نشانه‌ای به رهایی

والتر بنیامین

ترجمه: بابک احمدی

کتابخانه کوچک سوسیالیسم

نشانه‌ای به رهایی:
زندگی، آثار واندیشه‌های والتر بنیامین

«...همچون کسی که در یک کشتی شکسته،
از تیر کسی درحال سقوط آویزان شده باشد. اما
شاید او از آنجا نشانه‌ای به رهایی را باز یابد.»
(از نامه‌ی بنیامین به گرشوم شولم،
۱۷ آوریل ۱۹۳۱)

والتر بنیامین یادآور اندیشه‌گران رنسانس است. ذهنی فرهیخته داشت، رها از هر گونه تعصب که تنها سودای جستن حقیقت را می‌شناخت. دانشی گسترده در زمینه‌های گوناگون حیات فکری دوران خویش را با هوشی انکارناکردنی بهم آمیخته بود. آثارش گستره‌ی دانش وهنرزمانه‌ی ما را از فلسفه، تاریخ‌نگاری، جامعه‌شناسی وتاویل اندیشه‌ی دینی تا نقد ادبی، سیاست، نقاشی، عکاسی وسینما دربرمی‌گیرند. او به‌معنای دقیق واژه «نخستین تاریخ‌نگارعقاید» بود و راه را برای «کالبد شکافی تاریخ فرهنگی اندیشه» گشود. جامعیت اندیشه‌ی او چنان خیره‌کننده است که

سخن سوزان سونتاگ را همواره بـه یادهامی‌نشانـد : «بنیامین واپسین اندیشه‌گر بود[1] .»

ده سال پس از خودکشـی غم‌انگیز بنیامین ، شهرت او میان انـدیشمندان آلمانی‌آغازشد . هانا آرنت او را «مقتدرترین نثرنویس وبرجسته‌ترین ناقد ادبی معاصر آلمان» نامید ، برتولت برشت مـرگ او را چونان «نخستین ضایعه‌ی جبران‌ناپذیری‌که نازیسم برپیکرادبیات‌آلمان واردآورد»ارزیابی کرد وارنست بلوخ او را «مهمترین بیانگر اندیشه‌ی نـوین» خواند[2]. در دهه‌ی اخیر برگردان آثار بنیامین به‌زبان‌های بسیاری منتشرشدند و شهرت او از مرزهای آلمان فراتر رفت . علت بازیابـی‌آثار و اندیشه‌ی او چه بود ؟ پیامدهای جنبش پیشروی دانشجویی دردهه‌ی ۱۹۶۰ ؟ شهرت دیگر اندیشه‌گران «مکتب فرانکفورت» (به‌ویژه هربرت مارکوزه)که نام‌بنیامین بهررو با نام آنـان همراه شده ؟ نیازانـدیشمندان بـه‌کشف تبارنظری و اندیشه‌گون «نوگرایی» ؟ نابسنده بودن تحلیل‌های استوار بـه ماتریالیسم تاریخی‌وضرورت دستیابی به‌مباحث فکری نوینی‌که درعین‌حال بامارکسیسم بیگانه نباشند ؟ به‌هردلیل، آثار بنیامین به‌سرعت درزبان‌های گوناگون‌منتشر

1_ Sontag. S: «The Last Intelectual.» in: *New York Review of Books*(12, October, 1978) pp.75_76.

۲_ نگاه کنید به :

Arendt.H: *Men in Dark Times*, London, 1968.

مقاله‌ای ازاین‌کتاب‌که به‌بنیامین اختصاص دارد ، در واقع پیشگفتاری است‌که هانـاآرنت به اشراق‌ها (نخستین مجموعه‌ی مقالات بنیامین به‌زبـان انگلیسی‌که هاناآرنت ویراستارآن بوده است) نوشته :

Benjamin, W: *Illumination*, London, 1970.

و نیز نگاه کنید به:

Adorno.T.W, Bloch. E, Rychner.M, Scholem.G: «Erinnerungen an Walter Benjamin.»in: *Der Monat* No. 18 (1966), pp.35_47.

شدند و عقاید او تاثیری انکارناکردنی برتکامل مباحث نوین نهادند. هر چند هنوز هم ارزش نظریاتش درمورد «زبان» یا اهمیت بحث او درمورد «شناخت آیینی» دانسته نشده، اما آثاری که درنقد ادبی، سینما وعکاسی نوشته به‌دقت موردبحث، سنجش ونقادی متفکرین معاصر قرار گرفته است. گذشته از همه چیز روش خیره‌کننده‌ی بنیامین در بررسی آثارفکری گذشته، همچون مهمترین دستامد «اندیشه‌ی انتقادی» سال‌های میان دو جنگ به‌جا مانده است. تئودورآدورنو یگانه شاگرد، دوست نزدیک و نخستین ویراستارآثار او دراین مورد نوشته: «تاثیربنیامین برخواننده به تاثیر یك آفریننده‌ی حقیقت همانند نیست بل همچون نیروی تکان‌دهنده‌ی کسارکسی‌است‌که می‌کوشد حقیقت را از راه مفاهیم حفظ‌کند. گویی اندیشه‌ی او خودرا به‌ابزاری بی‌همتا برای شناخت بدل‌کرده وحقیقت‌نشان خود را برآن زده است[3].» دردوران سلطه‌ی فرهنگ‌گفتاری و نوشتاری آثاربنیامین یکه وبی‌همتایند، زیرا ما را از راه تمثیل وتصاویر ونه ازراه «فرهنگ تصاویر» یا تفسیرزبانی‌آن‌ها به‌اندیشه وادار می‌کنند[4]. می‌توان نوشته‌های بنیامین را «تاریخ‌های مصور اما بدون عکس وتصویر» نامید. تماشای مجموعه‌ای ازعکس‌ها (هرچه می‌خواهد باشد، برگزیده‌ای از تصاویرنخستین جنگ جهانی یا مجموعه‌ای ازتصاویربرگذر یك رودخانه، ازسرچشمه تا دریا، ازمیان شهرها، روستاها وکشتزارها) اندیشه ونیروی خیال پردازی ما را بیدار می‌کند، بی‌دخالت زبان نویسنده امکان بنیان اندیشه‌ها وعقایدی را توسط خود ما می‌دهد و زبانی ذهنی وتفسیری برای ما ایجاد می‌کند، به‌همین شکل آثار بنیامین نیز توان «مکاشفه‌ی ذهنی» را در ما تحقق می‌دهند وبه‌یاری واژگان وجملاتی که هرچند باهمان نحو

3_ Adorno. T.W: «A Portrait of Walter Benjamin» in: *Prisms*, London 1967, P.229.

۴ـ «آثار والتربنیامین‌دیدنی‌ترین نوشته‌های فلسفی‌هستند»،
Rabinbach.A: «Critique and Commentary» in: *New German Critique*, no 17 (1979), P.11.

آشنای زبـان بیان می‌شوند اما از هرگونه تصویرسازی قابلی و کلیشه‌ای گسسته‌انـد، نیروی تصور ذهن مـارا شدت مـی‌بخشند. نثر بنیامین در پی تحمیل هدفی از جانب نویسنده (به مثابه‌ی نثری اقتدارگرایانه) نیست، بل، در جستجوی امکانی است تا خواننده خود تبدیل به نـویسنده شود؛ یعنی بی‌وقفه، درکار خواندن متن، معنا را بیآفریند. به این هـدف نگارش تنها رولان بارت باروشی جدا از روش بنیامین دست یافته است.

زندگی

«آیا از ماست او؟ نه،
دستامد هردو قلمروست طبیعت بازش...»
(راینرماریا ریلکه: ترانه‌های الدفه ۱/۶)

والریـو آدامی تصویری از والتر بنیامین کشیده که امروز با نـام ایتالیایی خود مشهور شده است: *Ritratto di Walter Benjamin* ، در این پرده، بنیامین را می‌بینیم که درمحیطی ناآشنا وتیره، سخت درهـم و شلوغ، محوشده‌است.[5] تمثیلی زیبا؛ نمایشگرزندگی بنیامین ویادآور جمله‌ای از خوداو: «زیـرا تنها در آن‌سو، در روشنایی کامل، رویا می‌تواند با بخشایش تام به یاد آید.[6]»

والتـربنیامین به سال ۱۸۹۲ در برلین و در میان خانـواده‌ای از طبقه‌ی متوسط به‌دنیا آمد. پدرش تاجرآثار هنری بود. مردی یهودی و با فرهنگ

۵ــ این پرده را می‌تـوان درکتاب ژاك دریدا به نـام حقیقت در نقاشی دید:

Derrida. j: La Verite En Peinture, Paris, 1978, P.201.

6_ Benjamin. W: *Reflection* ,New York, 1978, P.62.

این کتاب دومین مجلد ازمجموعه‌ی مقالات بنیامین به انگلیسی است که هانا ــ آرنت ویراستاری کرده است. اما آرنت پیش از انتشار ایـن کتاب درگذشت.

اما تندخو و خشن که «بتدریج دوستانش راازدست داد و خود را درجهان تنها یافت.» مناسبات بنیامین با پدرش یادآور رابطه‌ای است کـه فرانتس کافکا با پدر خویش داشت. هنگامی که بنیامین درآغاز مقاله‌ی مشهورخود درباره‌ی کافکا، داستان داوری و پدری که به‌ناگاه بـه‌قصد ادب‌کردن پسر خویش از بستر بر می‌خیزد را به یاد می‌آورد، انگـار تنها خاطـره‌ی تلخ برخوردهای تند وخشن پدر خویش وجمله‌ی مشهور فئودور داستایفسکی ـ که پس ازکافکا خود را بیش ازهمه به او نزدیك احساس می‌کرد ـ دراو زنده شده است: «می‌دانی نفرین پدری چیست؟ مُهر خانوادگی.»

درآمـد پدرکم نبود وبنیامین درکودکی با فقر آشنا نشد ، امـا بیماری را خـوب شناخت همواره بدنی رنجور داشت و از بیماری‌های بـی‌شمار خویش می‌نالید.[۷] در دبیرستان رشته‌ی ادبیات وآموزه‌های انسانی را برگزید، سپس در دانشکده‌ی فرایبورگ فلسفه‌وادبیات را دنبال‌کرد ودرفعالیت‌های سیاسی و دانشجویـی شرکت نمود. در نخستین سال جنگ (۱۹۱۴) بـا گـرشوم‌شولم (گرهارد) آشنا شد وپیونـد دوستی عمیقی میان‌آنان ایجاد گردید. شولم یك متاله یهودی بود که علیرغم جوانی پژوهش مفصلی در مورد تاریخ یهودیت، تورات، تلمود و فرقه‌های گوناگون دینی واجتماعی یهودیان انجام داده بود (و امروز به‌عنوان نویسنده‌ی کتاب مهمی در مورد آیین کابالا مشهور است.) شولم از دیدگاه سیاسی خواهان استقلال یهودیان و در عین حال یـك آنارشیست بود . بنیامین به دلیل دوستی با شولم با ادبیات کهن یهودی، خاصه با آیین کابالا آشنا شد و بـاورهای «کابالایی» نشانی نازدودنی بر اندیشه‌ی او نهادند، چنانکه خواننده‌ی همین مجموعه‌ی کوچك مقالات بنیامین خواهد دیدکه «مسیانیسم» (اندیشه و باور به ظهور مسیح موعود) تا چه حد تعیین‌کننده‌ی شالوده‌ی فکری او بوده است.

والتر بنیامین رشته‌ی دانشگاهی خویش را در مونیخ پی گـرفت. آنجا با

۷ـ شرح کودکـی او را می‌توان در نوشته‌ای درخشان یافت، یکـانه متنی که چونان «زندگینامه‌ای‌خود نوشته» ازاوبه‌جا مانده‌است: سال‌های‌کودکی‌در«برلین، حدود ۱۹۰۰». این اثرکه درمیانه‌ی دهه‌ی ۱۹۳۰ نوشته شده ده‌سال‌پس‌ازمرگ بنیامین یعنی در ۱۹۵۰ برای نخستین‌بار منتشر شد.

راینرماریاریلکه آشنا شد (ریلکه تا دسامبر ۱۹۱۵ درمونیخ اقامت‌داشت و مشهور است‌که چهارمین‌قصیده‌یاسو گنامه‌ی دینو را دراین شهر سرود است) بنیامین به یاری شاعر با ادبیات نوین فـرانسه، جنبش‌سمبولیست‌ها، اشعار استفان مالارمه و به ویژه پل‌والری آشنا شد و والری تا پایان عمر همچنان شاعر محبوب او باقی ماند.[۸] از سوی دیگرنگرش عارفانه‌ی ریلکه،بنیامین را سخت تکان داد ودر بیست‌سالگی معنای «مکـاشفه‌ی زمینی» را احساس کرد.(مکاشفه‌ای که‌هیچ‌جا درخشان‌تر از قصیده‌ها یا سو گنامه‌های دینو بیان نشده است.) سال‌هایی‌که درفرایبورگ و مونیخ بر بنیامین گذشتند، بهترین ایام زندگی او به حساب می‌آیند. شادی جـوانی، بی‌خیالی ورهایـی از «دغدغه‌ی مالی» باعث می‌شدندکه دانشجوی جوان ایام خود را در رویا ، تفکر «و اندکی بحث با دوستان» بگذراند. این‌سال‌ها بنیان اندیشه‌ی اورا پایه نهادند. درمونیخ با یك‌همدرس جوان خود به نام دورا پولاك‌ازدواج کرد، اما پیوندمیان آنان سست بود. درسال‌های بعد دور از یکدیگرزندگی کردند و عاقبت در سال ۱۹۳۰ برای همیشه از هم جدا شدند. بنیامین از دورا پولاك یك پسر داشت‌که چندان زنده نماند تا سروکارش به آشویتس یا داخائو بیفتد. پس از ازدواج با دورا پولاك زوج جوان به برن رفتند و در این شهر با ارنست بلوخ آشنا شدند. بلـوخ نیز همچون بنیامین‌شیفته‌ی مناسبت میان‌آیین‌های دینی و زنـدگی اجتماعی بـود. او تازه از نگارش «روح ناکجاآباد آسوده‌شده بود واینك درمورد تاثیر «آرمانشهر»براندیشه‌ی نوین و سامان‌بندی اجتماعی می‌اندیشید. پیداست که بنیامین جوان با آن گرایش شدیدی‌که به «کابالا» و «مسیانیسم» داشت تاچه حد اصول فکری ارنست بلوخ را به‌عقاید خود نزدیك‌احساس‌کرد. درهمین‌واپسین‌ایام‌جنگ اوازطریق‌بلوخ بافلسفه‌ی هگل‌آشنا شد وبرای نخستین‌بار نظریه‌ی داستان

۸ــ ریلکه نیز پل والری را ستایش می‌کرد ، پاره‌ای از اشعار اورا بـه زبان آلمانی برگردانده بود و در نامه‌ای به‌خانم نولکه دوست نزدیکش نـوشته بود (۱۲ فوریه ۱۹۲۳) : «در حال ترجمه‌ی‌اشعار پل‌والری هستم‌که همواره‌احساس کرده‌ام نزدیکترین شاعر از میان شاعران این نسل به من است.»
Rilke.R.M: *Letters to Frau Gudi Nolke*, London, 1955. P.71.

اثر گئورگ لوکاچ را مطالعه کرد (واپسین اثری که لوکاچ به‌عنوان یک هگل‌گرا نوشته‌است). بهررو، تاثیراندیشه‌ی بلوخ و باور او به امید (همچون تجلی آنچه‌که امروز به صورت توان یافت می‌شود در آینده، یا به بیان بعدی خود بلوخ تحقق فردایی «نه‌هنوز امروزی») اطمینان بنیامین به‌درستی باورهای «مسیائی» خود را بیشترکرد. در سال‌های بعد او حتی در نهایت ناامیدی به این باور از نست بلوخ بازمی گشت و به زبان کافکا می گفت: «امید به سان ستاره‌ای بالای سرما...»

سرچشمه‌ی دیگر اندیشه‌ی بنیامین را می‌توان درمباحث تنگی‌که در مورد فلسفه‌ی کانت در دودهه‌ی نخست سده‌ی حاضر در گرفته بود پیگیری کرد. این مباحث بر تکامل فکری بنیامین تاثیر زیادی گذاشتند، هرچندکه‌او هرگز خود را هم‌نظر باهیچ‌یک ازمدافعین یا ناقدین فلسفه‌ی کانت‌ندانست‌و درنوشته‌هایش جز اشاراتی معدود سخنی از عقایدکسانی چون ریهل، هرمن کوهن، ویندلباند ، ریکرت به میان نمی‌آید و تنها ازعقایدگئورگ سیمل که روش نسبی گرای او ازمتن مباحث نوکانتی‌ها برآمده بود، بطورجدی بحث می‌شود.

همچنین در آثار بنیامین کمتر اشاره‌ای به عقاید و آثار ازنست‌ماخ، ریشارد آوه‌ناریوس و یا هانس کورنلیوس[۹] می‌توان یافت. امابهرحال باید گفت آثاری که بنیامین دردهه‌ی ۱۹۱۰ نوشت و به ویژه مقاله‌های اودرباره‌ی زبان و «فلسفه‌ی آینده» به عقاید یک نوکانتی‌که درعین‌حال به پاره‌ای از مهمترین‌مبانی‌فلسفه‌ی کانت وتفاسیر نوین آن نقد داردهمانندند. دلبستگی او به این مکتب، اما، چندان شدید نبودکه خود را وارد مباحث وجدل‌هایی کندکه در مورد آن جریان داشت. درآغاز دهه‌ی ۱۹۲۰ او خود رابرای همیشه از بند این مباحث رهاکرد و حتی به تاثیری‌که نوکانتی‌ها برفلسفه‌ی زبان گذاشتند، و تکامل بحث آن‌ها در مکتب‌تحصل‌گرایان منطقی و از این

۹ــ هانس کورنلیوس تاثیر زیادی بر ماکس هورکهایمر جوان داشت. نشانه‌ای از عقاید اورا می‌توان در «نظریه‌ی انتقادی» هورکهایمر نیز دید.

رهگذر درآثار لودویگ ویتگنشتاین، نیز توجهی نکرد.[۱۰]
مهمترین کسار بنیامین در دهه‌ی ۱۹۱۰ـ جدا ازآثاری که درباره‌ی زبان نوشته و جلوتر ازآنها بحث خواهم کرد ـ رساله‌ی دانشگاهی او به نام مفهوم نقد هنری در رمانتیسم آلمانی است. این رساله که درسال ۱۹۲۰ به چاپ رسید نشانگر نخستین برخورد جدی بنیامین با نظریه‌ی زیبایی‌شناسانه ونقد ادبی از راه عقاید شله‌گل، نووالیس و دیگر رمانتیک‌های آلمانی بود. در دهه‌ی ۱۹۲۰ بنیامین کوشید تا وقت خود را میان کار دانشگاهی و نگارش مقاله‌هایی در نقد ادبی تقسیم کند. مهمترین مقاله‌ی او دراین زمان نوشته‌ای بیش‌وکم طولانی در باره‌ی داستان *Wahlverwandtschaftem* اثر یوهان ولفگانگ‌فون گوته است (این داستان با نام پیوندهای گزیده در زبان فارسی مشهور شده است .) این مقاله‌ی بنیامین را ادیب، ناقد و ناشر مشهورآلمانی هوگوفون هوفمن‌شتال به گرمی پذیرفت و با اینکه نوشته‌ی نویسنده‌ای جوان ویکسره گمنام بود آن را در دوشماره‌ی نشریه‌ی خویش درسال ۱۹۲۴ به چاپ رسانید. به‌گفته‌ی‌هانا آرنت، هوفمن‌شتال مقاله‌ی بنیامین را «به‌گونه‌ای مطلق، بی‌رقیب وبی‌همتا» می‌نامید و برای نویسنده‌ی جوان احترامی بی‌پایان قائل بود.[۱۱] این مقاله‌ی بنیامین ارزشی برابر پژوهش درخشان و برجسته‌ی دیگر او (پیشه‌ی نمایش سوگبادآلمانی (درباره‌ی «نمایش‌های آلمانی دوران باروك» یا سده‌ی هفدهم) دارد. اما هیچ‌یك ازاین آثار برجسته، شهرتی برای بنیامین به همراه نیاوردند .

۱۰ـ حتی‌هنگامی‌که به‌سال۱۹۳۷ کتاب رودلف‌کارناپ به‌نام نحومنطقی‌زبان منتشر شد ، بنیامین در مورد مباحث آن خاموش ماند . او در مورد آثار ویتگنشتاین نیز چیزی ننوشته است. درحالیکه دستامد های درخشان این فیلسوف در زمینه‌ی زبان بی‌شك به‌کار نظریه‌ی بنیامین درمورد زبان می‌آمد.

۱۱ـ پیشگفتار هانا آرنت بر:

Benjamin.w، *Illuminations*, P.3.

مقاله‌ی بنیامین جدلی است‌علیه کتاب وعقاید فردریش‌گوندولف درمورد گوته. گوندولف‌که برای خواننده‌ی امروزی نامی یکسر ناآشناست در دهه‌ی ۱۹۲۰ شهرت زیادی داشت.

رساله‌ی مفهوم نقد هنری در رمانتیسم آلمانی به دلیل روش نوین وانقلابی خود از سوی دانشگاه فرانکفورت رد شد و حضرات اساتید بنیامین را شایسته‌ی دستیابی به‌عنوانی همسان خویش نیافتند. کتاب ریشه‌ی نمایش سوگبار آلمانی هم که به سال ۱۹۲۸ منتشر شد تا پایان دهه‌ی ۱۹۵۰ به صورت کتابی ازیاد رفته وگمنام باقی ماند، اما امروز مقام شایسته‌ی خویش را به دست آورده و به ویژه پس از انتشار برگردان انگلیسی آن به سال ۱۹۷۷ نقش مهمی درمباحث ادبی جدید ایفاء کرده است (جرج اشتاینر، هارولدبلوم و چارلزروسن تنهاچند ناقد سرشناس ازمیان انبوه ستایشگران این کتاب محسوب می‌شوند.)

در میانه‌ی دهه‌ی ۱۹۲۰ خانواده‌ی بنیامین به دلیل بحران های اقتصادی پس‌از جنگ به چنگ دشواری‌های مالی گرفتار آمدند. بنیامین ناگزیرشد به‌عنوان یك گزارشگر درنشریات گوناگون کارکند و به‌ترجمه‌ی آثارادبی اززبان فرانسه به‌زبان آلمانی روی‌آورد. ازاشعار سن‌ژون‌پرس آغاز کرد، سپس به‌همراه فرانتس هسل به‌ترجمه‌ی کتاب مارسل‌پروست به‌جستجوی‌زمان گم‌شده دست زد. درهمین‌حال چندین نمایشنامه‌ی کوتاه رادیویی نیز نوشت (که متأسفانه متن آنها امروز دردست نیست.) سال های دشوار فقر وتنهایی بنیامین آغازشدند وتا روز مرگش ادامه یافتند. درهمین سال‌ها او به‌سوی مارکسیسم جلب شد.

