامین خِرَد را خوار شمرده باشد، بلکه به این سبب که تنها از طریق این گونه کناره‌گیری و تجرید است که او امیدوار است بتواند نفسِ اندیشه را به خصوص در زمانی که جهان آماده می‌شد اندیشه را از هستیِ آدمی بزداید، بازسازی کند. چیزِ بی‌معنی همچون چیزی بدیهی ارائه می‌شود، تا آن چه را که بدیهی می‌نماید، بی‌اثر کند. قطعه‌ی «طبقه‌ی زیرزمین» نشان‌گرِ این هدف است و در عین حال، تا جایی که این فرمِ ناگهانیِ فلسفی اجازه می‌دهد، طرحی از آن ارائه می‌کند:

«دیری است آیینی را که با آن خانه‌ی زندگی‌هامان بنا شد، فراموش کرده‌ایم. امّا وقتی این خانه در معرض تهاجم است و بمب‌های دشمن روی آن باریدن گرفته است، چه عتیقه‌های عجیب و غریبی از سرجای خود تکان می‌خورند و در پیِ ساختمان پدیدار می‌شوند! چه چیزها که در میانِ اورادِ جادوییْ دفن شده و قربانی شده است! چه گنجینه‌های هراسناکِ نادره‌یی آن زیر نهفته است! ــ همان جا که ژرف‌ترین دالان‌ها برای معمولی‌ترین چیزها در نظر گرفته شده است. در شبی یأس‌آور، خوابِ اوّلین دوستِ هم‌مدرسه‌یی‌ام را دیدم. ده‌ها سال بود او را ندیده بودم و به سختی به یادش می‌آوردم. در خواب، با شور و هیجان، دوستی و برادری‌ام را دوباره نثارش می‌کردم. امّا وقتی بیدار شدم، فهمیدم چیزی که یأس همچون یک انفجار روشن کرده است، جسد آن پسر بود، که [بین آن دیوارها] محبوس شده بود تا هشدار دهد که کسی که یک روز اینجا زندگی کند، نباید از هیچ نظر به او شبیه باشد.»

تکنیک بنیامین در ***خیابان یک طرفه*** به تکنیک یک قمارباز می‌ماند؛ حالتی که بنیامین در خود سراغ داشت و پیوسته درباره‌ی آن می‌اندیشید؛ اندیشه از همه‌ی شباهت‌های ظاهری با اطمینانِ خاطرِ سازمان‌دهیِ ذهنی پرهیز می‌کند: از قیاس، استقرا و استنتاج پرهیز می‌کند، و کار را به شانس و ریسکِ شرط بندی روی تجربه و یافتن چیزی مهم واگذار می‌کند. جنبه‌ی تکان‌دهنده‌ی کتاب در همین نهفته است. این ویژگی کتاب، واکنش‌های دفاعیِ متداول را در خواننده برمی‌انگیزد و خود به طرزی کنایه‌آمیز به آن اشاره می‌کند، زیرا می‌خواهد که خواننده پی ببرد در واقع دیری است چیزهایی را که درصددِ انکارشان بوده، می‌دانسته است و در واقع از همین روست که آنها را سرسختانه انکار می‌کند. زیرا شماره‌هایی که

بنیامین روی آنها شرط‌بندی می‌کند، اغلب برنده می‌شوند، و ایده‌ی او بسیاری از چیزهایی را که رویش شرط‌بندی کرده است، از آنِ خود می‌کند. تجربه‌هایی مانند این تمثیلِ مالیخولیایی: «حال و هوای یک مهمانیِ شبانه را کسی که بعد از رفتن همه مانده، از حالتِ بشقاب‌ها و فنجان‌ها و لیوان‌ها و غذاها می‌فهمد، در یک نگاه.» یا «تنها راه شناختن یک نفر، دوست داشتن او بدون هیچ امیدی است.» یا «دو عاشق بیش از همه چیز به نام‌های یکدیگر وابسته‌اند.» اندوهِ موجود در این مکاشفه‌ها چیزی است که موجب می‌شود در زندگی روزانه از نظر دور نگه داشته شوند؛ امّا این اندوه بذرِ نهفتهٔ حقیقت آنهاست.