نخستین علت‌گرایش او به‌مارکسیسم مطالعه‌ی مجموعه‌ی مقالات گئورگ لوکاچ به‌نام تاریخ وآگاهی طبقاتی (۱۹۲۳) بود. او کتاب لوکاچ را به‌سال ۱۹۲۴ خواند وسخت تحت تاثیرآن قرار گرفت. در مقاله‌ای‌که چند سال بعددر۱۷ مه ۱۹۲۹ درنشریه‌ی *Literariche Welt* منتشر کرد، کتاب لوکاچ را«معتبرترین وجدی‌ترین کاردر فلسفه‌ی‌مارکسیستی» نامید. مقالات تاریخ و آگاهی طبقاتی تاثیری عظیم وتعیین‌کننده برتکامل فکری بانیان نظریه‌ی انتقادی یعنی ماکس هورکهایمر؛ تئودورآدورنو و هربرت مارکوزه گذاشتند وبه‌ویژه دردودهه‌ی اخیر هم ارز با سرمایه اثر

کارل مارکس ازاسناد اصلی وبنیانی «مارکسیسم غربی» محسوب‌می‌شوند. درحالیکه در دهه‌ی ۱۹۳۰ بنیامین، بلوخ واندیشمندان مکتب فرانکفورت تاریخ وآگاهی طبقاتی را ستایش می‌کردند ، خود لوکاچ زیرفشار رژیم پلیسی شوروی ورهبران کمینترن عقایدی‌که دراین‌کتاب ابرازکرده بود را مردود مـی‌شمرد و در «انتقاد از خـود» می‌نوشت‌کـه «روحیه و مباحث ایدآلیستی‌کتاب را باید انحرافی دانست .» عامـل دوم درگرایش بنیامین به‌سوی مارکسیسم آشنایی او با آسیه لاسیس ، زن انقلابی جوانی اهـل روسیه (متولد ۱۸۹۱) بود که هنرپیشگی وکارگردانی تآتر وسینما را در مسکو ودرسال‌های انقلاب آموخته بود. آسیه‌لاسیس‌درآغاز دهه‌ی ۱۹۲۰ به‌آلمان رفت وباگروه تآتری‌برتولت برشت وبرای مدتی‌کوتاه‌نیز باگروه اروین پیسکاتور همکـاری‌کـرد . اوکمونیست بود وپس‌از آشنایی بـا بنیامین درسال۱۹۲۴ او رابه برتولت برشت معرفی‌کرد . بنیامین بابرشت پیوند دوستی عمیقی‌یافت‌که‌تازمان‌مرگ او ادامه پیداکرد . از سوی دیگر دوستی‌او باآسیه‌لاسیس نیز به‌تکامل فکریش‌اثـر گذاشت .آنان‌با یکدیگر به ایتالیـا (۱۹۲۴) و شوروی (زمستان ۱۹۲۶ ـ ۱۹۲۷) سفرکـردند و یادداشت‌هایی که بنیامین درجریان سفربه شوروی نوشت را به‌سال ۱۹۲۸ درکتاب خیابان یک‌طرفه انتشار داد.او درشوروی‌باولادیمیرمایاکوفسکی وبسیاری ازسینماگران شوروی ملاقات‌کرد و برداشت آنها ازهنروسینما- توگراف تاثیر زیادی براوگذاشت .بنیامین‌به‌سال ۱۹۳۱ از آسیه‌لاسیس جدا شد . لاسیس خـاطرات خود را چهل‌سال بعدمنتشرکرد ، اما آشکار است که به‌عمدبسیاری ازمسائل‌را ناروشن باقی‌گذاشته و در مورد بنیامین و رابطه‌ی فکری نزدیک‌او با برشت بسیارکم نوشته است . برتولت‌برشت در سال های دهه‌ی ۱۹۳۰ موجب دگرگونی‌ژرفی درعقاید بنیامین شد . بنیامیـن نیز بانگارش مقـالاتی چون «نـویسنده به مثابه‌ی تـولیدکننده» و «تآتر داستانی چیست ؟» سهم زیـادی درمعرفی دقیق نظریات هنری و

زیبایی شناسانه‌ی برشت دارد[۱۲] . درمیانه‌ی دهه‌ی ۱۹۲۰ بنیامین باتئودور آدورنو وماکس هورکهایمر آشنا شد وآدورنو (بـه گفته‌ی هانا آرنت) به صورت «یگانه شاگرد بنیامین» درآمد . آشنایی با آدورنو باعث شدکـه او در واپسین سال‌هـای زندگیش روابط نزدیکی با سایر اعضای «انجمن پژوهش‌های اجتماعی فرانکفورت» پیداکند وبااینکه هرگز بدعضویت این انجمن درنیآمد اما اصول عقایـد ونظریاتش درتکامل مباحث انجمن کـه امروزه به‌نام «مکتب فرانکفورت» مشهور شده نقشی‌انکار ناکردنی یافت.

به‌قـدرت رسیدن ناسیونال سوسیالیست‌هـا درآلمـان ، بنیامین‌را راهـی تبعیدکرد . او به پاریس رفت وازطریق ترجمه‌ی متون آلمانی‌واندك کمك مالی که از «انجمن پژوهش‌های اجتماعی» (که اعضای آن نیز ازآنجا که بیشتر یهودی بودند درتبعید به‌سرمی‌بردند) زندگی خود را مـی‌گذراند. دراین سال‌ها یك‌پژوهش‌مفصل او درباره‌ی گوته‌که بدسفارش دایرةالمعارف بزرگ شوروی نوشته شده بود ، ازجانب ویراستاران دایرةالمعارف رد شد. کلاوس‌مان نیزحاضر به‌چاپ‌تحقیقی‌که بنیامین درباره‌ی اپرای‌سه‌پولی برشت نوشته بود درنشریه‌ی خود نشدزیرا بنیامین ۶۵۰ فرانك فرانسه(فرانك‌قدیم، حدود ده دلار امروز) برای آن‌مقاله تقاضاکرده بود .مقاله‌ی‌دیگر بنیامین‌در باره‌ی شعر برشت نیزازجانب نشریه‌ای‌که سفارش نگارش‌آن‌را داده بوددرد شد . بدین سال بنیامین مایوس ازچاپ آثارش ناچارشد بـادرآمدی بسیار کم بسازد .کمك مالی‌که از «انجمن‌پژوهش‌های اجتماعی» دریافت‌می‌کرد به‌دلیل قراری بودکه با آدورنـو گذاشته بود تـا پژوهش خود درمـورد «زندگی‌اجتماعی درفرانسه‌ی سده‌ی نوزدهم وشعر شارل‌بودلر» را پس‌از

۱۲ــ مقالات بنیامین را می‌توان درمجموعه‌ی زیریافت :

Benjamin. W: *Essais Sur Bertolt Brecht* Paris, 1969.

تعدادی از مقالات مجموعه‌ی بالا به‌زبان انگلیسی‌زیرمنتشر شده‌اند :

Benjamin. W: *Understanding Brecht* London, 1973.

پایان کار به «انجمن» بسپارد. دراین پژوهش او اشعار، عقاید و زندگی بودلر را چونان محور اصلی بحث خود برگزید وسویه‌های گوناگون زندگی در پاریس بورژوایی سده‌ی پیش را مورد مطالعه قرار داد. بنیامین خود این طرح را گذر (ها (*Passegenarbeit*) می‌خواند و اشاره‌اش به گذرراه‌های پاریس بودکه یا به فروشگاه‌های بزرگ، قصرها، موزه‌ها، تآترهای مجلل، مراکز مالی ودریك کلام به «پایتخت سرمایه» ختم می‌شدند ویا ازکنار رود سن و محله‌های دانشجویی می گذشتند و به‌محله‌های کارگر نشین حومه‌ی شهر می‌رفتند. این راه‌ها همگی نشانه‌ای به‌گذر راه اصلی بودند: عبور پاریس وبودژوازی ازدوران رونق به دوران زوال. بخش‌هایی ازاین کارناتمام بنیامین اکنون درچندکتاب منتشرشده‌اند[۱۳]. هنگامی که بنیامین بخشی‌ازاین‌کتاب را به همراه چکیده‌ای ازمباحث مهم آن‌که دریك سخنرانی درپاریس بیان‌کرده بود(مشهور به خلاصه‌ی گذر (ها) برای فعالین «انجمن پژوهش‌های اجتماعی»که درآن زمان درنیویورك در مهاجرت به سرمی‌بردند فرستاد آنان از «لحن تند مارکسیستی» آن سخت تکان خوردند. تئودورآدورنو درچندنامه به‌بنیامین اصول انتقادهای خود و «دیگر دوستان» را شرح دادکه‌جلوتر دربحث از این اثر بنیامین به‌آن انتقادها اشاره خواهم کرد. بنیامین ازبرخورد سرد فعالین «انجمن‌پژوهش های اجتماعی» بسارویش‌کارخود، دلسرده شد ودیگر چندان اشتیاقی به ادامه‌ی همکاری با آنان نداشت. بهرروی،گذر (ها درزمان حیات بنیامین منتشرنشد. مهمترین اثری‌که از او در دهه‌ی ۱۹۳۰ به‌چاپ رسید اثرهنری

۱۳ــ بخش‌هایی از مجلد دوم و مجلدات چهارم و پنجم آثارکامل بنیامین به زبان آلمانی (مشهور به *Gesam melte Schrifte*n)یکسره به گذر (ها اختصاص یافته‌اند. چاپ این مجموعه ازسال ۱۹۷۲ به ویراستاری رولف تیدمن و هرمن شوپن هاوزر آغاز شده است. کتابی‌که با عنوان بودلر، شاعری‌درروزان‌شکوفایی‌سرمایه‌داری به زبان‌های انگلیسی و فرانسه چاپ شده تنها بخشی‌ازیادداشت‌های گذر (ها رادربردارد.

در دوران تکثیر مکانیکی آن بود ، رسالهای نبوغ آمیز که امروز پس از گذر چهل سال هنوز تازه و انقلابی جلوه می کند و در آن نویسنده از تغییراتی که در ساختار و مفهوم هنر نوین در پی تغییرات فن آوری ، پیدایش تکثیر فنی و هنرهای عکاسی و سینما پدید آمده سخن رانده است .

همزمان با بروز بحرانهای سیاسی پایان دههی ۱۹۳۰ ، بهویژه پس از تسلیم دمکراسیهای اروپایی بههیتلر در مونیخ بنیامین آشکارا میدید که زندگی در اروپا برای او بهعنوان یك یهودی و چپ گرا دیگر ناممکن شده است . اما نمیتوانست بهخواست آدورنو گردن نهد و بهایالات متحد بگریزد . از یکسو به «اروپای خود» دلبسته بود و به یاری تصویری از کشتی مست آرتور رمبو همواره می گفت که «نمیخواهد حسرت اروپا با دیوارههای کهن آن را داشته باشد» و تصور میکرد که بهعنوان یك نویسندهی تاریخ فرهنگ اروپا باید در این قاره باقی بماند و حتی تصور زندگی در ایالات متحد نیز برای او دردبار بود، و از سوی دیگر بههمکاری با آدورنو، هورکهایمر و فعالین «انجمن پژوهشهای اجتماعی» چندان خوش بین نبود و نمیدانست که آیا خواهد توانست «با آنها کنار آید» یا نه . احساس شرم از گریختن ، آنگاه که آشکارا یهودیان اروپا پیشاروی خطری عظیم قرار گرفته بودند نیز در برابر او بود . رویای سفر به فلسطین و «ارض مقدس» که پیشتر بارها به سراغش آمده بود نیز دیگر اورا راضی نمیکرد[۱۴]. به همهی این نکات باید «بیدست و پا بودن» او را نیز افزود. هانا آرنت که با شوهرش نزدیکترین یاران بنیامین در واپسین سالهای زندگی او محسوب میشدند مینویسد که بنیامین هرگز نمیتوانست تصمیم بگیرد ، همواره در حالت دودلی و تردید بهسر میبرد ، هیجان زده ، ترسیده و

۱۴ــ بنیامین در ۱۹۱۷ برای نخستین بار از ضرورت مهاجرت به ارض مقدس یادکرد . گرشوم شولم در این مورد همواره مشوق او بود . او بارها این آرزوی خود را در گفتگو با دوستانش و یا در یادداشتهایش مطرح کرده است و بهویژه پس از مهاجرت شولم بهفلسطین اشتیاق او نیز افزایش یافته بود .

اندکی‌شرمسارازاینکه نمی‌تواند راه‌حلی بیابد. وباآغاز جنگ، آنگاه که ارتش آلمان نازی وارد خاك فرانسه شد، بنیامین تنها وناامید ازپاریس به‌مارسی گریخت. آدورنو برای او گذرنامه‌ای جعلی با روادید قطعی ورود به‌ایالات متحد تهیه‌کرده وفرستاده بود. او با گروهی ازفراریان‌دیگر به‌کوهستان پیرنه رفت وکوشید تا از مرز فرانسه واسپانیا بگذرد. در روستای پورتبو نزدیك مرز برای واپسین‌بار باپلیس فرانسه روبرو شد. آنان به‌مسافران اجازه‌ی خروج ازکشور را ندادند وحتی تهدیدکردندکه ایشان را به‌دست‌گشتاپو خواهند سپرد. آن‌شب (۲۵ - ۲۶ سپتامبر ۱۹۴۰) والتربنیامین دراتاق هتل خویش به‌وسیله‌ی مرفین خودکشی‌کرد. اما تهدید پلیس جدی نبود. چه‌بسا تحت تاثیرخودکشی‌او، درسحرگاه ۲۶ سپتامبر به‌گروه فراریان اجازه دادند تا ازمرز بگذرند. جسد والتربنیامین را در گورستان پورتبو دفن کردند، «گورستانی درمنظر ستیغ‌کوه‌ها» چنانکه راینرماریاریلکه سال‌ها پیش‌ازآن سخن‌گفته بود.

گرشوم شولم دوست بنیامین نوشته‌که ازآن پیشتر او چندبار قصد خودکشی داشت. بنیامین درمیانه‌ی اوت ۱۹۳۱ نگارش دفترخاطراتی را آغازکرده ودرنخستین صفحه‌ی آن نوشته بود: «ازهفدهم اوت تا روز مرگم ــ روزی‌که چندان دورنخواهد بود ــ دراین دفترخواهم‌نوشت[۱۵].» آن‌روزها نیز او «درمرز نهایی ویرانگری خویشتن» قرار داشت، جدا از همسروپسرش زندگی می‌کرد، تازه رابطه‌ی خود را با آسیه‌لاسیس گسسته بود واحساس می‌کرد: «دیگر دراین جهان تنهاست.» درنخستین دستخط گذارهاودرباره‌ی خودکشی نوشته: «تناقضی که نوگرایی با روح آفریننده‌ی آدمی دارد بیرون توان تحمل‌آدمی است. می‌توان فهمیدکه چگونه انسان خسته وازپا افتاده به‌سوی مرگ رانده می‌شود. نوگرایی‌را باید بانشان خودکشی شناخت، نشانی برکنشی‌قهرمانی. خودکشی‌دستامد

15_ Buck _ Morss. S. *The Origin of Negative Dialectics*, London, 1977, P. 140

نوگرایی در قلمروی احساس است . . . خودکشی همچون یگانه‌کنش قهرمانی پیش روی بودلر قرار داشت ، برابر شاعری‌که از آن همه‌بیماری درکلان شهرو دردوران حاکمیت‌ارتجاع رنج می‌برد[۱۶].»

هاناآرنت‌که درسال واپسین همواره بنیامین را می‌دید ، می‌گوید‌که او زیر بار رنج‌ها ازپای افتاده بود : «آن ایام تیره‌ترین روزهای جنگ بودند» ، روزهای سقوط فرانسه، تهدید هجوم هیتلر به‌انگلستان ، درحالی که پیمان اتحاد شوروی–آلمان نازی هنوزپابرجا بود . دراین روزهای تاریك‌که پیروزی‌های سریع ارتش‌آلمان خبرازبازگشت به‌دوران بربریت می‌دادند، بنیامین توان ازسرگرفتن زندگی را درقاره‌ای دیگر نداشت[۱۷]. اما با این همه واپسین نوشته‌ی او نهاده‌هایی بر فلسفه‌ی تاریخ نشانه‌ای روشن وتابناك از امید وباور به «مسیانیسم» را به‌تارك خود دارد . دراین نهاده‌های‌کوتاه ، بنیامین با گذشته‌ی خود وایمانش‌به «ماتریالیسم تاریخی» (که او را دربرابر جنایات استالین ، دادرسی‌های مسکو واختناق در شوروی خاموش کرده بود) تصفیه‌ی حساب می‌کند . درعین‌حال او می‌خواهد به‌آدورنو «ودیگر اندیشه‌گران آینده» سویه‌ای تازه ازاندیشه‌ی مارکس را نشان دهد . بنیامین نهاده‌ها را در واپسین دیداری‌که با هاناآرنت وهینریش بلوشر (همسرهاناآرنت‌که خود روزی عضو گروه اسپارتاکیست بود) درمادرسی داشت ، به‌آنان سپرد تا بدایالات متحد برده وبرای‌آدورنو پست‌کنند . هاناآرنت هرگز خاطره‌ی تلخ بدرود با بنیامین را ازیاد نبرد ، واپسین نگاه به‌مردی ازپاافتاده‌که به‌گونه‌ای شگفت‌آور و باورناکردنی نوشته‌اش سرشار ازامید بود ، نه به‌آینده بل به «زمان مسیح موعود» . آرنت و بلوشر درکشتی ، درحال گذر، از اقیانوس و پشت سر نهادن اروپایی‌که درآغاز جنگی خونین قرار داشت ، نهاده‌ها را باصدای

16– Benjamin. W. *Gesammelte Schriften*, 1/2, PP. 578–579.

۱۷– نخستین صفحه‌ی پیشگفتار هاناآرنت به : *Illuminations*

بلند برای یکدیگر خواندند وآنها را به ایالات متحدبردند[۱۸] . دوسال بعد در ۱۹۴۲ زمانی‌که دیگر بنیامین وجـود نداشت ، هانا آرنت شعری بـه یاد دوست ازکف رفته‌اش وقربانیانی چون او نوشت :

و . ب [والتربنیامین]

« می‌آید باز ظلمت
می‌رسد شب ازجانب ستارگان
تا رهاکنیم دستان جویای خویش را
درنزدیکی، اودرفاصله .

خردك صدایی نرم از دل ظلمت
کوچك مایه‌ای کهن :
رهاکنیم راه را ،
گروه را .

آوا دور ، اندوه نزدیك :
آنك صدا ، وینك مردگان
پیامبرانمان ،
سوارانی‌راهنمایمان به خواب[۱۹] . »

18_ Young _ Bruehl. E: *Hannah Arendt*, Yale, 1982 PP. 162 _163.

۱۹_ پیشین، ص ۴۸۵.

مکتب فرانکفورت و نظریه‌ی انتقادی

نام بنیامین چه‌بسا بی‌آنکه خود بخواهد با عنوان «مکتب فرانکفورت» پیوسته است. انکارناکردنی است که اندیشه و روش بنیامین تاثیری تعیین کننده (خاصه ازطریق آثار تئودور آدورنو) بر پیروان این مکتب گذاشت و آنان درمیان نخستین مدافعین وناشرین عقاید بنیامین بودند. همین حقیقت بدتنهایی بسنده است تا ناگزیر شویم درشرح عقاید بنیامین مقامی را به بحث ازمکتب فرانکفورت اختصاص دهیم. اما جدا ازاین، نکته‌ی مهم دیگری ضرورت این کاررا حتی بیشترنشان می‌دهد: بنیامین نیز به‌سهم خود از مباحث وعقاید پیشروان آغازین مکتب فرانکفورت تاثیرگرفته و بیش ازیک‌بار باصراحت ازاین نکته یادکرده است.

هنگامی که ماکس هورکهایمروتنی چند از یاران جوان او در صدد برآمدند تا «عقایدی نوین» را در انجمن پژوهش‌های اجتماعی وابسته به دانشگاه فرانکفورت مطرح نمایند خود نمی‌دانستندکه درکار ایجاد یکی از بانفوذترین مکاتب فکری‌سده‌ی حاضر هستند.[۲۰] درآغاز، جاه‌طلبی آنان از دایره‌ی به رسمیت شناخته شدن عقاید پیشرو و تازه‌شان درحدکلاس‌های درس دانشگاهی فراتر نمی‌رفت. امروز، اما، به‌سادگی می‌توان دیدکه‌آثار آنان و نشریه‌ای‌که گردآن متمرکز شده بودند یعنی «نشریه‌ی پژوهش‌های اجتماعی» (*Zeitschrift Fur Sozialforschung*) چه تاثیر قاطعی براندیشه‌ی اجتماعی آلمان، ایالات متحد (کشوری‌که اکثر فعالین انجمن پژوهش‌های اجتماعی درسال‌های‌سلطه‌ی ناسیونال سوسیالیست‌ها برآلمان بدان مهاجرت‌کرده بودند) واین اواخر درانگلستان، فرانسه وایتالیا داشته

۲۰ــ درمورد تاریخ مکتب فرانکفورت نگاه‌کنید به:

Jay.M: *The Dialectical Imaginaton*, Boston, 1973.

این‌کتاب همچنان معتبرترین تاریخ این جنبش فکری محسوب می‌شود.

است. بسیاری از اصول عقاید پیشروان این مکتب به وسیله‌ی آثار هربرت مارکوزه نشانی نازدودنی برمبانی اندیشه گون «مارکسیسم غربی» وجنبش پیشروی دانشجویی غرب نهاده‌اند.

انجمن پـژوهش هـای اجتماعـی – *Institut Fur Suzial forschung*) درسال ۱۹۲۳ درشهرفرانکفورت به صورت انجمنی وابسته به دانشگاه این شهر تشکیل شد. درآغاز مدیر این انجمن کارل گونبرگ (۱۸۶۱–۱۹۴۰) تاریخ نگار و ویراستار نشریه‌ی معتبر گنجینه‌ی تاریخ سوسیالیسم و جنبش کارگری بود. گونبرگ خود ازپیروان مکتب «مارکسیسم اتریشی» به حساب می‌آمد: «کاستی اندیشه‌ی سیاسی گونبرگ را باید در عدم تاکید او به مناسبت میان نظریه باکنش یافت. گنجینه‌ی او، کـارهای پراکنده‌اش ومقالاتی که در بررسی آثار دیگران می‌نوشت جدا از تازگی خود، نشان می‌دهندکه او نیاز ایجاد رابطه‌میان نظریه وهرگونه پراکسیس اجتماعی نقادانه را درك نمی‌کرد.»[۲۱] گروهـی از اساتید جوان دانشگـاه فرانکفورت به یاری اندیشه‌گرانی ازسایر مراکز دانشگاهی آلمان کاراین انجمن را پیش می‌بردند. انتشارکتاب هنری گروسمان به نام قانون انباشت و فروپاشی دنظام سرمایه‌داری از سوی «انجمن پژوهش‌های اجتماعـی» نشانه‌ای از قدرت ارائه‌ی مباحث نظری نوین توسط آنان بود. مثال دیگر را می‌توان انتشار رساله‌ی مهم فردریش پولوك تجربیاتی دراموداقتصاد با برنامه‌دراتحاد شوروی ۱۹۱۷ – ۱۹۲۷ دانست که با مراجعه‌ی دقیق به آمار و داده‌های تجربی نوشته شده بود. واپسین کارمهمی کـه «انجمن» در دوران‌مدیریت گونبرگ منتشرکرد اقتصاد جامعه دراچین اثرکارل اگوست ویتفوگل بود.

بەسال ۱۹۳۰ ماکس‌هورکهایمر (۱۸۹۵–۱۹۷۳) سرپرست «انجمن» شد. دو سال بعد نشریه‌ی پژوهش‌های اجتماعی به همت او انتشاریافت.

21–Salter.p: *Origin and Significance of Frankfurt School*, London, 1977, P.3.

شخصیت درخشان علمی و توان چشمگیر سازماندهی هورکهایمر سبب شد که این «انجمن» از همکاری دایمی اندیشه‌گران برجسته‌ای بهره‌مند شود: تئودور آدورنو (۱۹۰۳ ـ ۱۹۶۹) که پژوهش‌های مهمی درزمینه‌ی موسیقی و فلسفه انجام داده بود؛ هربرت مارکوزه (۱۸۹۷ ـ ۱۹۷۹) که در آغاز شاگرد مارتین هیدگر بود و پایان نامه‌ی تحصیلی خود را به‌عنوان رساله‌ای در مورد هستی شناسی در فلسفه‌ی هگل زیر نظر هیدگر به پایان رسانده بود و در آغاز پژوهش خود در مورد نظریه‌ی سیاسی دوران نوین قرار داشت؛ اریش فروم (۱۹۰۰ ـ ۱۹۸۰) که در مورد روانکاوی اجتماعی تحقیق می‌کرد؛ فردریش پولوک که پژوهش خوددرمورد اقتصاد شوروی را ادامه می‌داد؛ کارل ویتفوگل چین شناس که امروزه شهرت خود را مدیون کتاب استبداد شرقی است؛ فرانتس نئومان و اتوکیرشهایمر که پژوهشگران پرسش‌های حقوقی بودند ولئولوونتهال که در مورد جامعه‌شناسی ادبیات پژوهش می‌کرد. «انجمن» از طریق این فعالین با هسیاری از اندیشه‌گران اروپایی تماس داشت، کسانی چون گئورگ لوکاچ، توماس‌مان، هانا آرنت، ریمون آرون، برونو بتلهایم، کارل‌مانهایم، گرشوم شولم، ارنست بلوخ، برتولت برشت، هانس آیسلر، ارنست یونگر، پل تیلیچ و زیگفریدکراکائر. محور اصلی فعالیت فکری اعضای «انجمن» در دوران مدیریت هورکهایمر، نظریه‌ی لوکاچ در مورد شیئی شدگی مناسبات انسانی بود، این بحث لوکاچ اساس روش شناسانه‌ی مباحث «انجمن» ونقدآنان از اندیشه وفرهنگ بورژوایی به حساب می‌آمد. با رسیدن ناسیونال سوسیالیست‌ها به قدرت، «انجمن» فعالیت خود را به‌خارج ازآلمان منتقل کرد. آدورنو و مارکوزه هریك پس از اقامتی بیش وکم کوتاه در انگلستان به‌ایالات متحد رفتند و به‌هورکهایمر که از فرانسه به‌این کشورآمده بود پیوستند. آنان نخست در دانشگاه کلمبیا در نیویورك و سپس در دانشگاه کالیفرنیا به فعالیت خود ادامه دادند و نشریه‌ی پژوهش‌های اجتماعی را منتشرکردند. پس از جنگ آدورنو به فرانکفورت بازگشت و «انجمن» را در زادگاه آن بازسازی‌کرد.

امروزکه به حیات نشریه‌ی پژوهش‌های اجتماعی (۱۹۳۲-۱۹۴۱)

می‌نگریم، مبانی آغازین نظریه‌ای را در آن باز می‌یابیم که درطول نیم سده‌ی اخیر با عنوان «نظریه‌ی انتقادی» سرچشمه‌ی پیدایش آثار مهمی در زمینه‌های گوناگون بوده است. این نظریه که ماکس‌هورکهایمر آن‌را ایجاد کرده برپایه‌ی نقد از (و تعالی) دوجریان مهم فکری سده‌ی اخیر استوار است. از یکسو آنچه که در آلمان به « فلسفه‌ی زندگی» « *Lebens Philèsophie* » معروف شده (از اصول نظریات پدیدار شناسانه‌ی ادموند هوسرل تا عقاید مارتین هیدگر وجامعه‌شناسی آلفرد شوتز) را به‌نقد گرفته و از سوی دیگر به‌تجربه‌گرایی، تحصل‌گرایی وتحصل‌گرایی منطقی انتقاد دارد. هورکهایمراساس نقد را از مفهومی‌که مارکس‌در«*نقد اقتصاد سیاسی بورژوایی*» به‌کار برده به‌دست آورده وآن را درپرتو باور هگل، مارکس ولوکاچ از تمامیت پذیرفته است. «بیانیه‌ی» بنیانی نظریه‌ی انتقادی‌که به عنوان سند اساسی روش شناسانه وفکری مکتب مشهور شده، مقاله‌ای‌است از هورکهایمر به‌نام «نظریه‌ی سنت گرایانه ونظریه‌ی انتقادی» که به سال ۱۹۳۷ منتشر گردید. این مقاله یك سال بعد به‌وسیله‌ی مقاله‌ای دیگرنوشته‌ی ماکس هورکهایمر و هربرت مارکوزه به‌نام«فلسفه ونظریه‌ی‌انتقادی» کامل شد[۲۲]. در این‌آثار، هرچند مفهوم‌ایدآلیستی‌نقد (چون نقادی و سنجش‌خرد ناب) یکسر کنار گذاشته نشده اما عناصرمهم‌آن در پرتو«نقادی ماتریالیستی» به‌کار گرفته شده‌اند. مفهوم نقد بی‌میانجی ازآثار نظری مارکس به‌دست آمده ونظریه نیز به‌شیوه‌ی مارکس در مناسبت باکنش اجتماعی مطرح‌شده

۲۲ــ مقاله‌ی ماکس هورکهایمردرکتاب زیرآمده است:

Horkheimer. M: *Kritische Theorie*, vol 1, Frankfurt, 1968.

و برگردان فرانسوی‌آن درکتاب زیر یافتنی‌است:

Horkheimer. M: *Theorie Traditionelle et Theorie Critique*, Paris, 1974.

مقاله‌ی مارکوزه وهورکهایمررا نیز می‌توان درکتاب زیر یافت:

Marcuse.H: *Negations*, London, 1972.

است. در مقاله‌ی هورکهایمر می‌خوانیم: «هر گاه مفهوم نظریه ... به‌گونه‌ای مستقل مطرح شود (که گویی تنها برای اشاره به «گوهر» شناخت یا روندهای غیرتاریخی دیگر ساخته شده) تبدیل به‌یك مقوله‌ی ایدئولوژیك و ازشکل افتاده می‌شود.»[۲۳] ومارکوزه نیز درخرد و انقلاب پس‌از بررسی فلسفه‌ی هگل می‌گوید: «فلسفه با بیان منظم نگرش خود به‌جهان که در آن خرد تحقق یافته به‌هدف خود می‌رسد... اما نظریه‌ی انتقادی در این پله متوقف نمی‌شود وشکلی تازه می‌یابد. کنش‌های خرد تاحد نظریه‌ی اجتماعی و پراکسیسی اجتماعی تکامل می‌یابند[۲۴].» بدین سان بنیان گذاران نظریه‌ی انتقادی به‌بحث آشنای مارکس باز گشتند که نظریه باید دربیوند باکنش وپراکسیس قرار گیرد. آدورنو در سال ۱۹۳۱ نوشت: «هرکس که امروز فلسفه را چونان موضوع اندیشه و حرفه‌ی خویش برمی‌گزیند باید نخست این پندار که تمامی اندیشه‌ی فلسفی پیشین از آن آغاز می‌نمود را کنار گذارد که نیروی اندیشه می‌تواند تمامی واقعیت را به چنگ آورد.»[۲۵] در همین حال اندیشه گران مکتب فرانکفورت این توهم را نیز کنار گذاشتند که نظریه تنها بازتاب یا بیان جهان بینی طبقاتی خاصی است و استدلال کردند که «مباحث نظری را نمی‌توان به‌شرایط اجتماعی تولید آن‌ها تقلیل داد.»[۲۶]

ضرورت پیوند میان نظریه وکنش اجتماعی انگیزه مهمترین موضع انقلابی پایه گذاران مکتب فرانکفورت بود که والتر بنیامین با آن توافق

23_ Horkheimer. M: *Theorie Traditionnelle et Theorie Critique*, P.22.

24_ Marcuse.H: *Reason And Revolution*, London,1977, P.28.

25_Adorno. T.W: «The Actuality of Philosophy» in: *Telos*, no 31 (1977), P. 120.

26_ Horkheimer. M: «on The Problem of Truth» in: Arato. A, Gebhardt . E(eds):*The Frankfurt School Reader*, Oxford, 1978.

کامل داشت. نکته‌ی مهم دیگری که مورد توافق بنیامین بود در واقع سازنده‌ی تمایز میان نظریه‌ی انتقادی و نظریات سیاسی گروه‌های چپ گرا بود و ریشه‌ی آن به کتاب تاریخ و آگاهی طبقاتی اثر لوکاچ باز می‌گشت. بنا براین نکته در پژوهش اجتماعی نمی‌توان سویه‌های تك افتاده از حیات اجتماعی یا پدیدارهای یکه و منزوی را شناخت: هر پدیدار را باید در تمامیت تاریخی و در حد ساختار جامعه به‌مثابه‌ی واقعیتی مشخص که لحظه‌ای از تکامل یك کلیت جامع است بررسی کرد.[۲۷] بدین‌سان «تمامیت مشخص» (که در کتاب تاریخ و آگاهی طبقاتی به‌گونه‌ای درخشان مطرح شده) همراه ضرورت مناسبت میان نظریه و کنش، دو پایه‌ی اساسی نظریه‌ی انتقادی شدند. بنیامین نیز در آثار خود به‌گونه‌ای دیگر آنها را طرح می‌کند و مورد تایید قرار می‌دهد. اما مهمترین وجه تشابه فکری میان بنیامین و پیشروان مکتب فرانکفورت را باید در مفهومی جستجو کرد که اینان به عنوان «نقادی ایدئولوژی» مطرح کرده‌اند. هورکهایمر، مارکوزه و آدورنو پس از طرح ضرورت بررسی تمامیت حیات اجتماعی، از مفهوم سنتی و یك سونگر رابطه‌ی زیربنا / روبنا گذشتند و کار خود را چون کار مارکس جوان در حد نقادی از ایدئولوژی (به معنای بیان باژگونه‌ی واقعیت‌ها آنجا که در پیکر نظریه‌ای اندیشه‌گون و بیش و کم منسجم ارائه می‌شود) پیش بردند. از همان آغاز به سال ۱۹۳۱ هورکهایمر در یك سخنرانی پرسش اصلی فعالیت فکری «انجمن پژوهش‌های اجتماعی» را چنین طرح کرده بود: «چه رابطه‌ای را می‌توان در یك گروه اجتماعی خاص، در دوره‌ی زمانی خاص و در کشوری خاص میان نقش اقتصادی این گروه (و تغییرات در ساختار روانی اعضایش) با اندیشه‌ها و نهادهایی که محصول آن جامعه‌اند (و آنچه که به

۲۷ــ به عنوان نمونه‌ای از کاربرد تمامیت در بررسی پدیداری خاص ــ در نوشته‌های دهه‌ی ۱۹۳۰ پیشروان مکتب فرانکفورت ــ نگاه کنید به مقاله‌ی اقتدار و خانواده (۱۹۳۵) از هورکهایمر (متن آلمانی و برگردان فرانسه‌ی آن در کتاب‌هایی که در پانوشت شماره‌ی ۲۲ از آنها یاد شده، آمده‌اند.)

مثابه‌ی یك کل برشکل گیری وصورت‌بندی آن گروه موثر است) یافت۲۸؟»
این پرسش از بینش هگلی گسسته است و دیگرمبنای جهان وتاریخ را ذهن یا روح نمی‌داند ودرعین‌حال از بینش مارکسیسم عامیانه ومبتذل نیز جدا شده و روان وشخصیت آدمی ، حقوق ، هنر ، علم یا فلسفه را بازتاب ونتیجه‌ی فوری وبی‌میانجی پدیدارهای اقتصادی نمی‌شناسد . شباهتی ژرف میان پرسش بالا وپرسش روش شناسانه درگذد «ها» وجود دارد ، بنیامین نیز بادقت به‌زندگی وخصوصیات روحی شارل بودلر («ساختار روانی عضو گروهی خاص») در فرانسه‌ی سده‌ی نوزدهم («دوره‌ی زمانی خاص ، کشوری خاص») ، زوال بورژوازی را همچون «نقش اقتصادی این گروه» وارابطه‌ی آن را بااندیشه‌ها ونهادها بررسی کرده است . طنزی تلخ‌تر از این نمی‌توان یافت که‌هورکهایمر زبان‌گذد «ها» را«بیش‌ازحدمارکسیستی» می‌یافت .

مهمترین نمونه‌ی «نقادی ایدئولوژی» را باید بخش دانست که آدورنو و هورکهایمر درکتاب دیالکتیك دوشنگری (نوشته‌شده بسال ۱۹۴۳ وچاپ شده بسال۱۹۴۷) درمورد «کاربرد خرد ابزارگرا»همچون اساس فهم علمی اندیشه‌گران بورژوازی مطرح کرده‌اند . نقد به خرد ـ ابزار گرا نیز براساس نقد بدپدیدارشناسیِ ازیکسو وتحصل گرایی وتجربه‌گرایی ازسوی دیگراستوار است . آدورنو وهورکهایمر درکتاب خود به مفاهیم علم وتوسعه و پیشرفت تاریخی انتقاد کرده‌اند (و مورد اخیر آشکارا تاثیر نهادهایی بر فلسفه‌ی تاریخ واپسین اثر بنیامین‌را براندیشه‌ی آن دو نشان می‌دهد .) آنها معتقدند که هرچند تسلط آدمی برطبیعت توان رهایی انسان را شدت می‌بخشد ، اما او ناچار است که بهای گران این دستامد را نیز بپردازد یعنی به‌سلطه‌ی شدیدترمناسباتی که خود ساخته برخویشتن(چون

۲۸ــ برای آشنایی باموارد دیگر این سخنرانی (که بازگفت بالا ازآن آمده) نگاه کنید به :

Salter: *op.cit*, p.11.

پاره‌ای از طبیعت) گردن نهد. بدین‌سان برخلاف نظریات اجتماعی سده‌های هجدهم و نوزدهم باید گفت که پیشرفت فن‌آوری و توسعه‌ی صنعتی در عمل محدودیت‌های اجتماعی را تشدید می‌کند و سازنده‌ی گونه‌ی خاصی از حکومت توتالیتر در «جوامع آزاد» می‌شود[۲۹]. درهمین‌حال میان فاعل تاریخی و خردی که تغییردهنده‌ی مناسبات فن‌آورانه است شکاف ایجاد می‌شود. خردابزارگرایانه‌ی آدمی درمنطق وعلم، جهان خارجی راهمچون موضوع ساده‌ی تغییرات کمی نمایان می‌سازد و از این‌رو امکان شناخت واقعیت جامع را از دست می‌دهد. برای یافتن ریشه‌های نظری عقایدی که شکاف مورد بحث را تعمیق کرده‌اند باید به سده‌ی هجدهم و مفهومی که اندیشه‌گران دوران روشنگری از توسعه و پیشرفت تاریخی طرح می‌کردند بازگشت[۳۰]. در حالیکه تشابه این نقد ازایدئولوژی و خرد ابزارگرا با واپسین نوشته‌های بنیامین به سادگی دیدنی است، در مورد دیگری میان نویسندگان دیالکتیک روشنگری وبنیامین تفاوت عظیمی به چشم می‌آید. در حالیکه بنیامین نتایج توسعه‌ی فن‌آوری در قلمروی زیبایی شناسی را (در رساله‌ی اثر هنری در دوران **تکثیر** مکانیکی آن) مثبت ارزیابی می‌نمود

۲۹ــ این نکته‌ی آخر، در سال‌های پس از جنگ توسط هربرت مارکوزه پیگیری شد. مارکوزه تاآنجا پیش رفت که میان اقتدارگرایی در جوامع صنعتی نوین (وحجاب ایدئولوژیک آن یعنی لیبرالیسم) با فاشیسم همانندی دید. نگاه کنید به:

Marcuse.H: *One Dimensional Man*, Boston, 1964.

Marcuse. H: *Counterrevolution and Revolt*, Boston, 1972.

۳۰ــ نگاه کنید به:

Adorno.T.W, Horkheimer. M: *Dialectics of Enlightenment* London, 1973.

اصول این نقد درکتاب دیگر هورکهایمر به‌نام کسوف خرد تکرار شده‌است:

Horkheimer. M: *Eclipse of Reason*, New York, 1973.

واز پیدایش هنر مردمی به‌شکرانه‌ی تکثیر فنی آثار هنری استقبال می‌کرد، آدورنو و هورکهایمر نتایج این توسعه را حتی در گستره‌ی هنر ویرانگر و منفی ارزیابی کرده‌اند. آنان در فصل چهارم کتاب خود (باعنوان «صنعت فرهنگی: روشنگری به‌مثابه‌ی نیرنگ توده‌ای») مفهوم «صنعت فرهنگی» را همچون اساس هنری که به‌بیان توده‌ها رفته مطرح می‌کنند و با بدبینی بسیار بدان می‌نگرند و به سینما، موسیقی عامیانه، موسیقی جاز و پدیده‌هایی که به دلایل گوناگون اجتماعی و فن‌آورانه (چون تکثیر مکانیکی و پیدایش رسانه‌های همگانی نوین) همگانی شده‌اند انتقاد می‌کنند.

ازهمان آغاز پیدایش «نظریه‌ی انتقادی» لئو لوونتهال گفته بود: «وظیفه‌ی نقد ادبی و تاریخ ادبی بطورعمده تحلیل ایدئولوژی است[۳۱].» اینك به‌نظر آدورنو و هورکهایمر چنین می‌آمد که بنیامین با پذیرش نتایج توسعه‌ی فن‌آوری درهنر به‌ایدئولوژی بورژوایی که توسعه‌ی فن‌آوری را تبلیغ می‌کند تسلیم شده است. این نکته را آدورنو درنامه‌های انتقادی خود به‌بنیامین یادآور شده است. (جلوتر ازاین نامه‌ها وازنظریه‌ی آدورنو و هورکهایمر درمورد «صنعت فرهنگی» بحث خواهم کرد.) اینجا تنها باید تأکید کنم که جدا از این اختلاف (که البته به‌هیچ‌روکم‌اهمیت و جزیی نیست) بازنشان عقاید و به‌ویژه روش پژوهش بنیامین برآندیشه‌ی زیبایی شناسانه‌ی آدورنو و مارکوزه به‌گونه‌ای کامل آشکار است.

زبان و تمثیل

بحث درمورد اندیشه‌ی زیبایی‌شناسانه‌ی بنیامین را باید از آثاری که او درسال ۱۹۱۶ درمورد زبان نوشته آغازکرد، زیرا این آثار به طرح آغازین نظریه‌ای همانندند که سنگ پایه‌ی مفاهیم اصلی نقادی هنری درآثار بعدی بنیامین قرار گرفته است. ازسوی دیگر اصول این طرح

۳۱ـ مقاله‌ی لوونتهال به‌نام «تحلیل تاریخی از ادبیات» (۱۹۳۲)، باز گفت از:

Salter: *op. cit*, P. 113.

نظری درتمامی آثار بعدی باهمان اهمیت که درنوشته‌های سال ۱۹۱۶ آمده به‌جا مانده است . مهمترین مقاله‌ی بنیامین در این مورد «درباره‌ی زبان به گونه‌ای کلی وزبان انسانی به گونه‌ای ویژه» نام دارد که نسبت به نظریات متداول زبان شناسانه درآلمان آن دوران ، اثری یکه و بی‌همتا محسوب می‌شود. بنیامین بحث خودرا ازپیوند میان «آفرینش» و «کنش‌نام‌گذاری» آغاز کرده است . درآیین «کابالا» رابطه‌ی اصلی و بنیانی ، مناسبت میان نام وجهان چیزها دانسته شده است. اهمیت واژه و نام ازطریق مباحث کابالایی وتوراتی در دین مسیحیت نیز رخنه‌کرده است. به‌عنوان مثال در سرآغاز انجیل یوحنا می‌خوانیم که «درابتداء کلمه بود وکلمه نزد خدابود وکلمه خدا بود .»

در «سفر پیدایش» عهد عتیق همواره براین نکته‌که‌کنش نام گذاری یا «گفتن وخواندن» اساس آفرینش است تاکید شده . درهمان نخستین آیات می‌خوانیم که «خداگفت روشنایی بشود وروشنایی شد» و «خدا روشنایی را روز نامید وتاریکی را شب نامید» و «خداگفت فلکی باشد» و «فلك را آسمان نامید .» بدین‌سان‌آفرینش با نامیدن تداوم می‌یابد. خداوند تنها آدم را بدون نامیدن‌آفرید . اما «هرحیوان صحرا وهرپرنده‌ی آسمان را نزد آدم‌آورد تا ببیندکه چه نام خواهد نهاد و آنچه آدم هر ذی حیات را خواند همان نام او شد» (باب دوم . آیه‌ی ۱۹) وآدم به حوا نیز نام داد . بدین‌سان معنای هرچیز در زبان تحقق می‌یابد .

بنیامین نیز همچون پیشروان آیین کابالا دربحث از رابطه‌ی هستی و کلمه معتقد است که معنا در زبان تحقق می‌یابد و نه به وسیله‌ی زبان : «بیان درگوهر کامل و آشنای خود تنها به‌صورت زبان قابل فهم است . از سوی دیگر برای درك یك مبنای زبان‌شناسانه همواره باید پرسیدکه این زبان ، بیان فوری کدام گوهر فکری است. به‌این اعتبار مثلاً زبان‌آلمانی به‌هیچ‌رو بیان تمامی‌آن چیزهایی نیست که ما باید به‌وسیله‌ی آن بیان‌کنیم بل بیان فوری آن چیزهایی است که در آلمانی‌مورد مبادله قرار می‌گیرند واین مبادله یك‌گوهر فکری است» وباز : « این نکته که گوهر فکری در یك زبان راه را به‌ارتباط می گشاید ونه توسط آن ، بدین معنی است که‌از

خارج با گوهر زبان‌شناسانه یکی نیست ، فقط تا آن حدی که می‌تواند راه ارتباط مبادلاتی را بگشاید با آن یکی می‌شود[۳۲].» بدین‌سان زبان مفهومی گوهری است که چون مثال آفرینش در توراة ، همپای هستی مطرح می‌شود و پدیده‌ای عارضی نیست .

این نظر بنیامین راه را برفهم نظریه‌ی اساسی او در مورد زبان می‌گشاید . به‌عقیده‌ی او زبان تنها محدود به بیان گستره‌ی ذهن آدمی نیست بل به‌تمامی حوزه‌های هستی مرتبط می‌شود : «آن هستی که هیچ گونه ارتباطی با زبان نداشته باشد تصوری بیش نیست.» وازاین‌رو زبان را نمی‌توان تنها دستگاه علایم و نشانه‌های قراردادی خاص دانست، بل همچون تقلید وادای وجود (Mimesis)[۳۳] ازحد «محتوای کلامی» فراترمی‌رود :» «ماهیت زبانی چیزها زبان آنهاست ، این نکته درمورد انسان بدین‌معنی است که ماهیت زبانی انسان زبان است ، یعنی که انسان ماهیت فکری خود را در زبان بیان می‌کند ومورد مبادله قرار می‌دهد[۳۴] .» انسان تنها با نام بردن ازچیزها به‌یاری واژه‌ها ونام‌ها ارتباط برقرارمی‌کند وماهیت زبانی خود را می‌سازد . اما تنها در دوران کیهانی (درهنگام آفرینش ، آنجا که مفهوم زمان فاقد معنا بود) نیرویی می‌تواند با نام بردن هرچیز آن‌را بیافریند. درزندگی زمینی هرکس با نام بردن چیزی تنها می‌تواند آن‌را با خود در

32– Benjamin. W: «Sur le Langage en General et Sur le Langage Humain» in:
Benjamin. W: *Mythe et Violence*, Paris 1971, pp. 80–81.

۳۳–*Mimesis*: در نظریه‌ی زیبایی شناسانه‌ی ارسطو معنای هنر است، همچون تقلید ازطبیعت (یا بازتاب آن). نگاه کنید به:

ارسطو: فن‌شعر (برگردان عبدالحسین زرین‌کوب) ، تهران، ۱۳۵۳، ص‌ص ۲۱–۲۸.

34–Bnjamin: *op. cit*, p. 84.

ارتباط قرار دهد، هرکس به جای آنکه ماهیت را بیآفریند تنها به تفسیر «عرض» می‌پردازد، تاویل می‌کند و این ارتباط از این رهگذر، فکری (یا فلسفی) است. پس نظر بنیامین که «نخستین فیلسوف نه افلاتون، بل آدم بود» (دیشه‌ی نمایش سوگبار آلمانی) به‌همین سرچشمه‌ی نامیدن چیزها باز می‌گردد، کنشی که زمانی بی‌تاریخ و آسمانی بود و امروز تاریخی ـ زمینی است.

بنا به نظریه‌ی اداگونه، بنیامین مهمترین منش، نقش ویژه یا خصلت بیانگر زبان را «منش اداگونه»ی آن می‌شناسد، یعنی همان حلقه‌ی رابط میان زبان آدمی و زبان حیوانات. به‌نظر بنیامین طرح زبان همچون «سازمان نحوی واژه‌ها»، یا «ساختار ویژه‌ای از عناصر محدود که بنا به‌قواعدی متغیر کنار هم قرار می‌گیرند» و یا «ابزار ارتباط» نادرست است.[۳۵] بنیامین زبان را حضور مشترک چیزها می‌داند و ابزار ارتباط میان هستی چیزها و به همین دلیل کهن‌ترین ساختار نحوی را متشکل از اشارات و اداها می‌داند و نه واژه‌ها. اداها و تقلیدها (اشارات) نشانه‌ی هستی هستند. بحث بنیامین در مورد مناسبت میان هستی و زبان تا حدودی یادآور نظرمارتین هیدگر در مورد کلام همچون «خانه‌ی وجود» و نیز رابطه‌ی هستی و شعر است. اما در این قیاس باید محتاط بود، زیرا هیدگر نه از زبان (یا منش اداگونه‌ی آن) بل از خود هستی آغاز می‌کند. حال آنکه نظریه‌ی اداگونه‌ی زبان عاقبت جهان حس را سرچشمه‌ی جهان خرد (وریشه‌ی مجموعه‌ی نشانه‌ها) می‌شناسد و روشن است که این دو حکم همانند نیستند. برای درک «حس گرایی» پنهان

۳۵ـ یورگن هابرماس به درستی می‌نویسد که: «منش انسانی زبان اساساً مورد نظر بنیامین نبود.» هابرماس با نظریه‌ی بنیامین در مورد «منش اداگونه‌ی زبان» مخالف است و در مقاله‌ای اصول اختلاف نظر خود با بنیامین را شرح داده است:

Habermas. J: «Consciousness _ Raising or Redemptive Critcism.» in :

New German Critique, no 17 (1979) , PP. 30 _ 59.