خیابان یک طرفه صرفاً شاملِ مظاهرِ مواردِ اشتقاق‌ناپذیر نمی‌شود. در بسیاری اوقات خردی شفّاف سخن می‌گوید، امّا در چنین مواردی به همراه بیانی پندآمیز است که به هیچ طریق نازل‌تر از قطعیتِ رؤیاگونه نیست؛ قطعیتی که از تداوم زندگی به مثابه‌ی یک کلّ تغذیه می‌کند. تعاریفِ ارائه شده از اثرِ هنری در مقایسه با نوشته‌های مستند متعلق به همین بخش کتاب است: «اثر هنری ترکیبی است: یک انرژی مرکزی» و «تأثیر اثرِ هنری در نگاهِ دوباره بیشتر می‌شود.» تعاریفی که بنیامین ارائه می‌کند، بیشتر از آن که تعاریفِ شاخص و دقیقی باشند، متمایل به ابدی کردن لحظه‌یی‌اند که در آن سوژه‌ی شناسنده به آگاهی نایل می‌شود. بیانی مانند بیان زیر برای همیشه به مشاجره‌های حقوقی‌یی که امروز شاهد بازگشتِ شبح‌وارش هستیم پایان می‌دهد: «کشتنِ جنایتکار شاید عملی اخلاقی باشد ــ مشروعیت بخشیدن به آن هرگز.»

امّا اگر *خیابان یک طرفه* به دلیل برخی طرح‌های روش شناختی‌اش اثری خردستیز، یا به دلیل پیوندش با رؤیا اثری اساطیری در نظر گرفته شود، این موجب می‌شود به تمامی اشتباه فهمیده شود. برعکس، از نظر

بنیامین، درهم بافتنِ فریب‌آمیز و با این حال قابل فهمِ مدرنیته و جامعه‌ی مربوط به آن ــ چیزی که چنان تشدید می‌شود که تبدیل به سرنوشتِ از خود بیگانهٔ هر فرد می‌شود ــ دقیقاً به مثابه‌ی اسطوره‌یی است که اندیشه باید به منظور مهار کردنِ خود به آن نزدیک شود و از طریق آن طلسمِ اسطوره را بشکند. این است که ***خیابان یک طرفه*** اوّلین نوشته‌های بنیامین در زمینه‌ی طرحِ پیشگویانه‌ی او از مدرنیته است. در این متن، او سبک مبلمان نیمه‌ی دوم قرن نوزدهم را توصیف می‌کند:

> فضاهای داخلیِ بورژوایی بین سال ۱۸۶۰ و ۱۸۹۰، با بوفه‌های غول‌آسای‌شان که سرشار از کنده‌کاری بود، گوشه‌های سایه روشنی که نخل‌ها پُرشان می‌کرد، بالکن‌هایی که پشتِ تارمی‌ها گرفتار آمده بود، و راهرویی دراز که مشعل‌های گازی در آنها می‌سوخت، تنها مکان‌های مناسبی به حالِ اجساد بود.» «این کاناپه تنها به این درد می‌خورد که عمّه خانم روی آن به قتل برسد.» «تجمّلِ بی‌روحِ مبلمان تنها در حضور یک جسد، راحتیِ واقعیِ خود را به دست می‌آورد. جالب‌تر از حال و هوای شرقیِ موجود در رمان‌های پلیسی، آن اشیای شرقی‌یی است که فضاهای داخلی را انباشته است: قالی ایرانی و چراغ‌های آویزه‌ی عثمانی و خنجر اصیلِ قفقازی. پشت فرشینه‌های سنگین و تاخورده‌ی گلیم، آقای صاحب خانه با اوراق تجاری‌اش کیفور است، و خود را به جای بازرگانی شرقی گذاشته است: به جای پاشای تن‌آسایی در کاروان سرای جادو و جنبل‌هایی بی‌فایده ؛ تا که در بعدازظهری زیبا خنجرِ آویزان بر بالای دیوانش از غلاف نقره‌یی خود بیرون آید و به خوابِ خوش و زندگی‌اش پایان دهد.