در نظریه‌ی زبان بنیامین کافی است به مقاله‌ای که او در ۱۹۲۴ در مورد «زبان اشارت در ناپل» نوشته، نگاه کنیم. آنجا او ادا واشارت را واقعیتی برآمده‌از حس معرفی می‌کند وآن را «سازنده‌ی کمال زبان» می‌شناسد.[۳۶] در مقاله‌ی «در باره‌ی زبان به گونه‌ای کلی و زبان انسانی به‌گونه‌ای ویژه» نیز او نوشته که زبان گفتاری و نوشتاری هرگز به‌کمال زبان اشارت یا زبان ادا گونه دست نمی‌یابند و زبان احساسی (زبان هنرهای گوناگون) تنها دربرگردان‌خود به‌زبان اشارت معنا می‌یابد: «تمامی اشکال بیان‌انسانی از زندگی ذهنی را می‌توان گونه‌ی زبان به حساب آورد... می‌توان از زبان موسیقی، زبان مجسمه سازی ویا زبان حقوقی یادکرد، مثال‌آخر هیچ ارتباط مستقیمی با «زبانی» که‌درآن احکام دادگاه‌های آلمان یا انگلیس صادر می‌شوند ندارد. می‌توان از زبان فنی سخن راندکه به‌هیچ‌رو همان «زبان» فن‌آوران [=متخصصین فنی] نیست. به‌این اعتبار زبان اصلی‌است بیانگر مبادله‌ی محتوای اندیشمندانه در زمینه‌ی مباحث فنی، هنری، حقوقی یا دینی. دریك‌کلام هر گونه مبادله‌ی محتوای اندیشمندانه درحکم یك‌زبان است».[۳۷]

پس بنیامین برای «خواندن‌آنچه‌که هرگز نوشته نشده»[۳۸] منش بیانگری زبان را همچون اصل و منش ارتباطی آن را همچون مورد فرعی درنظر می‌گیرد. این نظرمورد انتقاد شدید هابرماس (مهمترین اندیشه گری که راه مکتب فرانکفورت و نظریه‌ی انتقادی را ادامه می‌دهد) قرار گرفته است. از سوی دیگر به سادگی می‌توان تضاد نظر بنیامین را با مباحث «نشانه

36– Benjamin. w: *Reflections*, P. 173.

37– Benjamin. w: *Mythe et violence*, P. 79.

38– Benjamin. w: *Reflections*, P. 336.

و در این معناست‌که باید حکم مشهور بنیامین را مطرح کردکه درگذرراه‌ها نوشته، «نامه‌ها اسناد خاطره‌اند، نه‌اسناد تاریخی، بل‌اسناد پیشا تاریخی»:

Benjamin. W: *Illuminations*, PP. 94–95.

شناسانه‌ی» نوین ونظریه‌ی ساختار گرایانه‌ی زبان (که رومن یاکوبسون و رولان بارت سرشناس‌ترین مدافعین آن هستند) مشاهده کرد. در اندیشه‌ی بنیامین نشانه‌گذاری (منش ارتباطی زبان) اثبات جدایی میان نام و شیئی (نشانه و مورد نشانه) ومیان آدمی وجهان اشیاء (نشانه گذار و موردنشانه) است. در نخستین نوشته‌های بنیامین بارها به‌این اندیشه‌ی توراتی‌وکابالایی اشاره شده‌که پس از هبوط، کلام‌بهشتی از یادآدم رفت. میان او ونام، میان نام وچیزها (میان نشانه‌گذار/نشانه/مورد نشانه) فاصله وجدایی افتاد. از آن پس نشانه‌گذاری تنها اثبات وبیان بیگانگی است: «با جدایی از زبان ناب نام‌ها، انسان از زبان یك ابزار [ارتباطی] ساخت.»[۳۹] یعنی با ازکف رفتن ارتباط‌گوهری با هستی چیزها، آدمی نیازمند ارتباطی نشانه شناسانه شد. حضور طبیعی جای خود را به پیمان و قرار داد (بیانی از بیگانگی) داد. نام‌گذاری‌جز نمایش بیگانگی‌نیست‌که «به‌خطانفی‌آن دانسته می‌شود.» و«ترجمه‌ی زبان اشیاء به‌زبان انسان تنها ترجمه‌ی زبانی خاموش [استوار به اشارت] به‌زبانی گویا وصدادار نیست. ترجمه‌ی موردی بی‌نام به‌موردی با نام است.»[۴۰] و سال‌ها پس ازنگارش این جملات باز بنیامین می‌نویسد: «نیروی اشارت به‌نیروی نام‌تبدیل می‌شود.»[۴۱]

در «سفـر پیدایش» عهد عتیق نیز روند جـدایی ناشی از کـاربرد زبـان را می‌توان دید. درباب یازدهم می‌خوانیم: «وتمام جهان را یك زبان و یك لغت بود» و یگانه راه جدایی‌آنان (تا برجی‌که «سربه‌آسمان زند» را بنا نکنند) «مشوش‌کردن»زبان‌آنها بود، وچون‌مردمان زبان‌یکدیگررا نفهمیدند پراکنده شدند. (باب یازدهم آیات اول تا نهم). اگر نام گذاری چنانکـه بنیامین می‌گوید نخستین‌کنش فلسفی‌آدمی باشد (کنشی برآمده ازبیگانگی

39_ Benjamin. W: *Mythe et Violence*, PP. 94_95.

40_ Ibid , P 96.

41_ Benjamin. W: *One Way Street*, London, 1980, PP. 117_118 , 160.

وآگاهی بدان) پس نام دادن به‌هرچیز تلاش برای معنا بخشیدن بدان چیز خواهد بود، تلاشی که بهررو از بیگانگی نخواهد کاست. حال آنکه در زبان ناب آغازین «نام تنها جنبه‌ی ناب وجودی هر چیز را نشان می‌داد.» در «پیشگفتار شناخت شناسانه/ نقادانه» که بنیامین برای کتاب (پیشه‌ی نمایش سوگبار آلمانی) نوشته می‌خوانیم: «شکل آغازین ادراک حسی که در آن واژه‌ها، حقیقت خود را چونان نام بدون هیچ شکل از ارتباط بامعنا حفظ می‌کردند از میان رفته و اکنون نام‌ها دارای معنا شده‌اند.»[۴۲] ژولیت شکسپیر از خود می‌پرسید: «چه چیز در یك نام پنهان است؟»[۴۳] و می‌اندیشید که نام گل سرخ هرچه که باشد تفاوتی در حضور آن نمی‌دهد و نام رمئو هرچه که باشد تفاوتی در واقعیت هستی او نمی‌دهد: «پس رها کن نامت را، رمئو!» بنیامین نیز می‌گوید: «در بهشت هنوز نیازی به مبارزه با معانی نشانه گونه‌ی واژه‌ها نبود. مقصود ما معانی موجد ارتباط است.»[۴۴] تنها با رهایی از مفاهیم اخلاقی و ارزشی که بار هر نام هستند، می‌توان راه را به‌سوی «شناخت ناب» گشود. می‌بینیم که تا چه حد میان این استدلال که در (پیشه‌ی نمایش سوگبار آلمانی) آمده با مقاله‌ای که در سال ۱۹۱۶ نوشته شده شباهت هست. خاصه آنجا که هر نشانه را به اسم شبیه همانند می‌کند که نگهبانی به نگهبان دیگر

42_ Benjamin. W: *The Origin of German Tragic Drama*

۴۳. شکسپیر این اندیشه‌ی نوافلاطونی را از اندیشه‌گران رنسانس آموخته بود. این نظر، به شکلی دیگر، نزد اندیشه‌گری معاصر (ژان پل سارتر) نیز یافت می‌شود: «همه‌ی آن چیزها را که نام می‌بریم، دیگر چون گذشته، به چای نمی‌مانند؛ معصومیت خود را از دست می‌دهند.»

Sarter. J. P, *Saint Genet, Comediene et Martyr*, Paris, 1958, P. 102.

به گفته‌ی بنیامین «دیگر نام‌ها دارای معنی شده‌اند.»

44_ Benjamin : *op. cit.* p. 37.

درمورد ریشه‌های نظریات بنیامین درباره‌ی زبان نگاه کنید به:

Fuld. w, *Walter Benjamin*, Munchen, 1981

این کتاب یکی از بهترین زندگینامه‌های بنیامین است.

می‌سپارد حال آنکه : «اساس زبان نگهبانان است، و نه اسم شب.»[۴۵]

نظریه‌ی بنیامین درمورد زبان تعیین‌کننده‌ی منش اصلی کتاب او دیشه‌ی نمایش سوگبار آلمانی است . این کتاب مهمترین اثری است که بنیامین درزمان حیات خود به چاپ رساند . نخستین دشواری در بررسی این اثر نام آن است . واژه‌ی دیشه (Ursprung) «هرچند بیانگر پدیداری یکسره تاریخی است» اما به‌معنای بازیابی تمام تاریخی سوگنامه‌های آلمانی دوران باروك نیست. اگرهدف بنیامین نمایش تبار تاریخی آنها بود، آنگاه واژه‌ی «Entstehung» یا سرچشمه را به‌کارمی‌گرفت . درواقع بنیامین تبارهرسوگنامه را درزبان اداگونه‌ی آن می‌جوید ، یعنی او درپی فهم رابطه‌ای است که میان اثرهنری (چنانکه بانشانه‌های ارتباطی بیان‌می‌شود) وشکل ناب همین اثر (چنانکه می‌توانست به‌زبان راستین خود بیان شود) وجود دارد . بنیامین هم به‌نظریه‌ی خود درمورد زبان وفادار می‌ماند و هم به‌آرمان خواهی خود ، یعنی به‌فهم رابطه‌ی اثر هنری با کمال. چرابنیامین نمایش‌های سوگبار دوران باروك را به‌عنوان موضوع پژوهش خود برگزید ؟ آسیه‌لاسیس در خاطرات خود می‌نویسد که روزی بنیامین به‌او گفت که سوگنامه‌های باروك را به‌این دلیل به‌عنوان موضوع کار خود برگزیده که «شباهتی چشمگیرمیان این نمایش‌ها و آثار نمایشی اکسپرسیونیستی معاصرمی‌بیند.»[۴۶] اما به‌نظر می‌رسد که این نکته درست نیست . بنیامین همواره بااین روش که گذشته‌را به‌یاری (یا به‌خاطر) زمان حاضر بایدطرح کرد ، مخالف بود . ازسوی دیگربعید به‌نظر می‌رسد که او به‌این نکته در

۴۵ــ چارلز روسن در دو مقاله که در شماره‌های اکتبر و نوامبر ۱۹۷۷ درنشریه‌ی New York Review of Books منتشرشده‌اند ، می‌کوشد تا ریشه‌ی نظریه‌ی بنیامین درمورد زبان را درآثار سمبولیست‌های فرانسوی بیابد. این نکته‌ی مهمی‌است که ژاك دریدا نیز بدان اشاره کرده است . نگاه کنید به : Lindner . B (ed) : Walter Benjamin in Kontext, Frankfurt, 1978 .

46_ Lacis. A: *Revolutionar in Beruf*, Munich, 1971, P. 147.

متن کتاب خود اشاره‌ای نکند (نکته‌ای که منطقاً هدف نگارش کتاب محسوب می‌شود). علاقه‌ی بنیامین به نمایش‌های سوگبار آلمانی در سده‌ی هفدهم را باید در ویژگی خود آنها جستجو کرد. این آثار به‌عالیترین شکلی کلید شناخت مفهوم تمثیل را به‌دست می‌دهند و به‌همین‌دلیل بنیامین به بررسی آنها پرداخت.

در (یشه‌ی نمایش سوگبار آلمانی، نویسنده میان تراژدی (که دارای سرچشمه‌ی پیشامسیحی/ یونانی است) و سوگنامه‌های سده‌های میانه و آغاز دوران رنسانس (که سرچشمه‌ی مسیحی دارد و به‌یک معنی تبارسوگنامه‌های باروک محسوب می‌شود) تمایز گذاشته است. (یشه‌ی تراژدی را می‌توان در تقدیری اسطوره‌ای، نیرویی فراسوی نیروی انسان (هرچند «انسان گونه») یافت، حال آنکه (یشه‌ی سوگنامه‌ها را باید در «حوادث زمینی و تاریخی» (و زبان اداگونه‌ی آن‌ها) جستجو کرد. ازاین‌رو در تراژدی تجرید به‌کار می‌رود (همانطور که خدایان المپ اشکال تجریدی انسان هستند، یا به‌زبان دیگر «انسان گونه‌اند») و در سوگنامه‌ها از مفهوم تمثیل (Allegory) استفاده می‌شود. در برابر قهرمانان تراژدی که از دیدگاه اخلاقی حتی از خدایان نیز کامل‌ترند (ومناسبتی میان شکل موجود و شکل آرمانی میان آن‌ها نمی‌توان یافت) قهرمانان سوگنامه‌ها قرار دارند که به دو دسته‌ی قربانی و ظالم تقسیم می‌شوند. هردو دسته تابع سرنوشتی از نظرگاه تاریخی متعین هستند. در این جهان فلموس و آشنا که تناقضات زندگی زمینی و مختصات آشنای اجتماعی بر آن حاکم است، قیاس با نمونه‌ای کامل تنها از راه تمثیل امکان‌پذیر است. همین تبار زمینی سوگنامه‌ها، آنها را از تراژدی جدا می‌کند. درحالیکه سرنوشت نهایی در تراژدی چیزی فراسوی مرگ است (کافی است به‌عنوان مثال به‌مفهوم مرگ در نمایش آنتیگون سوفوکل بیندیشیم) سرنوشت در سوگنامه‌ها یادآور مرگ است، بامعنای زمینی و آشنای آن: به بیان مشهور لاتین Memento Mori (به‌یاد مرگ باش).

تمثیل درسوگنامه‌ها چونان ضرورتی اجتناب‌ناپذیر نهفته است. بنیامین این

ضرورت را کشف کرد و پس‌از دیشه‌های نمایش سوگبار آلمانی مفهوم تمثیل را درتاویل سرنوشت زمینی به‌کار گرفت. او تمثیل را نشانه‌ای پنهان، بازمانده از گذشته شناخت که همواره‌چیزی‌دیگر را که‌در ژرفای معنا نهفته (ویا درفقدان معنا یافت می‌شود) را روشن می‌کند. بدین‌سان‌کار بنیامین به «تاویل‌گرایان» نوین شباهت‌زیادی دارد. بنیامین درادامه‌ی بحث خودنشان می‌دهدکه تمثیل دوران بسارو‌ک از معنای حسی ، یعنی از الویت درد‌بار چیزها برآگاهی جدانیست. قهرمان‌مالیخولیایی سوگنامه‌ها به «جهان‌دانش» و آگـاهی خیانت می‌کند و در میان چیزهایی معما گونه‌که به‌یقین می‌داند علیه او نظم یافته‌اند، درگیر می‌شود. تمثیل اینجا به‌کار می‌آید تاسویه‌های درونی ازخود بیگانگی، شیئی‌شدگی و مناسبات غیرانسانی به‌دقت نمایان شوند. به‌گمان بنیامین تولد بیان نوین این سویه‌ی تمثیل،شعر بودلراست‌که محدود و محصورشدن شعر را در زندگی روزمره درکلان‌شهر بیان می‌کند. اما درآثار پروست و کـافکا نیز این تمثیل چونان هسته‌ی اصلی اندیشه نمودار می‌شود. بنیامین تمثیل‌را به‌همین دلیل راهگشای «مکاشفه‌ی‌زمینی» می‌داند، و این مکاشفه به‌معنای احساس حضور چیزی مرموز و نشناخته در زندگی همیشگی، یکنواخت و روزانه است.[۴۷] لـوکاچ در زیبایی‌شناسی نوشته: «بنیامین به‌روشنی دیده‌که تضاد میان تمثیل و نماد ، نمی‌توانـد در تحلیل‌نهایی محصولی (خواه‌آگاهانه وخواه‌خودانگیخته) ازقاعده‌بندی‌های زیبایی‌شناسانه باشد، بل از سرچشمه‌ای ژرف‌تر برخاسته است، از واکنش ضروری مردم دربرابر واقعیتی‌که درآن زندگی می‌کنند، واقعیتی‌که درآن کنش‌های آنان تکامل می‌یابند و یا از تکامل باز می‌ایستند.»[۴۸]

۴۷ــ «ــ ما همیشه چیزی پیدا می‌کنیم‌که برساند هنوز زنده‌ایم، ها دی دی؛
ــ آره، آره، ما جادوگریم ..»
(ساموئل بکت: به‌انتظارگودو ، پرده‌ی دوم.)

48_ Lukacz. G. *Die Eigenart Des Aesthetischen* , Vol 2, p. 763. (*Werke*, 12) , Berlin, 1963.

بنیامین در مقاله‌ی «برنامه‌ی فلسفه‌ی آینده» که در آغاز سال ۱۹۱۸ (زمانی که می‌کوشید تا خود را از «بند فلسفه‌ی کانت» برهاند) نوشته پرسش مهم رابطه‌ی فیلسوف و جهان‌بینی دورانش را مطرح کرده است. بحث او روشنگر مناسبت خود او با اندیشه‌های نوین نیز هست: «توجه کلی فلسفه همواره معطوف به قطعیت تجربه‌ای زمان‌مند [تعیین‌شده در زمان] بود، تجربه‌ای که به‌مثابه‌ی موضوع این قطعیت [شناسایی] مطرح می‌شود. اما فلاسفه هرگز آگاهانه این تجربه را در ساختار تام و کامل آن به‌مثابه‌ی تجربه‌ای که به‌شیوه‌ای خاص زمان‌مند است مطرح نکرده‌اند و کانت نیز در این مورد از دیگران پیش‌تر نرفت. او می‌خواست به‌ویژه در [در آمدی به‌هرگونه متافیزیك آینده] اصول تجربی را از علوم، به‌ویژه از فیزیك و ریاضیات استنتاج کند. اما هرگز ــ از نقد خردناب به‌بعد ــ تجربه را به‌گونه‌ای ساده با گستره‌ی موضوع این علوم یکی فرض نکرد و حتی اگر چنین می‌کرد ــ چنانکه پس از او فلاسفه‌ی نوکانتی چنین کردند ــ باز مفهوم تجربه که چنین شناخته و معین شده، همچنان به همان شکل کهن خود باقی می‌ماند و معنای خصلت نمای آن نه از مناسبتی که با آگاهی ناب دارد بل از مناسبتی که با آگاهی تجربی دارد استنتاج می‌شود. پرسش اساسی نیز درست در همین نکته نهفته است: عرصه‌ی این تجربه‌ی ناب، ابتدایی و قائم به‌ذات را کانت (به‌مثابه‌ی فیلسوفی که بهررو در دیدگاه اساسی زمان خویش محصور بود) همچون یگانه داده یا بهتر بگویم یگانه مورد ممکن می‌شناخت. حال آنکه این تجربه ــ چنانکه دیدیم ــ یکه و از نظر زمانی محدود است، و استوار به‌شکلی است که به یك معنی سایر تجربیات نیز استوار بدان هستند. این تجربه که به‌معنای دقیق واژه می‌توان آن را جهان‌بینی نامید [در مورد کانت] همان تجربه‌ی دوران روشنگری است که با رشته‌ای که در خود فاقد اهمیت است اما اینجا معتبر شناخته شده، از تجربیات دیگر

تاریخ نوین جدا شده و یکی از پیش پا افتاده‌ترین جهان‌بینی‌ها را می‌سازد.»[۴۹]

کاردشواری نیست که به‌یاری بازگفت بالا قیاسی میان مناسبت اندیشه گون کانت و دوران روشنگری بامناسبت فکری میان بنیامین و مارکسیسم ایجاد کرد. اما نتیجه‌ی عمده‌ای که از بحث بنیامین به‌دست می‌آید به‌هیچ‌رو در این حد خلاصه‌نمی‌شود. نوشته‌ی بنیامین یکی از مهمترین دشواری‌ها در اندیشه‌ی فلسفی را مطرح می‌کند: همواره فلاسفه «تجربه‌ی موجود» را یگانه مورد ممکن شناخته‌اند و براساس آن نظریه و یاحتی نظام فلسفی خود را استوارکرده‌اند، حال آنکه نسل‌های بعد پس‌ازگذر ازآن حدود تاریخی (که فلاسفه در آن محصور بودند) با تجاربی نوین روبرو می‌شوند که فلاسفه‌ی پیشین حتی از وجودآن‌ها نیز بی‌خبر بودند وکوچکترین تصوری از آن‌ها در ذهن خود نداشتند. پرسش عمده‌ای که پیش‌روی بنیامین قرار داشت این بودکه چگونه اندیشه‌ی فلسفی می‌تواند بنا به‌تجربه‌ی موجود احکامی ارائه کندکه به‌کار تجارب بعدی‌نیز بیایند؟ آیا بحث بالا می‌تواند مارا به‌این نتیجه برساندکه ارائه‌ی احکام قطعی و «قوانین آهنین» ناممکن است وباید به‌نسبیت دانش باور داشت؟

پاسخ بنیامین شاید تا حدودی اساس نظریه‌ی شك گرایی (Sceptcism) را به‌یاد ما آورد، اما در واقع این پاسخ به نظریه‌ی اصلی «تاویل‌گرایی» (Hermeneutique) به‌مراتب نزدیکتر است. بنیامین می گویدکه «جهان‌اندیشه گون‌هرمتفکر تنها یکی‌از امکانات بی‌شماراست.» هرمنظومه‌ی فکری (همچون هرتاویل متنی ادبی یا رخدادی اندیشه‌گون) تنهایك امکان را مطرح می‌کند. برخواننده است‌که امکانات دیگر را بیآفریند. ازاین‌رو هرمتن توسط هردوی نویسنده وخواننده نوشته‌می‌شود. متن هربارکه‌خوانده می‌شود چیزی تازه است. نویسنده‌ای که به‌این واقعیت آگاه باشد می‌تواند راه را بر اشکال متنوع تاویل بگشاید. تنها این شیوه‌ی طرح «تجربه‌ی

49_ Benjamin. W: *Mythe et Violence*, PP. 100_101.

موجود» می‌تواند به‌آن اصول نظری که زاده‌ی تجربیات بعدی هستند یاری کند. آشکارا نگارشی چنین، چشم‌داشتی عظیم از خواننده‌ی متن دارد و کار را بر او چندان دشوار می‌کند که اگر خود را به «اندیشه‌ی مداوم» عادت نداده باشد مطالعه‌ی متن را رها خواهد کرد، چرا که تنها نباید بخواند بل باید بیآفریند.

بدین‌سان کار بنیامین به تاویل گرایان نوین شباهت می‌یابد. مقصودم مکتبی است که از شلایرماخر و ویلهلم دیلتای آغاز شده و گادامر، ریکور، پالمر، هرش و بتی در چارچوب آن کار می‌کنند. از سوی دیگر شباهتی شگفت‌آور میان آثار بنیامین (و برداشت او از نگارش) با تاویل گرایی و نهان‌روشی (Esoterism) آثار عارفانه و دینی (کابالا و مذاهب گنوسی) می‌توان یافت. هر تاویل همچون برگی از یك گل سرخ است، هسته‌ی اصلی گل چیزی نیست، برگ‌ها اهمیت دارند. درست به همین دلیل بنیامین در دیباچه‌ی نمایش سوگبار آلمانی نوشته: «حقیقت هرگز در وجود عریان و آشکار چیزی به چشم نمی‌آید.»[50] اهمیت آثار کافکا در چشم بنیامین نیز ازهمین واقعیت برخاسته است، چرا که «او نیز دریافته بود که تداوم حقیقت بی‌معناست.»[51] در مفهوم نقد هنری در رمانتیسم آلمانی هنوز رگه‌ای از باور به نقش ویژه‌ی نقد ادبی همچون «شکوفایی اثر» حضور دارد، اما این نظر کنار نخستین رگه‌های تاویل گرایی نشسته و بنیامین در رساله‌های بعد این نظر را یکسره کنار گذاشته است. در این رساله نشان تاویل گرایی شله گل را بر اندیشه‌ی بنیامین می‌توان دید. او نوشته که دو مفهوم اصلی فلسفه‌ی نقادانه یعنی اندیشه (آگاهی) و اندیشه درمورد اندیشه (خودآگاهی) را می‌توان در آثار شله گل بازیافت. اینجا اثر هنری همچون اندیشه است و تاویل نقادانه‌ی آن همچون اندیشه درمورد اندیشه ظاهر می‌شود. عمل

50– Benjamin. W: *The Origin of German Tragic Drama*, P. 45.

51– Banjamin. W: *Briefe*, Frankfurt 1966, Vol 2, 763.

ناقد چون جزء جداناشدنی اثرهنری است. تنها دراین‌کنش می‌توان‌حقیقت اثرهنری یا «ایده‌ی»آن را شناخت.[۵۲] ازسوی دیگربنیامین سخت تحت‌تاثیر نوالیس است‌که اثرهنری‌راچونان «مجموعه‌ی نشانه‌های‌رمزی» یا به‌گفته‌ی مشهورش «یك هیروگلیف» می‌شناخت و تاویل را کارکسانی می‌دانست که‌کشف رمز می‌کنند.

نقدهای اساسی بنیامین تنها درحکم اندیشه‌هایی درمورد هنرهستند و هرگز درحکم روشنگری تام اثر یا «شکوفاکردن توان‌های‌آن» به‌حساب‌نمی‌آیند. پس هنگامی‌که بنیامین در۹ دسامبر ۱۹۲۳ به ف. س. رنگه نوشت:«تمامی دانش انسانی بایدشکل تأویل و تفسیر را به‌خود بگیرد»[۵۳] درواقع حکمی جز حکم اصلی تاویل‌گرایان نوین ارائه نکرده است. البته‌کار او در یك مورد مهم با کار این تاویل‌گرایان متفاوت است. درحالیکه اینان به‌درجات گوناگون (به‌میانجی آثار هیدگر) از پدیدارشناسی ادموند هوسرل آغاز کرده‌اند، بنیامین بااصول اندیشه‌ی هوسرل‌مخالف بود.درآغازدهه‌ی۱۹۳۰ او با علاقه پژوهش آدورنو در نقد به هوسرل را دنبال می‌کرد و خـود همواره به مفهوم «نیت» (Intention) یا «حضور مفهوم ذهنی ازشیئی» که از مهمترین‌مفاهیم فلسفه‌ی هوسرل است انتقاد می‌کرد.در ریشه‌ی‌نمایش سوگبار آلمانی نوشت: «حقیقت هرگز وارد مناسبت با چیزی نمی‌شود و به یقین وارد مناسبت با نیت نیز نمی‌شود. شناختی‌که استوار به‌نیت‌مفهوم‌گونه باشد حقیقت ندارد... حقیقت درحکم مـرگ نیت است.»[۵۴] آدورنو نیز درهمین مورد می‌گفت: «حقیقت غیر تصوری، یگانه حقیقت است.» این

52_ Benjamin.w: *Gesammelte Schriften*, 1/3, p. 801.

۵۳_ بازگفت از:

Fekete. j: «Benjamin's Ambivalence» in: *Telos*, no 35 (1978), p. 192.

54_ Benjamin. w: *The Origin of German Tragic Drama*, p. 17.

نکته آنان را بسوی باور بآنچه هست، یعنی موارد موجود غیرتصوری، پدیدارهای مشخص (انضمامی) و تاریخی می‌کشید، حقیقتی که تعین‌هـای آن قابل شناخت است. بینش واقع‌گرایانه‌ی بالا از اصول نظریات‌هوسرل سخت دور است. اما تاحدودی (و به‌یك معنای محدود) به عقایـد دیلتای و نیز به‌عقاید آلویس دیهل (۱۸۴۴–۱۹۲۴) که حلقه‌ی «واقع‌گرایی» را میان فلاسفه‌ی نوکانتی آغاز کرد، شباهت دارد. آدورنو و بنیامین همچون دیلتای دوسویه‌ی انضمامی درواقعیت موجود را از یکدیگر جدا می‌کردند: یکی امکان پژوهش علمی و دیگری تاویل پدیـدار. نخستین به احکـام و قوانینی منجر می‌شود که دارای صحت نسبی هستند ودیگری به‌بیانی ممکن و درونی (باطنی) از واقعیت می‌رسد. آدورنو نوشته: «ایده‌ی علم پژوهش است، ایده‌ی فلسفه تاویل است.»[55] تاویل روشن می‌کند که مفاهیم («که به صورت نیت ظاهر می‌شوند» و به این اعتبار غیرواقعی هستند) درواقع‌مستقل ازآفرینندگان خویش وجود دارند (و از این‌رو برخلاف ظاهر خود در حکم نیت‌نیستند)، پس‌اثرهنری چیزی می‌گوید که آفریننده‌اش ازآن بی خبر بود و یاچه بسا نمی‌خواست آن را بیان‌کند.[56] بنیامین دریکی ازمهمترین مقالات خود یعنی مقاله‌ای که در باره‌ی پیوندهای گزیده اثر گسوته نوشته، نشان داد که تفسیرهرمتن‌ادبی، درست‌به دلیل زندگی‌مستقل‌اثرازآفریننده‌اش نیازمند عنصری تازه وباطنی یعنی تمثیل است: «نقد حقیقت درونی هر اثر هنری را از دست فرو می‌گذارد و تفسیر موضوع آن را.»[57] پس بنیامین

55– Buck–Morss.s: *op. cit*, P. 78.

۵۶– روش‌بنیامین‌تا حدودی به‌شیوه‌ی نقادی هارولد بلوم از «اشعار بدخوانده شده» همانند است. بنیامین نیز می‌کوشدتاکشف‌کندکه چگونه نویسنده یاشاعر مقصود خود را درپیکر مقصودی دیگربیان می‌کنند و به‌چه دلیل‌گوینده چیزی مخالف‌با مقصود خویش را می‌گوید.

57– Benjamin.W: *Mythe et Violence*, P. 250.

نقد را نمی‌پذیرد،چون از موضعی برتر ، با نظام ارزش‌هایی نامشخص (و چه بسا یکسر متضاد با متن) می‌کوشدکه آن را تعالی دهد و بهانجام این کار موفق نمی‌شود. تفسیر را نیز نمی‌پذیرد زیرا درچارچوب «پندارهای متن» باقی می‌ماند. تمثیل یگانه راه ترکیب آنهاست وبا تاویل‌گرایی نیز خواناست. تمثیل درچارچوب متن باقی می‌ماند (زیرا احکامی برآمده از نظام ارزش‌هایی جداگانه را بدان تحمیل نمی‌کند) و از آن فرا می‌رود (زیرا متن را همچون یك امکان نمایان می‌کند.) با ارزش‌هایی برآمده از (و خوانا با) متن، آن را تغییر می‌دهد. تاویل‌گرایی بنیامین به‌یاری تمثیل «حقیقت راکه همواره درسطح آشکار می‌شود» با موضوع اثرهنری «که همواره در تکامل زمان خود را پنهان می‌کند» به یکدیگر نزدیك می‌نمایاند یا به‌زبان خود بنیامین «آن‌ها را به‌یکدیگرمی‌شناساند.» همانطور که یك متخصص شناخت خطوط زبان‌های باستانی، خواندن متنی کهن را «از واژه‌های آن آغاز می‌کند» یك تاویل‌گرا نیز«از تفسیرها آغازمی‌کند.» خط شناس به‌یاری قواعد نحوی زبان ازواژه‌ها به‌جملات می‌رسد.تاویل‌گرا به‌یاری تمثیل از تفسیرها به معنا یا حقیقت محتمل دست می‌یابد. پس کاربنیامین با کار«خط شناس» دستکم از نظرقدرت ترکیبی تشابه دارد (وچرا نگوییم‌که باکارکیمیاگران نیز همانند است؟)

هنگامی‌که آدورنو در نقد به گذر «ه‌ها، بنیامین را به«حضور اندیشه‌ی یونگ» درنوشته‌اش آگاه می‌کرد، بیشتربه «ناخودآگاه قومی» می‌اندیشید و نه به‌پرسش روش‌شناسانه.[58] تشابه موضوعی دیگر را می‌توان درکاربرد قاعده‌ی «ترکیب عناصر ناشناخته» (قاعده‌ای‌که نزدکیمیاگران بسیار آشناست) در آثار یونگ وبنیامین یافت.

58–*Aesthetics and Politics*, London, 1977,P113.

در این مجموعه آثاری از ارنست بلوخ، گئورگ لوکاچ، برتولت برشت،تئودور آدورنو و بنیامین آمده است. نامه‌های انتقادی آدورنو در مورد اثر هنری«د دوران تکثیر مکانیکی آن و گذر «ه‌ها را می‌توان در این مجموعه‌یافت.

تصور بنیامین ازتاویل، به جهانی عتیق(Antediluvian)[۵۹] بازمی گردد که درآن هنوز نقد وتفسیر از هم جدا نشده بودند. کیمیاگر از جهان آشنای دانش شیمیایی فراتر می‌رود و تعین‌های سرداست دنیای فیزیکی راکنار می گذارد تا گوهر پنهان در عناصر طبیعت را باز شناسد. تاویل گر نیز با عناصر فرهنگ چنین می کند. در جهان عتیق نیز تاویل گران «کابالا» چنین می کردند. تنها اگر هدف، آشنایی با گوهرپنهان عناصرفرهنگ باشد می‌توان تصوری از«ناکجاآباد»،«مسیانیسم» و«زمان مسیح موعود» را در سرپروراند. این عنصر مسیانی در تمامی نوشته‌های بنیامین حاضر است. سازنده‌ی جهانی است«همه سویه و درهم شده به وسیله‌ی‌فعلیت.»[۶۰] شناخت بنیامین از سنن به درک او از «عدم تداوم واقعیت» باز می گردد. هابرماس تاکیدکرده که ناگزیر این شناخت همواره به‌هدف واپسین یعنی به «ظهور مسیح موعود» متکی است.[۶۱] هابرماس به درستی دریافته‌که تاویل گرایی بدون باوربه‌مسیانیسم‌ناممکن است. نقد اوبه بنیامین محصول تلاش اوبرای ادامه‌ی فعالیت مکتب فرانکفورت در راستای تازه است، او می کوشدکه به اندیشه نوکانتی بازگردد و از این رو تمایز میان علوم طبیعی و علوم اجتماعی راکه اندیشه‌گران مکتب فرانکفورت به پیروی ازلوکاچ مطرح می کردند، «بازمانده‌ی عرفان گرایی» می‌خواند و آن را مردود می‌داند.[۶۲]

۵۹ــ واژه‌ی انگلیسی (مشتق از Diluvium) که درزبان‌های اروپایی دیگر نیز به کارمی‌رود.

60_ Benjamin. W: *Gesammelte Schriften*, 1/3, P. 1235.

61_ Habermas. j: «Die Uerkleidete Tora» in: *merkur*, 32/1 (1978), pp. 100_101.

62_Habermas. j: *Knowledg and Human Intrest*, London 1472, pp. 32_33.

هابرماس ریشه‌ی این «خطا» راکه علوم اجتماعی را ازعلوم طبیعی جدامی‌کند، در آثار دهه‌ی ۱۸۴۰ کارل‌مارکس می‌یابد.

بنیامین، اما، تمایز میان این دو دسته علوم رامی‌پذیرد و تاویل را درمورد علوم اجتماعی به‌کارمی‌گیرد. او به‌مثابه‌ی «یـك ناقد ادبی» (هانـاآرنت می‌گوید که اوخود را فیلسوف یا تاریخ‌نگار نمی‌دانست «تنها گاه خود را ناقد ادبی می‌خواند»)[۶۳] درکی مشخص و خاص از ناقد را در سرداشت: ناقد به مثابه‌ی تاویل‌گرا. او هرگز درپی بنیان نظامی ویژه در نقد ادبـی نرفت. *Kritik* همواره به‌چشم اومفهومی کانتی داشت، یعنی‌معیار(سنجش بود.

اکنون می‌توان راز پیچیدگی و دشواری سبك آثار بنیامین را دریافت. او استاد بی‌رقیب نگارش مقالات بود. نثری دشوار، فنی و پیچیده را ـ که جنبه‌ای گریز ناپذیر داشت ـ به‌کارمی‌گرفت، چراکه می‌خواست نقد ادبی را از گستره‌ی تشریح تاریخی اثر به قلمروی اندیشه منتقل کند. هر نقد او در حکم گذر راه اندیشه‌هایی پیرامون درون مایه‌های اثر ادبی است. اندیشه‌هایی که از یکسو تکیه به دانش ژرف تاریخی و اجتماعی دارند و ازسوی دیگر، گونه‌ای بینش شخصی استوار به شور (Pathos) سازنده‌ی منش‌ویژه‌ی آنهاست. بنیامین باکنار نهادن «نیت» کوشید تا مفهوم از این شکل به آن شکل شدگی (Urphanomenon) که گوته‌درمورد طبیعت به‌کاربرده بود را به قلمروی تاریخ وفرهنگ گذر دهد. پس سبك نگارش او نیز از تاثیر این مفهوم بی اثر نمانده است. دررساله‌های او همواره میان اندیشه‌ای که سریع وگستاخانه بیان می‌شوند و اندیشه‌ی بعدی، فاصله‌ای یا جایی خالی و تهی باقی است. خواننده خود باید این فاصله را پرکند. جملات کوتاه

63_ Benjamin.W: *Illuminations*, P. 4.

بنیامین به سال ۱۹۲۹ نوشت، «هدفی‌که من پیش روی خود قـرار داده‌ام این است‌که مهمترین ناقد ادبیات آلمان بشوم. دشواری اینجاست‌که بـرای مدت پنجاه سال نقد ادبی درآلمان جدی‌گرفته نشده است. بـدست آوردن مقامی در نقادی به این معنی است‌که باید نقد ادبی را باز آفرینی‌کرد.»

Benjamin. W: *Briefe*, vol, P. 505.

او که اندیشه را چونان جرقه‌ای ازذهن می‌گذرانند یادآور خصومت او با ساختن نظام هستند. آدورنو می‌نویسد «روش ریزشناسانه و استوار به پاره‌های جداگانه ی بنیامین... هرگز ایده‌ی تاملی همگانه را کامل نکرد، ایده‌ای که نزدهگل، ونیز نزد مارکس، سازنده‌ی تمامیت است.»[۶۴] به گفته‌ی موریس بلانشو: «جملات بنیامین افق ویژه‌ی خویش را می‌آفرینند.»[۶۵] بنیامین به جای «شیوه‌ی نگارش اقتدارگرایانه» که در آن همه‌چیز ازسوی فاعل شناسایی یا نویسنده بیان می‌شود تاخواننده «به حد نویسنده‌تعالی‌یابد» شیوه‌ای تازه واستوار به‌برابری‌دواندیشه‌ی نویسنده‌وخواننده رابه‌کار گرفته است. اسلوبی که دشواری آن را باید پیش از هرچیز زاده‌ی تازه بودن‌آن دانست.[۶۶]

آدورنو سبك بنیامین را باموسیقی نوین مقایسه‌کرده است: «درست همچون موسیقی نوین[موسیقی فاقدتن، موسیقی دوازده تنی] که هیچ گونه تمایزی را میان مایه وتکامل‌آن نمی‌پذیرد وهرلحظه‌ی موسیقی، هر تنی به درجه‌ای یکسان با مرکز فاصله دارد، فلسفه‌ی بنیامین‌نیز فاقد مایه‌ی‌اصلی است.»[۶۷] به عبارت دیگر تاویل گرایی که «هسته‌ی اصلی»را بی اهمیت و «برگ‌ها» یا تاویل‌ها را مهم می‌داند در اساس اندیشه‌ی بنیامین جای دارد واز آنجا

64_ Adorno. T. W, *Prisms*, P. 236.

65_Blanchot. M: «Walter Benjamin: Reprises» in: *Nouvelle Revue Francaise*, no 93 (1960), PP. 475_483.

۶۶_ به‌گفته‌ی پیکونه: «جملات‌کوتاه بنیامین‌گاه به شعر نزدیك می‌شوند تا از زاویه‌ی بحرانی ابزار بیان سنتی بگریزند»:

Piccone. p: «The Coming Function of Critical Theory» in: *New German Critique*, no 12 (1977), P. 31.

۶۷_ مقاله‌ی آدورنو با عنوان «درآمدی به آثار بنیامین» (۱۹۵۵) در:

Adorno. T. W: *Uber Walter Benjamin*, 1970, P. 46.

به اسلوب و سبك ویژه‌ی نگارش او راه می‌یابد. او خود درنامه‌ای نوشته: «من در فعالیت ادبی خود براین اعتقادم که هرحقیقت باید جایگاه ویـژه‌ی خودرا بازیابد.»[۶۸] قیاس آدورنو چقدر هوشمندانه است، جمله‌ی بالا به‌سادگی می‌تواند گفته‌ی آرنولد شوئنبرگ درباره‌ی موسیقی باشد. ارنست بلوخ می‌نویسد: «بنیامین باقدرتی شگرف، ریزبینی فلسفی منطقی را باتبار واژه شناسی پیوند می‌داد و از اینرو همواره در پی پرسش‌های پیرامونـی بود و مرکز را رها می‌کرد.»[۶۹] از این رو نتایج، احکام، بازگفت‌هـا و خاطرات شخصی در هرنـوشته‌ی بنیامین‌کنار هم قرار می‌گیرند تا «جای ویژه‌ی خود را بازیافته باشند.» تداوم آن‌ها بنا به قاعده‌ای‌که می‌توان آن را «ترکیب عناصر» (به قیاس کیمیاگری) و یا «تدوین معانـی» (به قیاس تدوین نماها در سینما تو گراف) خواند به نوشته‌های بنیامین منش‌ویـژه‌ای می‌بخشدکه «همواره باطراوت به‌نظر می‌آید وکهنه ناشدنی است.» آثاری همسان یك متن‌بنیامین چه اندکندکه بارها خوانده شوند و هربار به‌نظرتازه آیند.

بازگفت‌ها در هرنوشته‌ی بنیامین جایگاه و اهمیتی ویژه دارند. درهرمتن‌او می‌توان سلسله‌ای از بازگفت‌ها را (به صورت مستقیم یا همچون بازگویی معنی) مشاهده‌کرد. استادی ومهارت بنیامین درکـاربرد آن‌ها چندان است کـه هربازگفتی از دیگران را به یادی از گـذشته‌ی خود (تداوم خاطره) همانندمی‌کند. بنیامین‌می‌گفت هرنوشته‌ی‌من «موزاییکی از بازگفت‌هاست» و «بازگفت‌ها درآثار من چـونان مهاجمین مسلح به‌خستگی باربران پایان

68_ Benjamin. W. *Briefe*, Vol 1, P. 329.

69_ Bloch. E: « Erinnerungen » in « *Uber Walter Benjamin* , Frankfurt, 1968 P. 17.

«ریزشناسی فلسفی ـ منطقی» را دربرابر Micrological _ Philosophica آورده‌ام و «تبار واژه شناسی» را در برابر Etymology .

می‌بخشند.»[۷۰] کاربرد بازگفت‌ها درآثار بنیامین (همچون‌کاربرد آن‌ها در آثارکارل‌کراس) نه سازنده‌ی معانی بل تغییردهنده‌ی آن‌ها هستند. بنیامین از این راه می‌کوشد تا معانی نادرست را از ذهن خواننده بزداید: «باید بگویم‌که من بازگفت‌هـا را چونان نیرویی ویـرانگر به‌کار می‌گیرم.»[۷۱] یعنی به‌گونه‌ای غیرمستقیم و «بدون سودجویی ازاقتدار نامشروع نویسنده» به‌یاری اندیشه‌ی کسی دیگرکه اینجا چونان خاطره‌ی خویشتن (خاطره‌ی‌ما: نویسنده وخواننده) جلوه می‌کند، مفهوم یا مفاهیم نادرست را می‌توان‌پشت سر نهاد. اگر به‌یاد آوریم‌کـه بنیامین زبان را «حقیقت هستی‌شناسانـه» می‌داند آنگاه دلیل توجه اورا به بازگفت‌هـا (یا به‌گفته‌ی موریس بلانشو «خاطره‌ی زبان») درک می‌کنیم. بازگفت‌ها درنثر بنیامین‌کارکردی همچون خاطرات در زندگی دارند، به‌عبارت دیگر همان نقشی‌که «خاطره‌ـرویا» در به جستجوی زمان گم‌شده اثر مارسل پروست دارد را بازگفت‌هـا در آثار بنیامین ایفاء می‌کنند. همانطورکه بنیامین درمقاله‌ی «تصویر پروست» گفته‌که پروست زندگی را نه چنانکه‌گذشت بل چنانکه درخاطره به‌جاماند (و نمایان شد) درنظر می‌گرفت، آثـار خود او نیز به‌یاری‌کاربرد یکه و شگفت‌انگیز خاطره/بازگفت در ذهن ما به‌جا می‌مانند.

مقاله‌ای‌که بنیامین درموردکافکا نوشته مثال خوبی از شیوه‌ی تدوین معانی وکاربرد بازگفت‌ها را به‌دست می‌دهد. دراین مقاله از افسانه‌های تاریخی

70_ Banjamin. W: *Schriften*, Frankfurt, 1955, Vol 1, p. 571.

۷۱ – پیشین، ج ۲، ص ۱۹۲. و باز، «بازگفت‌ها نیرویی تعادل دهنده‌اند» (پیشین، ج ۱، ص‌ص ۱۴۲–۱۴۳.) درواقع‌بازگفت‌ها درآثار بنیامین‌آنچه را که بودلر «کلید همخوانی‌ها» می‌نامید را آشکار می‌کنند. هربـازگفت با «خاطره‌ی نویسنده/اندیشه‌ی خـواننده» چون صوتی در «اکتاوهای گوناگـون» رابطه می‌یابد.

دربار روسیه، افسانه‌های تلمودی، گاندهارواس اسطوره‌ای هند، افسانه‌ی اولیس، حکایات حیوانات کافکا، تمثیل‌های داستان‌های بلند او وخاطرات خود بنیامین ، همه درخدمت روشن‌کردن یك نکته قرار گرفته‌اند : «چگونه زندگی وکار در جامعه سازمان می‌یابند؟»[۷۲] این مقاله علیه تمامی آثاری است که تاآن زمان در مورد کافکا نوشته شده بودند . بنیامین تفاسیر «طبیعی» (یا اجتماعی) و «فراسوی طبیعی» از آثار نویسنده‌ی چك را مردود می‌داند و نمی‌پذیرد که قصر نشانه‌ی اقتدار زمینی یا اقتدار آسمانی است یا محاکمه بیان سلطه‌ی نیروهای ستمگر دنیوی و یا نمادواپسین دادرسی در آن جهان است . اینجا برای نخستین بار در ادبیات انتقادی سده‌ی حاضر ، نوشته های مرموز و پیچیده‌ی نویسنده‌ای به یاری تمثیل (وبه‌گونه‌ای بنیانی براساس سایر آثار او) مورد تاویل قرار گرفته‌اند . نکته‌ی جالبی است که بنیامین در ایام نگارش این رساله از یکسو با برشت تماس داشت (او از ژوئن تا اکتبر ۱۹۳۴ درکپنهاگ با برشت همراه بود) و از سوی دیگر با گرشوم شولم مکاتبه‌داشت. برشت تفسیری دنیوی از کافکا ارائه می‌کرد (و حتی یك‌بار از او چون «یکتا نویسنده‌ی ها» نام برد) و شولم تفسیری آیینی و متافیزیکی از آثارکافکا داشت و جملات کافکا را «بیان داوری نهایی و قدسی» می‌خواند.[۷۳] بنیامین ، اما، این هر دو تفسیر را رد می‌کند. اوکافکا را «ستایشگر خلوص و پاکی شکست» می‌خواند و آثارش را با تاویلی یکسر تازه به ما می‌شناساند. کارکافکا را همچون کار خود «قیام علیه اسطوره یا قدرت معنا» ارزیابی می‌کرد و به شیوه‌ای شگفت‌آور از جهان درونی کافکا در پیوند با دنیای معنوی‌خویش سخن می‌گفت. او به‌یاری «مسیانیسم» خود به ما ثابت می‌کند که کافکا با

۷۲ــ بنیامین به شولم نوشته بود : «در این مقاله من دو هدف اصلی کارم یعنی اهداف سیاسی و رمزآمیزم را تانهایت پیش برده‌ام.» در :

Benjamin. W. *Briefe*, Vol 2, p. 624.