این با توصیف او از تمبرها مرتبط است: یکی از اشیای مورد علاقه‌ی سوررئالیست‌ها که بنیامین در ***خیابان یک طرفه*** با آنها هم‌نوایی می‌کند:

تمبرها پُرند از شماره‌های کوچک، حروف ریز، برگچه‌ها و چشم‌های کوچولو. آنها بافت‌های سلولیِ گرافیکی‌اند. همه‌شان دُورِ هم جمع می‌شوند، و مانند جانورانِ فرودست اگر مثله هم شوند، به زندگی ادامه می‌دهند. برای همین است که از چسباندن تکّه‌های تمبر در کنار یکدیگر عکس‌های تأثیرگذاری پدید می‌آید. امّا زندگی در آنها همیشه نشانه‌یی از تباهی به همراه دارد: نشان می‌دهد آنها از تکّه‌های مرده درست شده‌اند. این پرتره‌ها و گروههای مستهجن آکنده از استخوان‌ها و انبوه کِرم‌هاست.

با این‌که اندیشه‌ی بنیامین بدون احتیاط وارد لایه‌ی اساطیری و لحظه‌ای شیفتگی می‌شود، در عین حال هر کدام از جمله‌هایش با گواهی قلبی‌یی که به مثابه‌ی اصلی بدیهی در جایی از کتاب بیان می‌شود، به لرزش درمی‌آید: این تردید، که تمامیّتِ غرق در گناهِ مدرنیته با شکست مواجه می‌شود: یا به خودی خود، و یا از طریق نیروهایی که آن را از بیرون به زانو در می‌آورند. آرزویی که ***خیابان یک طرفه*** را تحت تأثیر خود قرار می‌دهد، آرزویی است که، در تقابل با نظمِ موجود، بدون هیچ امیدی، خود را سرپا نگه می‌دارد. پیام‌های اساطیری که با گوش سپردن به رؤیاها ذرّه‌ذرّه جمع می‌شوند، تقریباً همیشه پیام‌های آموزشیْ غیراحساساتی‌اند که خود را از بندِ همه‌ی اوهامِ درون‌گرایی و خاطر جمعی رها کرده‌اند: «از زندگی خود قطع امید کنید تا بتوانید آن را بدست آورید.» یادآوریِ اندیشمندانه‌ی او درصدد است از خشونتِ جهانِ پیشاتاریخی چیز بیاموزد و از همین طریق بر خشونتِ زمانِ حاضر فایق آید. مسیرِ جهان، نبوغِ اساطیریِ بنیامینِ را ــ که اساساً معطوف به علم سیاست نبود ــ وادار می‌کند تا انگیزه‌هایش را به گونه‌های سیاسی ترجمه کند، او پاداشِ این از خودبیگانگی را ــ با شروع تورّم اقتصادیِ سال‌های پس از ۱۹۱۸ ــ با مکاشفه‌های اجتماعی که

همچنان معتبر است و خواهد بود، گرفته است؛ مکاشفه‌هایی که شاملِ پیش‌آگهیِ فاجعه‌یی است که خودِ بنیامین قربانی آن شد. این است که در *گردشی در تورّم اقتصادی آلمان* می‌نویسد: «ناسازه‌یی عجیب: مردم وقتی به فعالیتی مشغول می‌شوند، به تنها چیزی که می‌اندیشند، محدودترین منافع شخصی‌شان است. با وجود این، در عین حال، رفتارشان را بیش از هر وقت دیگر غرایز توده‌یی تعیین می‌کند. امّا غرایزِ توده‌یی، بیش از هر وقت دیگر گیج و گول و بیگانه از زندگی است.»