73_ Buck_Morss. S: *op.cit*, p. 142.

ایمـان «مسیانی» خویش به واقعیت‌های تلـخ زمینی می‌نگریست و در پـی «مکاشفه‌ی زمینی» بود، از این رو همزبان باکافکا می‌گفت: «تنها به‌خاطر ناامیدان، امید آمده است.»

دگرگونی ساختار هنر

رسالـه‌ی اثر هنری در دوران تکثیر مکانیکی آن بیش از سایر آثـار بنیامین خوانده شده و مورد نقد و سنجش قرار گرفته است. این رساله جدا از دفاعی کـه از «هنر مردمی نوین» می‌کند (و این نکته مباحث زیادی را برانگیخته است که مشهورترین آن‌ها نقد آدورنو به‌بنیامین است که به‌طرح نظریه‌ی «صنعت‌فرهنگی» و «فرهنگ توده‌ای» درکتاب دیالکتیک روشنگری منجر شده است) به دلیل فهم دگرگونی ساختار هنر در میان مهمترین اسناد فلسفه‌ی هنر و زیبایی شناسی سده‌ی حاضر جـای گرفته است . بنیامین خود این اثر را درحکـم درآمدی به‌کار اصلی خود یعنی گذرگاه‌ها می‌دانست و در نامه به ورنر کراف (۲۷ دسامبر ۱۹۳۵) تاکید کرد که:«ازنظر روش‌شناسانه، این دو کار من باهم رابطه‌ی تنگاتنگ دارند.»[۷۴]

اساس‌نظر بنیامین دراین رساله را می‌توان چنین خلاصه کرد: درسده‌ی اخیر به دلیل پیشرفت فـن آوری امکان تکـثیر فنی و مکانیکی آثـار هنری تحقق یافته است. به دلیل تکـثیر مکانیکی (روندی که درآن آثار هنری می‌توانند به‌گونه‌ای وسیع باز تـولید ، تکثیر و فروخته شوند) اثـر هنری خصایل اصلی خود را ازکف داده است، همچنان‌که روند تولید دیگرصرفاً ترکیب کار فکری/ کار یـدی نیست (بنیامین واژه‌ی مکانیکی را درتمایزبا تولید یدی یـا دستی می‌آورد) اثر هنری نیز دیگر موردی یکـه محسوب نمی‌شود که با حفظ فاصله از مخاطب (تماشاگر ، شنونده) اثری جاودانه به

74_ Benjamin. W: *Gesammelt Schriften*, 1/3 p. 986.

نظر آید. نسخه‌های بدل آثار مشهور هنری (به‌صورت پوسترهای چاپی پرده‌های نقاشی، نمونه‌های بدلی تندیس‌ها ومجسمه‌ها، صفحه‌های موسیقی)[۷۵] تجلی اثر هنری (Aura یا به زبان آلمانی Erfahrung) را از میان برده‌اند، اثر هنری فاقد اصالت شده و «ارزش آیینی» آن نفی گشته است، در مقابل به صورت تکثیر شده‌ی خود به‌میان توده‌های مردم رفته است. این نکته به هیچ روی به معنای تنزل مقام هنر نیست بل در حکم ترفیع اندیشه‌ی زیبایی شناسانه‌ی توده‌هاست. پیشرفت فن آورانه‌ی تکثیر، عکاسی و به‌ویژه سینما را به مثابه‌ی هنرهای ویژه‌ای که اساساً استوار به تکثیر مکانیکی هستند به‌وجود آورده است. بنیامین معتقد است که سینما تمامی خصایل «تلقی نوین از هنر» را داراست، یعنی فاقد ارزش آیینی است اما درمیان توده‌ها جای دارد. بدین‌سان تکثیر فنی و مکانیکی در هر دوی مفهوم هنر و کارکرد آن دگرگونی و انقلابی عظیم به پا کرده است.

جنبه‌هایی از بحث بنیامین درمورد تغییر ساختار اندیشه (و هنر) در مباحث فلسفی/زیبایی‌شناسانه‌ی دو سده‌ی اخیر ریشه دارند. به عنوان مثال در فراز شصت و هشتم فلسفه‌ی حقوق هگل می‌خوانیم: «درمورد اثر هنری [باید گفت که] شکل یعنی تجسم اندیشه به‌یاری ابزار بیرونی، چونان یك شیئی نمایان می‌شود، وچنان وابسته به هنرمند وخاص اوست که نسخه‌ای ازیك اثر به‌گونه‌ای بنیانی محصول توان اندیشه‌گون نسخه‌بردار به‌حساب می‌آید. درمورد آثار ادبی، شکل که به‌دلیل آن اثر همچون موردی‌خارجی نمایان می‌شود [به دلیل صنعت چاپ] منش مکانیکی یافته است. همین نکته درمورد اختراع یك دستگاه خودکار نیز صادق است. در مورد نخست اندیشه نه به‌گونه‌ای محدود ومحصور (همچون یك‌تندیس) بل دررشته‌ای از نمادهای تجریدی، جدایی پذیر، جلوه‌گرمی‌شود و درمورد دوم اندیشه

۷۵ــ و اکنون می‌توان تولید انبوه«نوارهای‌کاست» و«نوارهای فیلم‌ویدئو» را نیز به مثال‌های بنیامین افزود.

محتوای مکانیکی می‌یابد. شیوه و ابزارتولید مکانیکی این‌چیزها،دستامدی همگانی و محصول‌کار افرادی بسیار است. اما میان اثر هنری دریك حد و تولیدکالاها در حد دیگر، پله‌هایی انتقالی نیز می‌توان یافت‌که بیش و کم [به درجات گوناگون] منش هر دوحد را دارا هستند.»[۷۶]

می‌بینیم‌که اینجا هسته‌ای آغازین بحث بنیامین آمده است. هگل پس از ذکر مثال بازتولید فنی‌کتاب نشان می‌دهدکه چگونه‌اندیشه «محتوایی مکانیکی» می‌یابد. این نکته‌به‌شکلی نبوغ‌آمیز- درحکم درك دگرگونی‌های بینش-زیبایی شناسانه و بطورکلی اندیشه به دلیل تغییرات فن‌آورانه است. نکته‌ای‌که به راستی درحکم خاستگاه و پیشنهاده‌ی آغازین بحث بنیامین محسوب می‌شود. هگل ازهمان نخستین جلوه‌های پیدایش تکثیر فنی (بازتولید چاپی‌کتاب) به‌گونه‌ای انتقادی‌دگرگونی در مسیراندیشه‌ی آدمی را پی‌می‌گیرد وبا روشن‌بینی برای نخستین بارماهیت‌کالایی‌محصول هنری را به‌بحث می‌گذارد. اما، نگرش بنیامین به تغییرات ناشی از تکثیرمکانیکی مثبت است و از میان رفتن ارزش آیینی هنر را چونان از میان رفتن نخبه‌گرایی در هنر مورد استقبال قرار می‌دهد. البته این نکته‌ی آخر را نمی‌توان به‌صورتی صریح در رساله‌ی بنیامین یافت، اما زمانی‌که او دربرابر ارزش آیینی‌کهن موقعیت نوین اثرهنری یعنی منش مردمی آن را قرار می‌دهدآشکارا هنری‌همگانی و توده‌ای را دربرابرهنرنخبه‌گرایانه نهاده است. از این نکته‌که آیا پیدایش هنری همگانی و توده‌گیر پدیده‌ای مثبت است یانه جلوتربحث می‌کنم، اما باید به‌یاد داشت‌که اهمیت بحث بنیامین نه در این نتیجه‌گیری مشخص او، بل در طرح پرسش اصلی است، یعنی مهمترین جنبه‌ی بحث دررساله‌ی اثر هنری دردوران تکثیر مکانیکی آن فهم تغییر در ادراك زیبایی شناسانه‌ی نوین به دلیل پیدایش و تکامل هنر سینماتوگراف است . در این رساله می‌خوانیم: «رویکرد انقلابی به

76 Hegel. G. W. F. *Philosophy of Right* , London, 1967, P. 54.

سینمای امروز جز ارائه‌ی نقدی انقلابی از مفاهیم سنتی هنر نمی‌تواند شکل دیگری داشته باشد.» در بحث بنیامین از سینما تو گراف جنبه‌ی اصلی همان است که در بالا آمد و این جنبه جدا از برداشت‌های مشخص و شخصی او از سینما و نتایجی که به دست آورده معتبر باقی می‌ماند. من با پاره‌ای از برداشت‌های بنیامین، مثلاً آنجا که از سینمای شوروی دفاع می‌کند و سینمای اروپای غربی را رد می‌کند مخالفم. او (احتمالا تحت تاثیر برشت) با توجه به شرکت هنرپیشه‌های غیرحرفه‌ای در سینمای شوروی و «منش مردمی این سینما» می‌نویسد: «در اروپای غربی استثمار سرمایه‌دارانه از صنعت سینما امکان برآوردن این نیاز انسان نوین را که تصویر خویش را بازتولید کند از میان می‌برد. در این شرایط تهیه‌کنندگان فیلم می‌کوشند تا توجه توده‌ها را به نمایش پندارگونه و خیال‌پردازی‌های مشکوک جلب کنند». در در تمام رساله‌ی اثر هنری در دوران تکثیر مکانیکی آن جز سینمای شوروی، تنها فیلم‌های چارلز چاپلین مورد ستایش قرار گرفته‌اند. اما چگونه می‌توان پذیرفت که فیلم‌هایی چون داهیپر (خون آشام) اثر کارل درایر، توهم بزرگ اثر ژان رنوار یا چهاردهم ژوییه اثر رنه کلر در حکم نمایش‌های پندارگونه و خیال پردازی‌های مشکوک هستند؟ درحالیکه بنیامین در ۱۹۳۵ـ ۱۹۳۶ جملاتی که بازگو کردم را می‌نوشت در اروپای غربی فیلم‌های برجسته و درخشانی تهیه می‌شوند که در حکم مهمترین نمونه‌های هنر سینما ـ تو گراف هستند و با بهترین فیلم‌های دهه‌ی ۱۹۳۰ اتحاد شوروی برابرند. (بگذریم که در دهه ۱۹۳۰ سینمای شوروی گرایشی سریع به سوی تهیه‌ی فیلم‌هایی داشت که در آن‌ها هنرپیشه‌های حرفه‌ای شرکت می‌کردند)[۷۷] استنلی میچل در پیشگفتار کوتاهی که به برگردان انگلیسی برخی از مقالات بنیامین

۷۷ـ برای شناخت سینمای شوروی در دوران انقلاب و دهه‌های ۱۹۲۰ و ۱۹۳۰ نگاه کنید به:

Leyda. J: *Kino: A History of the Russian Film*, New York, 1973.

درمورد برشت نوشته به‌درستی «جنبه‌ی یك‌سونگر» نظریه‌ی اورا رد می‌کند و می‌نویسد : «چون بنیامین در نخستین پله‌ی یك دوران نوین فن‌آوری زندگی می‌کرد ــ زمانی که فنونی چون تدوین تصاویر دارای تاثیر سیاسی مستقیم بودند ــ گاه به‌این حکم گرایش یافت که فن‌را چونان موردی که در خود به‌گونه‌ای سیاسی تاثیر گذار است [از عوامل دیگر] منزوی کند و منکرشود که سیاسی‌شدن فن‌آوری مناسبات تولید را نیز چون نیروهای‌تولید دربر می‌گیرد.»[۷۸]

جدا از این برداشت‌های مشخص، نظریه‌ی والتر بنیامین در مورد تغییرات ساختاری هنر معاصر به‌دلیل پیدایش سینما، درخشان و نبوغ‌آمیز است و حتی امروز پس از چهل سال در قلمروی نظریه‌ی فیلم، چونان نظریه‌ی‌تازه و انقلابی جلوه می‌کند. اهمیت کار بنیامین خاصه زمانی بیشتر به چشم می‌آیدکه به‌یاد آوریم ، اندیشه گران نسل او سینما را پدیده‌ای «پیش پا افتاده و مبتذل» می‌شناختند وکسانی چون ارنست بلوخ یاگئورگ لوکاچ هرگز از سینما چون هنری هم ارزباسایر هنرها سخن نگفته‌اند و از هر گونه قیاس میان سینما باادبیات یا «هنرهای راستین‌دیگر» برآشفته می‌شدند. به عنوان مثال لوکاچ میان نویسنده‌ای که«تصویری نقاشی گونه» می‌آفریند یانویسنده‌ای که «تصویری سینمایی» می‌سازد تمایزگذاشته‌است، کار نویسنده‌ی نخست را « نگارش جمله‌ای دقیق و حساب‌شده» خوانده و کار دیگری را «نوشتن سطری بچگانه» ارزیابی کرده است.[۷۹] ویا درمورد شیوه‌ی نگارش ایلیا ارنبورگ نوشته : «آثار او در تعیین منش اندیشه گر مهم هستند. اما در آنها تکامل نمایشی اصیل در اندیشه‌گری ازکف رفته

78_ Benjamin. W. *Understanding Brecht*, London, 1973, P. XYII.

۷۹ــ از پیشگفتار لوکاچ به‌کتاب زیر؛

Lukacz G. *Writer and Critic and Other Essays*, London 1971. P. 14.

است . او به خوانندگـان خود تنها رشته‌ای از تصاویـر سینمایی ارائـه می‌کند.»[۸۰]

سرچشمه‌ی بی‌اعتنایی لوکاچ به سینما را باید در نقد او به «ناتـورالیسم» جستجو کرد. اساس بحث او این پیشنهاده است: هرچه هم کـه در گستره‌ی سینما حوزه‌ی تخیل و ابداع گسترش یابد باز مرز بازتاب و تصویـرگری طبیعت ناشکستنی باقی خواهد ماند، همانطورکه در ادبیات می‌توان مرزی ناگذشتنی دربرابر نویسندگانی چون امیل زولا یافت‌که‌گستره‌ی نوگرایی و تخیل درآن پایان می‌یابد. زیرا او از آغاز خودرا درمحدوده‌ی تقلید از طبیعت محصورکرده است. اما ایجاد مناسبتی مستقیم میان سینما وناتورالیسم کاری نادرست است. در فیلم سال پیش در هایدین‌باد اثر آلن رنه سینما به سادگی مرزی که لوکاچ عبورناپذیر می‌دانست را پشت‌سر گذاشته است. اهمیت نظریه‌ی بنیامین دراین واقعیت نهفته است‌کـه او از آغاز با فرضی دلخواه و ناروشن چون «سینما به مثابه‌ی هنری ناتورالیستی»کار خود را محدود نکرد و بدون ایجاد مانعی ذهنی ، رها از پیشداوری وپیشنهاده‌های خیالـی به بررسی هنر سینما توگراف و تغییراتی‌کـه پیدایش این هنر در بینش زیبایی شناسانه‌ی دوران ما ایجادکرده است پرداخت.

بحث بنیامین در مورد از میان رفتن تجلی اثـر هنری در دوران تکـثیر مکانیکی نیز در اندیشه‌ی فلسفی و زیبایی‌شناسانه‌ی ایدآلیسم آلمانی ریشه دارد. در درس‌هایی بر زیبایی‌شناسی اثر هگل می‌خوانیم : «هنر در آغاز کار استوار برموردی رمزآمیز، چیزی شوم وپنهان، هوسی بی‌پایان بود... اما اگـر محتوای ناب، به‌گونه‌ای‌کـامل در قالب هنری حل شود، آنگاه روح دست نیافتنی آن ، شکل ظهـور عینی خود را از دست می‌دهد و بـه خویشتن درونی خویش باز می‌گردد. و این چیزی است‌کـه درزمانه‌ی ما رخ می‌دهد . نمی‌توانیم به تعالی همیشگی هنر و حرکت آن به سوی‌کمال

۸۰ــ پیشین ، ص ۱۸۷ . در زیبایی شناسی لوکـاچ نیز اشاره‌ای بـه سینما نمی‌توان یافت.

امید بندیم . هرچه هم کـه خدایان را به‌کمال خدایان یونان فرض‌کنیم ، هرچه هم که خداوند و عیسی و مریم را در حـدکمال ترسیم کنیم ، باز پرسش اصلی تفاوت نخواهدکـرد ، دیگر در مقابل آنان زانـو نخواهیم زد.»[۸۱] بحث هگـل از میان رفتن «عنصر معنوی» یا «مورد مقدس» در هنر را مطرح می‌کند . بحثی که به یك معنی تا سده‌ی حاضر ادامه یافته است . به عنوان مثال به‌نظری‌که واسیلی کاندینسکی در بخش دوم رساله‌ی «درباره‌ی معنویت در هنر ارائـه‌کرده دقت‌کنیم : «هنر این دوران تنها به هدفی مادی وابسته است . . . روشی‌که هنرمند برای ساختن جسم به‌کار می‌گیرد برای او بدل به یگانه پرسش می‌شود ، این است آیین هنری بی‌جان.»[۸۲] بحث بنیامین درواقع تدقیق نظرقدیمی هگل ونیز نظریات جنبش اکسپرسیونیستی دوران خود اوست. بنیامین نشان داده‌که با از میان رفتن‌هسته‌ی اصالت‌اثر هنری ،کارکرد این اثر یکسره دگرگون می‌شود و به جای آنکه استوار به ارزش آیینی باشد (علت اصلی وجود اصالت) به پراکسیس دیگری یعنی سیاست متکی می‌شود . جنبه‌ی انقلابی سینما ، رها کـردن هنر از مفاهیم سنت‌گرایانه است . بحث بنیامین در مورد از میان رفتن «ارزش آیینی» و تجلی‌متمرکزتر ازمباحث دیگران است. به‌گمان او تجلی دارای سه ساحت عمده است : یکه است ، با مـا فاصله‌دارد و جاودانـه و یکسان به نظر می‌آید : خصائلی مشترك میان یـك چشم انداز کوهستانی (کـه بنیامین در رساله‌ی «اثر هنری در دوران تکثیر مکانیکی آن» مثال زده) و یك نقاشی دیواری جیوتو. باز تولید مکانیکی هر سه ساحت تجلی را ازمیان می‌برد. نخست ، تکـثیر یك نقاشی دیواری جیوتو به‌صورت پوسترهای‌دیواری، دیگر موردی یکه نیست، بل این «اثر» به‌گونه‌ای وسیع دردسترس‌همگان

81_ Hegel. G. W. F: *Aesthetics. Lectures on Fine Art*, Oxford, 1975, P. Vol 1, P. 103.

82_ Kandinsky. W: *Concerning The Spiritual in Art*, London, 1972. P. 29.

قرار می‌گیرد وهمپای رشد فن‌آورانه‌ی صنعت چاپ باکیفیت چاپی عالی و یا بهای ارزان فروخته می‌شود. دوم ، فاصله‌ای میان این نسخه‌ی تکثیر شده و ما وجود ندارد. آن را خریداری کرده و بردیوار اتاقی در خانه‌ی خویش آویزان می‌کنیم. دیدن آن هرلحظه که بخواهیم امکان‌پذیر است . دیگر نباید به معبدی قدیمی در «آسیسی» یا «پادوآ» برویم تا هنر جیوتو را مشاهده کنیم ، اثر باماست . سوم ، منش همیشگی اثـر هنری از میان می‌رود ، معمولاً پس از طی زمانی از پوستر چاپی خود دلزده و خسته می‌شویم ، می‌توانیم به سادگی به جای آن نسخه‌ی تکثیر شده‌ای ازیك اثر هنری دیگر را قرار دهیم . در یك‌کلام ، تمایز میان نسخه‌ی اصلی و نسخه‌های باز تولیدشده را باید در حضور یاغیاب مفاهیم تجلی ، اصالت و اقتدار اثر هنری یافت . به‌گمان بنیامین بزرگترین تمایز ساختاری هنر نوین با هنرکهن غیاب تجلی و اصالت اثر هنری معاصر است .

مفهوم فاصله که چونان یکی از سه ساحت تجلی در بحث بنیامین اهمیت دارد یادآور نظریه‌ی برتولت برشت در مورد (*Verfremdung*) است که به فارسی آن را «فاصله‌گذاری» ترجمه‌کرده‌اند (ایجاد فاصله میان هنرپیشه و نقش ، میان هنرپیشه و تماشاگر ازراه‌کاربرد روش‌های بیگانه‌سازی) . بی‌شك نظریه‌ی بنیامین (و نیز «فاصله‌گذاری» برشت) وابسته به بحثی است که مارکس در پایان فصل کالا در نخستین مجلد سرمایه باعنوان «بت‌وارگی کالاها»» مطرح کرده است. بحثی که یادآور آثار دهه‌ی ۱۸۴۰ مارکس در مورد «از خود بیگانگی» است. اما نکته‌ی مهم درهنر برشت، ایجادگونه‌ی نوینی از تجلی است (دستامد فن فاصله‌گذاری) که یکسر از نظر بنیامین (چه در رساله‌ی اثر هنری در دوران تکثیر مکانیکی آن و چه در مقالاتی که در مورد برشت نوشته) پنهان ماند.[۸۳] از سوی دیگر سینماتوگراف نیز با ایجاد شکلی ویژه و تازه از فاصله گذاری ، مفهوم

۸۳ــ می‌توان مفهوم نوین تجلی را در نمایش آیینی معاصر (دو نمونه ، برداشت آنتونن آرتو از نمایش و آثار یرژی‌گروتفسکی) آشکار دید.

نوینی از تجلی را به شیوه‌ای تازه مطرح کرده است. نظریه‌ی بنیامین در مورد غیاب مفهوم تجلی در هنر نوین را می‌توان به‌سادگی درمورد نقاشی (به دلیل باز تولید نسخه‌های چاپی) و موسیقی (به دلیل تکثیر فنی صدا، صفحه‌ها و نوارهای موسیقی، رادیو و تلویزیون) صادق دید، اما در موارد دیگر نمی‌توان این نظریه را به گونه‌ی مطلق پذیرفت. راست است که سینما (خاصه به دنبال رواج «نوارهای ویدئو») مفهوم قدیمی اصالت را از دست داده است و تجلی دستکم به شکلی که بنیامین درمورد هنرهای کهن مطرح می‌کند در سینما مطرح نیست، اما فیلم‌های سینما توگرافیک بسیاری نیز وجود دارند که چیزهایی بیش از باز تولید ساده‌ی واقعیت هستند. خاطرات یک کشیش دوستا اثر روبر برسون، اددت اثر کارل تئودور دراير و یا داستان توکیو اثر یاساجیرو ازو همچون آثار هنری کامل به معنای تازه‌ی واژه دارای تجلی، اصالت و اقتدار هستند. حتی بیش از این دارای ارزش نوین آیینی هستند. در حالیکه نظریه‌ی بنیامین درمورد غیاب تجلی در هنر معاصر بیانگر از میان رفتن گونه‌ای خاص و سنتی از تجلی است (به معنایی که در تلقی ویژه‌ای از ارزش آیینی دارد، یعنی همان معنایی که در باز گفت از زیبایی شناسی هگل مطرح بوده است) اما تجلی اکنون به معنایی تازه در هنرهای نمایشی (سینما و تآتر) سر برآورده‌است. اهمیت کار بنیامین در مشاهده و بررسی از میان رفتن مفهوم کهن تجلی است (مفهومی که دارای پیشینه‌ای به درازای تاریخ هنر است). نظریه‌ی بنیامین می‌تواند و باید خاستگاه نظریه‌ی تازه‌ای در مفهوم پیدایش مفهوم نوین تجلی قرار گیرد. البته هنوز پژوهش جدی و دقیقی در مورد این مفهوم نوین انجام نگرفته است (شاید به این دلیل ساده که ما تازه در آغاز پیدایش آن قرار داریم). اما مباحثی که نشانه شناس و ناقد ادبی برجسته‌ی فرانسه رولان بارت مطرح کرده (زندگی معاصر چون سرچشمه‌ی اسطوره شناسی نوین) و یا نظریه های نوین در مورد هنر سینما توگراف بی شك یاری زیادی به فهم این پدیدار تازه، یعنی تجلی نوین، می کنند.

نظریه‌ای که بنیامین در رساله‌ی اثر هنری در دوران تکثیر مکانیکی آن

ارائه کرد از همان زمان انتشار متن آلمانی ، میان انـدیشه‌گران فرانسوی پژواك یافت . پیر کلوسوفسکی پیش از جنگ دوم بین‌المللی ، خـلاصه‌ای از آن‌را به زبان فرانسه برگرداند. آندره مالرو در کنگره‌ی نویسندگان در لندن (۱۹۳۶) آن را معرفی کرد و موریس بلانشو از آن در برابر تنی چند از ناقدان ادبی و سینماگران دفاع کرد . یادآوری کنم که در چاپ نخست رساله‌که توسط «انجمن پژوهش‌های اجتماعی» در نیویـورك انتشار یافت پاره‌ای از «قواعد مارکسیستی» رساله حذف شده بود (مثلاً قیاس میان فهم مناسبات تولید توسط مارکس و روش بنیامین در آغاز رساله) . یك سال پس از انتشار این اثر نخستین نشانه‌های تاثیر آن درمیان پیشروان مکتب فرانکفورت نیز دیده‌شد. هربرت مارکوزه دررساله‌ی «منش اثباتی فرهنگ» (که بعدها در مجموعـه‌ای از مقالات او به نام نفی‌ها منتشر شد) از شکل ظهور زیبایی در اثـر هنری نوین ــ کـه خود را مستقل از اثـر و شرایط تاریخی پیدایش آن نمایان می‌کند ــ یادکرد ونوشت هرچند این استقلال ــ که در دوران نوین به‌صورت گسست از مناسبات بورژوایی نمایان می‌شود ــ «پندارگونه و ظاهری» است اما بهررو نشانـه‌ای از تجلی اثر هنری به‌شمار می‌رود.[۸۴] اما مارکوزه درمورد این جنبه از بحث بنیامین که از میان رفتن تجلی و پیدایش گـرایش هنر به‌سوی تـوده‌ها پدیـداری مثبت است خاموش ماند و تنها به این حکم بسنده کرد کـه پرسش اصلی نه در اختیار همگان قرار دادن عناصر فرهنگی موجود ، بل از میان بردن این فـرهنگ است.[۸۵]

84– Marcuse . H: *Negations*, London, 1968, PP. 88–133.
درمقاله‌ی مارکوزه اشاره‌ی صریحی به اثر هنری‌دردوران تکثیر مکانیکی آن نشده ، اما به سادگی می‌توان دیدکه مارکوزه خود را با مسائل و نظریاتی کـه در رساله‌ی بنیامین آمده‌اند روبروکرده است.

۸۵– پیشین ، ص ۱۳۲ . مارکوزه این حکم را در نقد به دیدگاه کائوتسکی آورده و اشاره‌ای صریح به بنیامین ندارد.

اما مهمترین مقابله‌ی نقادانه با رساله‌ی بنیامین توسط تئودورآدورنو انجام شد. آدورنو، گرایش هنر نوین به‌سوی توده‌ها را ـ که چنان مورد ستایش بنیامین بود ـ گرایشی به‌سوی فرهنگ‌عامیانه خواند ورساله‌ی بنیامین‌را از این زاویه مورد حمله قرار داد. آدورنو پس از مـرگ بنیامین چندبار از تاثیر عقاید برتولت برشت بر بنیامین دراین‌مورد یادکرد. راست این است که اثر هنری دردوران تکثیر مکانیکی آن تحت تـاثیر مستقیم بـرشت نوشته شده است. تاکید بنیامین برجنبه‌ی مثبت این نکات که مخاطب سینما گروه است و نه‌فرد، وهرکس که‌بخواهد می‌تواند با ابزارهنری سینما کار کند درحکم دفاع ازنظریه‌ی برشت است که‌همچون لنین می‌گفت: «سینما سازمان‌دهنده‌ی توده‌هاست.»[۸۶] درزیر باز گفتی از نوشته‌ی برشت درستایش چارلی چاپلین (۱۹۲۱) را می‌آورم و به‌سادگی می‌توان تأثیر این‌نوشته را در رساله‌ی اثر هنری دردوران تکثیر مکانیکی آن مشاهده‌کرد: «و بعد یك فیلم‌کوتاه ازچارلی چاپلین دیدم به‌اسم الکل و عشق. تکان دهنده‌ترین فیلمی است که تا به حال دیده‌ام... آنچه او ارائه می‌دهد تکان دهنده‌ترین چیزی است‌که اصولا هست. هنر ناب است... قهقهه‌ی مـداوم تماشاگران جزء لاینفك فیلم اوست‌که سخت جدی است و باحزن وعینیتی خوفناك.یکی از عواملی‌که تاثیرفیلم را ممکن می‌سازد قساوت بینندگان است.»[۸۷] بنیامین در مقاله‌ی «نویسنده به مثابه‌ی تولیدکننده» از اهمیت از میان بردن تمایز میان‌کارفکری وکاریدی سخن رانده است. او وبرشت بر این باور بودند که سینما این تمایزرا ازمیان می‌برد و این مترقی‌ترین سویه‌ی‌کارکردی‌آن

۸۶ــ نگاه‌کنید به‌نوشته‌های برشت در مورد سینما در:

Brecht. B: *Sur le Cinema*, Paris, 1970, PP. 180–181.

۸۷ــ برشت. ب: دربارده‌ی‌تآتر (برگردان فرامرز بهزاد). تهـران،۱۳۵۷،ص ص ۱۸ــ۱۹. وبنیامین می‌گوید که‌چاپلین در انجام‌کاری موفق شده که‌سوررآلیست‌ها در آن‌درمانده‌اند (مقاله‌ی«سوررآلیسم») در ادامه‌ی بحث‌خواهیم دید که‌آدورنو چگونه خود را از وسوسه‌ی «قهقهه‌ی مداوم تماشاگران» رهانیده است.

محسوب می‌شود. بنیامین درمقاله‌ی خود از درهم شکستن مرزهای میان اثر هنری و برداشت همگان درتأثر برشت دفاع کرده وطرح نظریه‌ی برشت در مورد «نویسنده/ کارگر» را مورد ستایش قرارداده است. اوامکان«همگانی شدن» و «دردسترس همگان قرارگرفتن» هنرنوین را «موردی یکسره‌مثبت» دانسته و سینما را دراین مورد مثال آورده است. پیش از ایـن در مقاله‌ی «سوررآلیسم» او اعلام‌کرده بودکه سینما با چارلی چاپلین همان حرف و پیام دادائیست‌ها و سوررآلیست‌ها را بیان‌کرده، تنها در این مورد توانسته از محدوده‌ی تنگ محافل‌اندیشه‌گرانه به‌میان توده‌ها گذرکند. هرچندبنیامین و برشت خود را مدافع «نظریات هنرمندان شوروی» می‌دانستند، اما باید به یادداشت‌که مقوله‌ی «نویسنده/کارگر» دردهه‌ی ۱۹۳۰ رسماً ازجانب حزب وحکومت رد شده بود و آن را مفهومی « انحرافی وچپ‌گرایانه » ارزیابی‌کرده بودند. بنیامین دررساله‌ی اثر هنری دردوران تکثیر مکانیکی آن می‌نویسدکه دردمکراسی‌های غربی، هرکس می‌تواندبرای بیان‌نظریات و عقاید خود نشریه‌ای پیداکند و آنجا خواننده به راستی بدل به‌نویسنده شده است. ظاهراً آرمان گسترش هنر (تبدیل شدن هـرکس به هنرمند) در دمکراسی‌های بورژوایی دست یافتنی‌تر است تا در اتحاد شوروی (که در زمان نگارش رساله‌ی بنیامین، درآن مقدمات دادرسی زینوویف وکـامنف فراهم می‌شد ودرذهن میلیون‌ها نفر ازشهروندان شوروی دیگرحتی تصوری هم از«نگارش عقاید خویش» به‌جا نمانده بود.) اما «همگانی شدن هنر در جامعه‌ی سرمایه‌داری» به‌چه معنی است؟ تنها یك معنی دارد: هنرتابع‌قوانین بازار می‌شود.

تئودور آدورنو در نامه‌هایی‌که درموردااثر هنری دردوران تکثیر مکانیکی آن و گذر داده‌هابرای بنیامین فرستادگرایش هنربه‌سوی توده‌هارا «موردی منفی» نامید.[۸۸] به‌چشم او قوانین بازار به اثر هنری منش کالایی‌می‌بخشند

۸۸ــ این نامه‌هارا در مجموعه‌ی زیر می‌توان یافت:

Aestheties and Politics, London, 1977, PP. 110–133.

و دست‌آخر موجد «صنعت فرهنگی» می‌شوند و این‌صنعت برخلاف تصور و آرمان بنیامین، مخاطبین هنر را به«مصرف‌کنندگان» تبدیل می‌نماید. برخلاف بنیامین که خواهان‌ازمیان بردن تضاد نیروهای روبنایی (فن‌آوری‌مکانیکی در تولید هنری) با نیروی آفریننده‌ی هنرمند بود و تسلط هنرمند برابزار تولید مکانیکی (که برای توده‌ها همچون هرهنرمند منفرد امکان‌پذیراست) را دستامدی عظیم می‌شناخت، آدورنو دگرگونی و پیشرفت هنررا نتیجه‌ی کارکرد پراکسیس دیالکتیکی میان هنرمند و فنون از نظر تاریخی متعین کارش می‌شناخت وتسلط فنی را به‌هیچ‌رو سرچشمه‌ی پیروزی‌بردشواری‌های آفرینش هنری درجامعه‌ای‌که تولیدکالایی در آن تعمیم یافته است، به شمار نمی‌آورد. پیش از این به سال ۱۹۲۸ او تغییرات فنی را زیان‌آور دانسته بود: «خانواده اکنون ازراه گرامافون به‌موسیقی گوش می‌دهند، به جای آنکه خود به نواختن بپردازند.»[۸۹] و بازبراین نظر خود پافشاری می‌کرد.

بنیامین «شیوه‌ی نوین پذیرش هنر از سوی توده‌ها» را ستایش می‌کرد. به گمان او توده‌ها دیگربه آن دقت و تمرکز فکرکه برای‌فهم یك اثر هنری اصیل، یکه، با فاصله و دارای ارزش آیینی لازم و ضروری است، نیازی ندارند. آدورنو درمقابل، به‌شدت نسبت به‌این‌پذیرش همگانی مشکوك‌بود. او در- مقاله‌ی «درباره‌ی‌منش بت‌واره‌ی‌موسیقی‌و پسرفت شنیدن» (۱۹۳۸) که تا حدودی درحکم پاسخ به اثر دد دودان تکثیر مکانیکی‌آن است، چنین استدلال‌کردکه موسیقی‌عامیانه‌ی‌کنونی (وموسیقی جاز) توان و نیروی شنیدن را ویران می‌کنند، به این معنی‌که شنونده را عادت می‌دهند تا از هر چیز تازه بترسد و «تنها به آنچه‌که پیش از این نمونه‌ای ازآن راشنیده است پاسخ دهد.»[۹۰] موسیقی عامیانه و جاز «فردیت شنونده را از میان

89-Buck-Morss. S: *op. cit*, P. 287, (n 106) .

۹۰- به واکنشی‌که امروز دربرابر موسیقی جان کیج نشان داده می‌شود دقت کنیم. واکنشی که استوار به «عادت شنیدن» است و از اینرو به‌گونه‌ای ژرف ←

می‌برند» و به‌همین‌دلیل معمولاً به صورت پس زمینه‌ی رقص یا سینما یا تآتر به‌کار می‌روند (چراکه خود نیزدارای منش خودبسنده‌نیستند)آدورنو می‌نویسد: «اینجا شنونده به‌جای اینکه در یك پراکسیس نوین درگیر شود، چنانکه درمورد موسیقی‌شوئنبرگ چنین می‌شود، به حدیك موجود پذیرای خود آزار تنزل می‌یابد وبدین سان در اثر هنری چیزی جزمنش‌بت‌واره‌ی کالایی به جا نمی‌ماند».[۹۱] سینما نیز به همین شکل«گونه‌ای پذیرش» (یا عادات بنیانی) را ایجاد می‌کند و«تماشاگر نیروی آفریننده و خیال‌پرداز خود را از دست می‌دهد.»[۹۲] منش عمده‌ی «صنعت فرهنگی» و «فرهنگ توده‌ای» این است‌که دنیای ساده و سرراست «هنر عامیانه» را جایگزین‌هر شکل‌پیچیدگی ونوآوری‌کند. از اینرو در سینماتوگراف نیز (همچون هر هنر دیگر) آن آثارتازه‌که «عادت آشنایی تماشاگر با اثرهنری» راویران می‌کنند، درست آثاری هستندکه مورد استقبال همگان قرار نمی‌گیرند.[۹۳]

←

محافظه‌کارانه است. موسیقی جان‌کیج شیوه‌ی شنیدن تازه‌ای را طلب می‌کند. چیزی تازه را مطرح می‌کند و همین تازگی موجد هراس «شنونده‌ی رها شده به عادت، شنونده‌ی‌پذیرای خودآزار» می‌شود. او با اعلام بیزاری خودازموسیقی جان کیج، هراس خود ازهرآنچه‌که به تفکرش وادارمی‌کند را اعلام می‌نماید.

91_Jay.M: *Dialectical Imagination*, PP. 187, 189_190

92_ Adorno. T. W, Horkheimer. M: *Dialectic of Enlightenment*, London, 1973, PP. 126 _ 127.

دیان والدمن در مقاله‌ی «نظریه‌ی انتقادی و سینما» می‌نویسدکه‌واکنش‌آدورنو به سینما ناشی از برخورد شخصی او با «سینمای امریکا» بود. (در سال‌های مهاجرت او از طریق فریتس‌لانگ با بسیاری از فعالین هولیوودآشنا شده بود.) این نکته درست است‌که آدورنو ازسینمای تجارتی امریکا بیزاربود، اما این بیزاری او از نظریه‌اش درمورد «فرهنگ توده‌ای» و «صنعت فرهنگی» ناشی

←

بنیامین چون برشت از کارکرد مردمی رسانه‌های همگانی دفاع کرده است و همواره سخن برشت را تکرار کرده که «خاستگاه کارما باید نه چیزهای خوب قدیمی بل‌چیزهای بد تازه باشد. پرسش اصلی حذف یا نفی فن‌آوری نیست، گسترش آن است.»[۹۴] از اینرو او همواره به هنری که «دور از دسترس یا فهم همگان» و «نخبه‌گرایانه» باشد سخت حمله کرده است. برای او مفهوم تازگی در ابزار بیان تازه خلاصه می‌شود، بازگشی محتوای اثر هنری که ویرانگر «عادت» مخاطبین یا توده‌هاست و در نتیجه واکنش منفی آنان را برمی‌انگیزد به‌چشم او بی‌اعتبار می‌آید. به همین دلیل در گذار «ها «هنر برای هنر» را چونان«مسیرموازی فاشیسم» مورد حمله قرارداده است.[۹۵] اما آدورنو تسلط برعناصر «صنعت فرهنگی» (همچون رسانه های همگانی) رابه‌معنای«گسترش ازخود بیگانگی» می‌داند ومی‌گوید که پرسش اساسی برسرنفی مناسبات اجتماعی موجود است و تسلط بر عناصرسازنده‌ی

←

می‌شد و نه اینکه نظریه‌اش ناشی از بیزاری او باشد. نه همین شکل بسیاری از انتقادهای والدمن به آدورنو در این مقاله نادرست‌اند.

Waldman. D: «Critical Theory and Film» in: *New German Critique*, no 12 (1977), PP, 39-60.

۹۳ــ کافی است واکنش تماشاگران فیلم پول آخرین شاهکار روبرپرسون را به یاد آوریم تا دریابیم که تماشاگران «صنعت هنری سینما» برای تماشای «فیلم سینما توگرافیك» ساخته نشده‌اند.

94- Benjamin. W: *Understanding Brecht*, P. 121.

۹۵ــ آدورنو در نامه‌ای به بنهامین از «جبهه‌ی متحدی» یادکرده که «از برشت تاجنبش جوانان فاشیست در آن شرکت دارند و علیه هنر برای هنر مبارزه می‌کنند».

Benjamin. w: *Gesammelte Schriften*, 1/3, P. 1002.

این مناسبات را به‌هیچ‌رو نمی‌توان باحذف آنها یکی دانست. سال‌ها بعد آدورنو به‌یاری هورکهایمر در فصل‌چهارم‌کتاب دیالکتیک روشنگری با دقت بیشتری نکات اصلی راکه درنامه‌هایش به‌بنیامین چونان اشاره‌ای آمده بودند، گسترش داد. به‌نظر آنان اصل‌کاربرد هنر توسط توده‌ها بهر رو بر اساس اصل ضرورت سودمند بودن همه چیز استوار است. آدورنو بی اشاره به‌بنیامین نوشت: «پس این نظر سقراطی‌که زیبایی باید سودمند باشد به‌گونه‌ای طنز آمیز به عمل درآمده است.» [۹۶] نقدی‌که در این‌کتاب به فیلم‌های چارلی چاپلین شده بی‌شك اشاره‌ای است به‌نوشته‌های برشت و بنیامین در این مورد. «قهقهه‌ی مداوم تماشاگران»که چنین مورد ستایش برشت و بنیامین بود ازنظر آدورنو واکنش دروغین و محافظه کارانه‌ی تماشاگران فیلم‌های چاپلین است: «نمایشی همگانی است. اعضای آن‌چیزی بیش از منادها [یا عناصر تك] نیستند. همگی خود را به‌این لذت سپرده‌اند که همراه دیگران عمل‌کنند. هماهنگی آنان جزکاریکاتوری از همبستگی نیست.» [۹۷]

آدورنو در مقاله‌ی «دقتی دیگر به‌صنعت فرهنگی» (۱۹۶۰) تاکید می‌کند که او اصطلاح «صنعت فرهنگی» را به «فرهنگ توده‌ای» ترجیح می‌دهد، زیرا اصطلاح دوم این توهم را ایجاد می‌کندکه یگانه شکل برخوردتوده‌ها با هنر همین شکل منفی و ناپذیرفتنی است.[۹۸] حال‌آنکه باید تاکیدکردکه «صنعت فرهنگی» شکل منحرف برخورد توده‌ها با هنر را نشان می‌دهد و یاد آور می‌شودکه باید شکل درست آن را ایجادکرد. [۹۹] جای دیگری‌نیز

96- Adorno. T. w, Horkheimer. M, *op. cit*, P. 156.

۹۷- پیشین، ص ۱۴۱.

98- Adorno. T. w: «Cultur Industry Reconsidered», *New German Critique*, no6 (1977), P. 12.

۹۹-درهمان‌مقاله‌ی«دقتی‌دیگر به‌صنعت فرهنگی» آدورنوبانظر دوستش‌زیگفرید ←

آدورنو به یاری باز گفتی از هورکهایمر می گوید: «مبارزه با فرهنگ توده‌ای به‌دلیل وابستگی آن با تداوم نابرابری و بی‌عدالتی ضروری بود.»[100] پس آدورنو به هیچ رو منکر اهمیت دگرگونی مناسباتی که امکان شرکت توده‌ها را در آفرینش هنری مسدود می کنند نیست، تنها به «شرکت توده‌ها در تجارتی که نام هنر بر گرفته» گردن نمی نهند.

برخلاف بنیامین، آدورنو نمی پذیرد که «ارزش آیینی اثر هنری» در دوران ما یکسره از میان رفته است. او معتقد است که گوهر اصلی کار هنری نفی است، هر اثر هنری در ناتوانی خود در ازمیان بردن تضاد میان منش همگانی اثر هنری با جنبه‌ی فردی آفرینش هنری درواقع بازگوی تناقضات اجتماعی است و از این رو همواره عنصری از اعتراض، نفی مناسبات موجود وطرح مناسباتی دیگر در جامعه‌ای دیگر (حتی به گونه‌ی یک آرمانشهر یا ناکجا آباد) را همراه دارد.[101] حتی یک قطعه‌ی شعر تغزلی «آن گستره‌ی بیان است که نیروی سازمان‌ها و نهادهای اجتماعی را به مبارزه می‌طلبد و تقاضایش برای جهانی دست نخورده و پاکیزه، برخود ماهیتی اجتماعی دارد.»[102] این اعتراض و نفی که به گونه‌ای اجتماعی شکل گرفته مشخصه‌ی اصلی اثر هنری است و اصالت آن را می سازد. اگر «تکنیک فنی» این اصالت را از میان

کراکائر نویسنده‌ی کتاب مشهور «از کالیگاری تا هیتلر» موافق است که می گوید: سینما بهتر رو بازتاب منش فکری یک ملت است، چرا که تولید فیلم دارای منش همگانی است. نگاه کنید به:

Kracauer. S: *From Caligari to Hitler*, Princeton, 1947, (Reedition 1978).

100- Adorno. T. w: *Prisms*, P. 109.

101- Adorno. T. w, Horkheimer. M: *op, cit*, P. 181.

102- Adorno. T. w: «Lyric Poetry and Society» in: *Telos*, no 20 (1974), P. 56.

ببرد (که آدورنو می‌پذیرد چنین می‌کند) در واقع توان نفی‌کننده‌ی اثر را ازمیان برده‌است. هسته‌ی اصلی نقد آدورنو به «صنعت فرهنگی» استوار برکارکرد دگرگون شونده‌ی اثرهنری«غیر اصیل»است،کارکردی که نه‌تنها دیگرجنبه‌ی متعـرض ندارد بـل پذیرا است . اندیشه‌هایی کـه آدورنو و هورکهایمر در نقد به «صنعت فرهنگی» منتشرکردند بعدها درآثار هربرت مارکوزه درمورد «هنر در جامعه‌ی تك ساحتی» به‌شکل ساده‌تر (و همه‌فهم‌تری) تکرار شد .

آدورنو در واپسین‌کارش نظریه‌ی زیبایی شناسی‌کتابی‌که پس از مرگش منتشر شد با صراحتی‌که در نامه‌هایش به بنیامین نیامده، تاکیدکردکه ازمیان رفتن تجلی (مفهومی‌کـه به‌نظر او ریشه در اندیشه‌ی‌کـانت دارد) به‌کار بنیامین آمد تا «هنر را همچون ابزاری برای رسیدن به اهـداف تجربی» مطرح کند و هر اثر هنری را از منش مستقل آن جدا نماید و با استناد به تغییرات ناشی از پیشرفت شیوه‌ی تولید و تکـنیر مکانیکی ، اثر هنری را تنها به اهداف فنی وابسته سازد[۱۰۳] آدورنو در نامه‌هـایش به بنیامین نیز تاکیدکرده‌بودکه‌شرکت توده‌ها درتولید هنری به‌هیچ رو به معنای تعالی هنر نیست ، بل هنر را تا حد آگاهی روزمره‌ی توده‌هـا تنزل می‌دهد،از سوی دیگر آدورنو فنی‌کردن هنرکـه مورد ستایش بنیامین بود را نه در تسلط بر فن باز تولید ، بل درکاربرد فن به معنای عنصری درونی (و نه ابزاری) می‌دید. به چشم او موسیقی شوئنبرگ به مراتب بیشتراز سینمای هالیوود نشانه‌ی مهارت فنی و تسلط هنرمند بـر ابزار بیانی بود ، زیـرا شوئنبرگ از آغاز خود را نه با ابزار بل بـا درون مایه‌های هنر خویش رو در رو می‌دید . در این نامه‌ها ، آدورنـو از بنیامین خواسته بودکه به مواضع سابق خود بازگردد ، یعنی به مواضعی‌که پیش از آشنایی بابرشت داشت، آن‌زمانی‌که (مثلاً در مقاله‌ی وظیفه‌ی مترجم در ۱۹۲۳) می‌نوشت:

103_ Adorno. T. W. *Autour De La Theorie Esthetique*, Paris, 1976, P. 79.

«هیچ شعری برای خـواننده ، هیچ تصویری بـرای تماشاگر و هیچ قطعه‌ی موسیقی برای شنونده ساخته نشده‌اند.»[۱۰۴]

واپسین آثار

اگر از اثر هنری در دوران تکثیر مکانیکی آن بگذریم ، دو کـار مهم دیگر بهترین نشانه‌های فعالیت فکری بنیامین درواپسین سال‌های زندگیش محسوب می‌شوند : طرح بزرگ او به نام گذرگاه‌ها در مورد شعر بودلر و تکامل جـامعه‌ی سرمایه‌داری فیزانسه در سده‌ی نوزدهم،و نهاده‌هایی بر فلسفه‌ی تاریخ.