در مدل مالیخولیایی، نگاه بنیامین معطوف به موقعیت فاجعه‌یی است که سایه‌ی مهیبش را بر افق انداخته است، و اغلب چنان است که گویی او در مقابلِ آن چه آنا فروید همانند انگاری با متجاوزان نامیده است، سرِ تسلیم فرود آورده است، چنان‌که در قسمتی از کتابْ مفهوم نقد را انکار کرده است، و به نام پراکسیسِ عمومی گویی چنان عمل کرده است که در مجموع بیش از حد صمیمانه با «Weltgeist» همگامی کرده است. و این تفاوت فاحشی دارد با آن چه او خود همیشه از آن بیم داشت. در میان همه‌ی جمله‌های *خیابان یک طرفه*، مالیخولیایی‌ترین‌شان این است: «چیزی که پیوسته شاهدش می‌شویم این است که پیوندِ جامعه با زندگیِ خوآشنا و دیری از دست رفته‌اش، چنان انعطاف‌ناپذیر است که آن فراستِ ویژه‌ی نوعِ بشر، یعنی آینده نگری، حتّا در وخیم‌ترین مهلکه، تأثیر خود را از دست می‌دهد.» ــ مالیخولیایی‌ترین زیرا برای خود بنیامین ــ کسی که خواهان هیچ چیز به اندازه‌ی شنیدنِ صدایی در رؤیا نبود که نویددهنده‌یِ بیداریِ گوارا باشد ــ آن رستگاریْ نافرجام بود. امّا مکاشفه‌های *خیابان یک طرفه* می‌بایست تنها از طریقِ فراشدِ تسلیم شدنِ شیء به لحظه‌ی نابودیِ واقعی خودِ به دست آید. این کتابِ غیرمتعارف، معمّای خود را با واژه‌هایی که در شرحِ «spes» [«امید»] آندره دو پیزانو

آمده است، حل می‌کند: «زن نشسته است و دست‌هایش را نومیدانه به سوی میوه‌یی دور از دسترس دراز کرده است، و با این همه بال در آورده است. هیچ چیز حقیقی‌تر از این نیست.»

1- Theodor W.Adorno, *Benjamins Einbahunstrasse*, notes to Literature, vol.two, Translated by Shierry Weber Nicholsen, Columbia University Press, NewYork, 1992. pp. 322-327

آدورنو این نوشته را اوّلین بار در ۱۹۵۵ در Texte Undz eichen، فصل چهارم آورده است.

پانویس‌ها

۱ـ اشتفن گئورکه، شاعر و نویسندهٔ آلمانی، از استادان دورهٔ جوانی بنیامین. م

۲ـ تصاویر پرمغز [*thoughtful images*]. م

نمایه

آپولون، ۱۱۳
آدورنو، تئودور، ۱۰۴، ۱۱۱، ۱۱۲، ۱۱۵
آسیه لاسیس، ۹۴
آن سال‌ها برلین، ۹۲، ۹۴، ۹۵، ۹۶، ۱۰۹، ۱۱۰
استفان، ۷۰
اشتفن گئورکه، ۱۲۰
افلاطونی، ۱۲۱
اکسپرسیونیسم، ۱۱۴
النا، ۶۱
انجیل، ۶۱
باروک، ۱۰۰، ۱۰۱، ۱۰۲، ۱۰۳، ۱۰۵، ۱۱۱
بتهوون، ۳۳
برشت، ۹۹، ۱۰۳
بودلر، شارل، ۱۲، ۴۷، ۸۹، ۹۰، ۱۰۵، ۱۰۷، ۱۰۸، ۱۰۹، ۱۱۱
بورشارد، ۱۲۰
پاریس، ۱۱۱
پاریس، پایتختِ قرنِ نوزدهم، ۹۰
پاساژ، ۹۱
پانورامیک، ۹۶
پروست، مارسل، ۹۰، ۹۵، ۹۸، ۹۹، ۱۰۹، ۱۲۱
پیزانو، آندره دو، ۵۴، ۱۲۷
پیوسِ نُهم، ۶۱
پیوندهای گزیده، ۹۰، ۱۰۳، ۱۰۹، ۱۱۲
تصویرهای ژانر، ۶۱
تمثیل، ۱۰۵
خیابان، ۹۱
خیابان یک طرفه، ۱۲۰، ۱۲۱، ۱۲۳، ۱۲۴، ۱۲۷
دِتلِف هولتس، ۹۸
دوران کودکی در برلین، ۹۴، ۹۶، ۱۰۹
دویل، کونان، ۹
رابرت والسر، ۹۰، ۱۰۴
زیبای خفته، ۵۸
زیبایی‌شناسی، ۱۱۵
زیگفرید کراسر، ۱۰۳، ۱۱۴
ژان پل، ۳۳، ۷۰
سرچشمه‌های نمایش سوگ‌بار آلمانی، ۹۶، ۱۰۵، ۱۱۰
سرمایه، ۱۰۲
سفید برفی، ۵۸

سوررئالیسم، ۱۰۰، ۱۰۲، ۱۰۵، ۱۰۸، ۱۰۹، ۱۱۵، ۱۱۷، ۱۲۵
شبح اپرا، ۹
شولم، گرشوم، ۸۹، ۹۸، ۹۹، ۱۰۱، ۱۰۴، ۱۰۸
عیسی، ۶۱
فرانتس ژوزف، ۶۱
فروید، ۱۰۲، ۱۲۲
فروید، آنا، ۱۲۷
کافکا، ۸۸، ۹۰، ۹۹، ۱۰۲، ۱۰۳، ۱۰۹
کراوس، کارل، ۴۹، ۹۰، ۱۰۹، ۱۱۱، ۱۱۲، ۱۱۳، ۱۱۵
کلایست، ۳۳
کمونیستی، ۱۱۵
کیرکه‌گار، ۱۰۹
گاستون له‌رو، ۹
گالیور، ۷۰
گذرگاه، ۹۱
گروتسک، ۱۰۵
گرین، آ. ک، ۹
گوته، ۳۳، ۹۰، ۱۰۶
لابیرنت، ۹۱، ۹۳
مارکس، ۱۰۲
مالارمه، ۲۶، ۱۲۰
مسیح، ۶۱
نمایش سوگ‌بار، ۹۶
نیهیلیستی، ۱۱۵
واگنر، ۱۱۴
وایمری، ۱۱۴
ویکتور امانوئلِ، ۶۱
ویکتوریا، ۶۷
ویلهلم اول، ۶۱
هامبرت، ۶۷
هایدگر، ۱۱۴
هرودوس، ۶۱
همانند انگاری، ۱۲۷
هوتانتوها، ۲۰
هولدرلین، ۳۳

خیابان یک طرفه دومین و آخرین کتابی است که از بنیامین در زمان حیاتش انتشار یافته است. آثار این متفکر، ناقد، تاریخ‌نویس اندیشه، و فیلسوف آلمانی که در اثر نامتعارف بودن سبک و اندیشه‌اش در زمان حیات کم و بیش ناشناخته ماند، در دهه‌های اخیر مورد توجه قرار گرفته و به چندین زبان ترجمه شده‌اند. این کتاب چنان که در نگاه نخست به نظر می‌آید یک کتاب گزین گویه نیست، بلکه مجموعه‌ای است از تصویرهای اندیشه‌گرانه. احضار چیزهایی است که بیان آنها با واژه‌ها امکانپذیر نیست. شکل مرموز آنها اندیشه را، که در شکل مفهومی سنتیِ خود انعطاف ناپذیر و قراردادی می‌نماید، فعال می‌کند، خودانگیختگی و نیروی آن را به جریان می‌اندازد و به خواننده می‌فهماند درواقع دیری است چیزهایی را که درصدد انکارشان بوده می‌دانسته است.

طیف خواننده: علاقه‌مندان اندیشه و ادبیات مدرن

ISBN: 964-305-643-0
9789643056438

۸۹۰ تومان