نگارش گذرگاه‌ها (*Passagenarbeit*) آرزوی دیرینه‌ی بنیامین بود . هنگامی‌که او به سال ۱۹۱۳ (در بیست و یك سالگی) به پاریس مسافرت کرد ، در نامه‌ای نوشت : «خیابان‌های پاریس بیش از خیابان‌های برلین در حکم خـانه‌ی من هستند .»[۱۰۵] بیست سال بعد هنگامی‌کـه برای همیشه آلمان را ترك کرد و به پاریس رفت خود را «درجایی آشنا بازیـافت» و نوشت: «هیچ مکانی درزمین چنین به‌من نزدیك نیست.» او همواره پاریس راخانه‌ی خود می‌دانست . آشنایی کامل با زبان ، ادبیات و فرهنك فرانسه و «عشق به جغرافیای پاریس» باعث شدندکه او هرگز احساس مهاجری‌که مرزهای کشورش به‌روی‌او بسته شده‌اند را نداشته باشد. شهری‌که دایره‌ای گرد آن است «همچون‌کمربندی کـه دروازه‌های قدیمی را به یکدیگـر می‌پیوندد.» و از این‌رو به شهرهای محصور سده‌های میانه همانند است ، بااین تفاوت‌که گذرگاه‌هایش عریض‌ترند. آن‌بولوارهای ساخته‌ی هوسمان که به سربازان لجام گسیخته‌ی‌لویی بناپـارت امکان می‌دادند تـا هرگونه

104_ Benjamin. W: *Illuminations*, P. 69.

105_ Benjamin. W: *Briefe*, Vol 1, P. 56.

تظاهرات خیابانی را سرکوب کنند اما روزی عرصه‌ی دلاوری سنگرنشینان کمون شدند ، همپای کوچه‌های تنگ بازمانده از سده‌های پیش در «ماره» گذرراه‌های پاریس را می‌سازند ، راه‌هایی که نماد زندگی قدیم و تازه‌ی یک کلان‌شهر هستند و گویی برای بودلر «پرسه‌زن» و «ولگرد» (Flaneur) ساخته شده‌اند.[۱۰۶] پس هر بیگانه‌ای ، هر پرسه‌زنی تنها در این گذرراه‌های شهری خود را در خانه‌ای امن احساس می‌کند ، هر کس می‌تواند تنهایی خود را در این شهر بازیابد . این احساس مهاجرین دیگری غیراز بنیامین نیز بود : جیمز جویس ، گرترود استاین ، ساموئل بکت ، هنری میلر ، پابلو پیکاسو و ایگور استراوینسکی. «پایتخت سده‌ی نوزدهم» هنوز زنده بود : «در آلمان خودرا یکسره منزوی احساس می‌کردم، درکارها ودلبستگی‌هایم با افرادی از نسل خویش شریک نبودم. درحالیکه در پاریس نیروهایی در کارند ــ از ژیرودوی نویسنده تا آراگون وجنبش سوررآلیست‌ها ــ که میان آنها هرآنچه که دلم را مشغول می‌دارد، بازمی‌یابم.»[۱۰۷] تنها زندگی اندیشمندانه‌ی پاریس او را چنین به خود جذب نمی‌کرد، معماری پاریس، مهمتر از همه چیز یادگار سده‌ی نوزدهم بود ، سده‌ای که به گفته‌ی هانا-آرنت «گویی بنیامین هنوز درآن زندگی می‌کرد ، عادات او وحتی شیوه‌ی سخن گفتن او به‌آن سده تعلق داشتند.»

بنیامین پاریس را به مثابه‌ی شهر و بودلر را چونان شاعر برگزید. به چشم او بودلر آغازگر شعر نوین می‌آمد ، کسی که «ریشه‌های کیهانی نوگرایی» را می‌توان به سادگی نزد او بازیافت. هدف بنیامین شناخت «پیشا تاریخ نوگرایی» بودو شعر بودلر راه را به او می‌نمود. ویرانگری خویشتن که زندگی پاریس نشانه‌ای از آن را همراه دارد ، درهنر بودلر به‌شکل کامل

۱۰۶ــ «ولگرد وپرسه‌زن» که مفهومی اساسی درگذر راه‌ها به‌شمار می‌آید از شعر بودلر وام‌گرفته شده است .

۱۰۷ــ بازگفتی از نامه‌ی بنیامین به هوگو هوفمن شتال (مه ۱۹۲۷) :
Benjamin, W: *Briefe*, Vol.1, P. 446

خود همپای ستایش زندگی ، شور و عشق نمایان می‌شود . بنیامین در مقاله‌ی «چند مایه‌ی اصلی در شعر بودلر» نشان داده‌که نه چشم‌داشت بودلر از مخاطبین شعرش بل واکنش نامساعد دیگران (مخاطبین ناهشیار، ناقدین ناآگاه و عامه‌ی بی‌اعتنا) سازنده‌ی مایه‌های اصلی شعر بودلر است. همین بی پژواک ماندن صداست که چشم و ویرانگری ، پرخاشگری و تلخی زبان را به آن عشق بی‌پایان به خویشتن (و به‌آرمان‌های خویش: جسم وزندگی سرخوش) پیوند می‌زند . به شیوه‌ای شگفت‌آور ، بنیامین درشعر بودلر نیز شاهد از میان رفتن تجلی است: شعر این شاعر تنها ، فاقد ارزش آیینی است و در حالیکه از هیچ کس پاسخی دریافت نمی‌کند خود را بدل به یك رسانه‌ی اطلاعاتی می‌کند : ابیانگر خبرای ناب .

از سوی دیگر شعر بودلر کمال «مکاشفه‌ی زمینی» است. مفهومی که بنیامین آن را از پرسه زنان دیگری در شهر خویش آموخت. همزمان با پیدایی طرح‌کلی ذهن دراندیشه‌ی بنیامین، اومقاله‌ای درباره‌ی سوررآلیسم نوشت. در این مقاله برای نخستین بار پرسش «مکاشفه‌ی زمینی» سربرآورد. در سال ۱۹۲۶ مطالعه‌ی دوستایی پاریس اثر لویی آراگون چندان براو تاثیر گذاشته بودکه خود دراین مورد نوشت : «شب‌ها پیش از خواب تنها می‌توانستم دو یا سه صفحه و نه بیشتر بخوانم. تپش قلبم چنان سریع می‌شد که ناگزیر کتاب را می‌بستم.»[۱۰۸] این کتاب، به‌چشم اوچونان آرمان نوالیس جلوه کرد : رمزآمیز ، بازگوی عشقی شگفت‌آور همپای حضور خدایان (همچون سرچشمه‌ی‌حقیقت وباز گشتی به Paganism). دوستایی پاریس روزنه‌ی نگاه بنیامین به سده‌ی بیستم شد، همانطورکه شعر بودلر چشم‌انداز سده‌ی نوزدهم را برای او تعیین کرد. بنیامین مفهوم «مکاشفه‌ی زمینی» را ازکتاب آراگون به دست آورد . مفهومی‌که نزد پیشروان سوررآلیسم ـ دستکم به‌شکل آغازین خود ـ آشنا بود . آندره برتون با آیین و مباحث

۱۰۸ـ نامه به آدورنو (۳۱ مه ۱۹۳۵) در :

Benjamin. W: *Briefe*, Vol 2, PP. 662-663.

«کابالا» آشنا بود، آموزه‌های بودایی‌نیز برای سایرسوررآلیست‌ها بیگانه نبودند. روح عارفانه‌ای‌که در شیوه‌ی پرداخت و بیان‌اندیشه‌ی سوررآلیست‌ها دیده می‌شد بنیامین را جذب می‌کرد. نوشته‌های آنان ــ چونان متون کهن هندی ــ به شطحیاتی همانند بودندکه درحالت جذبه، بی‌دخالت آگاهی و به‌گونه‌ای خودانگیخته و غریزی پیش می‌روند. از سوی دیگر تاثیرتدوین سینمایی برنثروشعرسوررآلیست‌ها آشکار بود، به‌یاری بازگردان شگردهای سینماتوگرافیك،آنها آسان‌تر توانستند مکاشفه های شگفت‌آور خویش را بیان‌کنند. یك دلیل عمده‌ی گرایش بنیامین به‌آثار سوررآلیست‌ها همین‌کاربرد فنون سینمایی‌توسط آن‌هاست. شاید سوررآلیست‌ها نخستین ادبیاتی باشند که آگاهانه ابزار بیان سینما را در ادبیات به‌کارگرفتند و نسبت به دگرگونی «ابزار بیانی» پس از پیدایش هنر فیلم حساسیت نشان دادند. نه تنها در آثار ادبی آنان بل در فیلم‌های سوررآلیستی نیز ستایش این «ابزار نوین بیانگری» ادامه یافت. در فیلم‌هایی چون سگ آندلسی (اثر لوییس بونوئل و سالوادور دالی) و عصر طلایی (اثر بونوئل) به جای سلسله‌ای از نماها، از یك تصویر تك، تاثیر لازم به دست می‌آمد. این همه به شیوه‌ی نگارش بنیامین تاثیری نازدودنی‌گذاشتند. اصل تدوین فیلم در گذر راه‌ها به‌کارگرفته شده است. خوانا با ضرباهنگ زندگی در پاریس،سیل عقاید، بازگفت‌ها و خاطرات، پی درپی پیش می‌روند: «هیچ چیز بیش از چهره‌ی یك‌کلان‌شهر سوررآلیستی نیست.» ولگرد آشنا، در گذرراه‌ها پرسه می‌زند و هرچه او می‌بیندرا بنیامین‌می‌نویسد. از پس‌زمینه‌ی خیابان‌ها، کوچه‌ها، مغازه‌ها و زندگی تا خاطرات و غم غربتی‌که شهر در ما بیدار می‌کند، با دگرگونی‌هایش و ازکف‌دادن‌هایش.

گذر راه‌ها را می‌توان با به جستجوی زمان گم شده اثر مارسل پروست قیاس‌کرد. هردو به مثابه‌ی نگاهی از دور به زندگی بازگوی خاطراتند. هردو درمرز بیداری (آگاهی) وخواب (پندار) چیزی ازنظارت آگاهانه را با جوشش خود انگیخته‌ی خاطرات همراه دارند و راز لحن طنزآمیز هر دو اثر را باید در همین نکته یافت: نگاهی از دوردست هستند.

چارلی چاپلین: «زندگی درنمای نزدیك سوگبار و در نمای دور خنده‌آور

است.»

میان سورآلیست‌ها ، بنیامین ، بودلر ، پروست و شهر آنها ــ پاریس ــ چه‌چیز مشترک است؟ رویا. نه تنها دنیایی خواب‌گونه بل واقعیت رویاهای روز ، رویاهای بیداری . اگر فروید اساس‌کار خود را برروپای شب‌ها گذاشته بود ، بنیامین با رویای روزها سر وکار داشت، با پندارها، نقشه‌ها و آرمان‌های آدمیان و آن پندارهای همگان که کنش روزمره‌ی مردم شهر را (درگذرراه‌ها ، مغازه‌ها ، کارخانه‌ها و خانه‌ها) لذات آن‌ها (درکافه‌ها ، باغ‌ها والبته در خیابان کلیشی) وتلاش آنان برای تغییر (درپاریس انقلاب، باستی، کمون) برجسته می‌کند. وهمراه این رویای روز، امید سر برمی‌آورد، این بارقه‌ی «مسیانیک» زندگی . مکاشفه‌ی زمینی چیزی جز اثبات حضور این امید نیست . زمینی است چرا که اندیشه‌گران نه از جذبه‌های آسمانی بل همچون داستایفسکی از زمین و خاك درس می‌گیرند و سودای آنان نه رهایی فرد بل رهایی همگان است.

گذر (ها) نیز همچون اثر هنری در دوران تکثیر مکانیکی آن مورد انتقاد آدورنو قرار گرفت . آدورنو از آغاز طرح ، درجریان تکوین آن بود . بنیامین نخستین دستنوشته‌های کتاب را به سال ۱۹۲۸ دربرلین برای او خوانده بود. آدورنو به سال ۱۹۳۵ در نامه‌ای به‌بنیامین از بخش‌هایی ازکتاب انتقادکرد. در ژانویه‌ی ۱۹۳۸ بنیامین برای واپسین‌بار باآدورنو ملاقات‌کرد و از اوقول گرفت که‌کتاب توسط«انجمن پژوهش‌های اجتماعی» منتشر شود . آدورنو همچون سایر همکارانش در «انجمن» از «لحن تند مارکسیستی» نوشته‌ی بنیامین آزرده خاطر بود . شاید او در مورد «لحن» گذر (ها) اغراق می‌کرد، اما آشکار است که میان نگرش سیاسی بنیامین و سایر فعالین «انجمن» تفاوت عظیمی وجود داشت . در حالیکه بنیامین می‌نوشت : «پرولتاریا وظیفه‌ی رهایی را به نام نسل‌های سرکوب شده به پایان می‌رساند.» (نهادهایی برفلسفه تاریخ/۱۲) ماکس هورکهایمر (در ۱۹۳۶) می‌نوشت: «حتی شرایط پرولتاریا در جامعه‌ی حاضر تضمینی برای

شناخت مشخص به دست نمی‌دهد.»[۱۰۹] راست این است کـه از سال‌های پایانی دهه‌ی ۱۹۳۰ به‌بعد نظریه‌ی هورکهایمر بیشتر به عقاید مارکس و بر نزدیك بود تـا به اندیشه‌ی مارکس. هورکهایمر در ۱۹۴۷ در کـوف‌خرد نوشته: «شیئی‌شدگی روندی است که می‌توان سرچشمه‌ی پیدایی آن را به سرآغاز جـامعه‌ی سازمان یافته و استفاده از ابـزار رساند.»[۱۱۰] یعنی او پدیداری زاده‌ی شرایط نوین تـولید و مناسبات اجتماعی سرمایه‌داری را محصول تمامی تاریخ می‌دانست و این یکسر با برداشت مارکس درتناقض بود. آشکار است که اندیشه‌گری چون هورکهایمر ازلحن‌گذار (۱۸ها دلزده شود. هنگامی که بخش کوچکی ازگذار (۱۸ها در «نشریه‌ی پژوهش اجتماعی» در نیویورك به چاپ رسید، آدورنو نامه‌ی دیگری به بنیامین نوشت و در آن اصول انتقادهای خویش ازکار بنیامین را بادقت بیشتری تشریح کرد. به گمان آدورنودراین‌نوشته ذهنی‌گرایی روانشناسانه به‌جای تحلیل‌تاریخی قرار گرفته و مفهوم بت وارگی کالاها از دنیای عینی به‌گونه‌ای نا به جا و نادرست به دنیای ذهنی کشانده شده است. ازسوی دیگر آدورنومخالفت بنیامین با مکتب «هنر نوین» (Art Nouveau) را نپذیرفت و از این مکتب در برابر داوری بنیامین که آن را «بیانگر زوال» می‌شناخت دفاع کرد.

واپسین اثری‌که بنیامین نوشت (و درست نمی‌دانیم‌که آیا خود او آن را کاری پایان‌گرفته وکامل می‌دانست یا نه) با عنوان نهاده‌هایی بر فلسفه‌ی تاریخ منتشر شده است. به دلیل ازمیان رفتن یادداشت‌هایی‌که بنیامین در واپسین‌سال زندگی‌خود تهیه‌کرده‌بود به‌درستی نمی‌دانیم‌که او این نهاده‌ها

109_ Horkheimer. M: *Critical Theory*, New York, 1972, PP. 213–214.

110_ Horkheimer. M: *Eclipse of Reason*, New York, 1973, P. 47,

را به چه‌هدفی نوشته بود. آیا می‌خواست آن‌ها را چونان پیشگفتاری روش شناسانه برای گذر داده‌ها به کارگیرد؟ یا طرحی آغازین برای یک پژوهش تازه(مثلاً درمورد فلسفه‌ی تاریخ) بودند؟ یا درپاسخ به انتقادهای آدورنو نوشته شده بودند و دراین مقام گام نخست به حساب می‌آمدند؟ یا خیلی ساده ذرهمین شکل خود چونان رساله‌ای کوتاه بازگوی عقاید تازه‌ی نویسنده محسوب می‌شدند؟

نهاده‌هایی برفلسفه تاریخ دوماه پس از امضای پیمان مولوتف-ریبن‌تروپ (مشهور به پیمان عدم تجاوز میان اتحاد شوروی و آلمان نازی) نوشته شده‌اند و درحکم برخوردی انتقادانه با بسیاری از باورهای دوازده سال واپسین زندگی بنیامین هستند. این نهاده‌ها به‌همت هانا آرنت وهمسرش‌در ایالات متحد به دست آدورنو و هورکهایمر رسیدند (ژوئن ۱۹۴۱) وآنان واپسین کارزدوست خود را سال‌هابعد یعنی در ۱۹۵۰ منتشر کردند. می‌دانیم که نهاده‌ها در زمستان ۱۹۳۹-۱۹۴۰ در پاریس نوشته شده‌اند. دراین ایام بنیامین همواره باهاناآرنت و هینریش بلوشر ملاقات می‌کرد. آنان بارها درموردکتابی در تاریخ عرفان یهودی‌که گرشوم شولم از فلسطین برای بنیامین فرستاده بود بحث می‌کردند وبنیامین به‌مطالعه‌ی تاریخ‌جنبش ساباتین‌که درسده‌ی هفدهم میلادی رخ داده و به‌گفته‌ی هاناآرنت «واپسین جنبش سیاسی یهودیان به حساب می‌آمد» و نیز به مطالعه‌ی اندیشه‌ی ایزاك لوریا (۱۵۳۲-۱۵۷۴) که ایمان مسیانی را به مطالعه‌ی کابالا پیوند زده و بانی یك جنبش عارفانه‌ی یهودی بودسخت علاقمند شده بود. بنیامین مفهوم «حضور اکنون» (Jetztzeit)که در نهاده‌هایی به‌فلسفه‌ی تاریخ مفهومی اساسی وکلیدی است (شناخت زمان گذشته براساس رخدادهای کنونی) را از مطالعه‌ی این آثار استنتاج کرد. او نهاده‌ها را علیه تاریخ-واری‌گی، جداکردن رخدادهای تاریخی از یکدیگر و سرهم بندی آنان با نظمی دلخواه (و به سودنظریه‌ای ازپیش‌تعیین شده) نوشت وکوشید تا بینش ماتریالیستی از تاریخ را از «تکامل تاریخی انسان،.. در دل‌زمان همگون تهی» رها کند. اونپذیرفت‌که تصویر دروغین گذشته-که همواره‌به خواست

فاتحین ترسیم می‌شود ــ راهنمای کنش امروز شود و امیدی دروغین به‌آینده که تفسیری‌ازبینش ماتریالیستی تاریخ نیزبدان رسیده راهنمای کنش گردد: «فقط برای انسانیت آزاد،گذشته‌اش در تمامی لحظات خود شایسته‌ی یاد-آوری خواهد بود و هرلحظه‌ای که زندگی کرده بازگفتی خـواناً باوضع حاضر به حساب خواهدآمد» و« گذشته را به‌گونه‌ای تاریخی ازهم گسیختن هرگز به‌معنای شناخت آن چنانکه به‌راستی بود، نیست.»[۱۱۱] مفهومی کـه بنیامین از تکـامل و پیشرفت بـه دست داده دگرگونی عظیمی در مفاهیم بنیانی مارکسیسم محسوب می‌شود . حتی خود مارکس نیز مفهومی خوانا با مفاهیم دوران روشنگری از تکامل تاریخی را ارائه‌کـرده بود. او نیز چون کندرسه، تاریخ‌را روندی درحال پیشرفت وتوسعه ودرمتن آن‌توانایی آدمی و نیروی نظارت او برسرنوشت خویش را در حال ترقی مـی‌دید. تمایز میان مارکس و اندیشه‌گران دوران روشنگری در این بودکه اوتکامل را نه در ذهن انسان بل در موازنه‌ی میان نیروهای تولید و مناسبات تولید باز می‌شناخت.همین مفهوم‌ازتوسعه‌وپیشرفت تاریخی‌توسط‌کارل‌کائوتسکی به صورت قاعده درآمد. اما درحالی‌که مارکس بنا به متن «پیشگفتار» به دلآمدی به نقد اقتصاد سیاسی (مشهور به «پیشگفتار ۱۸۵۹») تنها مناسبات تولید را «تشکیل دهنده‌ی ساختار اقتصادی و مبنای راستینی‌که برآن رو-

۱۱۱ــ پیداست‌که میان نقد بنیامین به تاریـخ وارگی و نقدانـدیشمندان تحصل‌گرا و تجربه‌گرا به تاریخ وارگی تفاوت عظیمی وجود دارد. لودویـگ ویتگنشتاین «یگانه احکام راست» را «احکام علوم طبیعی» می‌داند

Wittgenstein. L: *Tarctatus Logico-Philosophicus*, London, 1974, P. 25.

وکارل پوپر رد هرگونه تاریخ‌وارگی و آینده‌نگری را از پیشنهاده‌هـای اساسی روش شناسی فلسفی خود قرار می‌دهد. نگاه‌کنید به:

Popper. K. R: *The Poverty of Historicism*, London, 1976, PP. 52–54, 159.

بنای حقوقی و سیاسی استوار است» دانسته[۱۱۲] کائوتسکی «زیربنای اقتصادی جامعه» را متشکل از نیروهای تولید و مناسبات تولید دانسته و بدین سان مفهوم «تغییرات کمی» (و از این رهگذر پیشرفت گریز ناپذیر جامعه) را طرح کرده است. به همین دلیل تاکید مارکس برسویه‌های برآمده از پیکار طبقاتی در «موازنه‌ی میان نیروها و مناسبات تولید است و «تاثیر گاه تعیین‌کننده‌ی روبنا»[۱۱۳] را هرگز از نظر دور نمی‌کند. اما کائوتسکی پدیدارهای روبنایی را یکسره بی‌اثر برای تغییرات دانست و عملاً در مباحث خود آن‌ها را «حاشیه‌ای و بی‌اهمیت» نامید. از این رو بنیامین در نهادهایی بر فلسفه‌ی تاریخ حمله‌ی خود را به طور عمده متوجه‌ی برداشت سوسیال دمکراسی (پیروان کائوتسکی) از مفهوم «پیشرفت» کرده است.

این واقعیت که نهادها پس از امضای قرارداد عدم تجاوز اتحادشوروی ـ آلمان نازی نوشته شده‌اند تا حدودی علت لحن تند و تلخ آن‌ها را در نقد به تفسیر نادرست از ماتریالیسم تاریخی روشن می‌کند. البته باید به یادداشت که حمله‌ی نهادها تنها به مواضع سوسیال دمکراسی نیست بل برداشت‌های اساسی (و روش شناسانه‌ی) مارکسیسم رسمی در اتحاد شوروی نیز مورد انتقاد تند بنیامین قرار دارند.[۱۱۴] بنیامین در این نهادها خوش بداری

112— Marx. K, *A Contribution to the Critique of Political Economy*, Moscow, 1978, P. 20.

۱۱۳ ـ فردریش انگلس در دو نامه‌ی به زوف بلوخ (۱۲ـ۲۲ سپتامبر ۱۸۹۰) و به کنراد اشمیت (۵ اوت ۱۸۹۰) به تفسیر نادرستی که بنا به آن مارکس و او معتقد نه که تنها عامل تعیین‌کننده اقتصاد است سخت حمله کرده و بر تاثیر عوامل روبنایی که در بسیاری از موارد تعیین کننده‌ی شکل دگرگونی‌ها هستند» تاکید کرده است.

Marx. K, Engels. F, *Selected Correspondence*, Moscow, 1975, PP. 395, 393.

۱۱۴ ـ در دهه‌ی ۱۹۳۰ پس از چند کنفرانس تاریخ نگاران که در مسکو زیر نظر ←

مدافعین مارکسیسم رسمی اتحاد شوروی ـ ازجمله لوکاچ که درزمان نگارش نهاده‌ها در مسکو به‌سر می‌برد و سخت هوادار استالین و سیاست حزب کمونیست اتحاد شوروی بود ـ را نیز مورد حمله قرار می‌دهد.[۱۱۵] شکست جنبش کارگری آلمان و فاجعه‌ای که بشریت در پیکر دومین جنگ جهانی با آن روبرو شد به‌چشم بنیامین دیگر تنها گناهی ناشی از نادانی و یا حتی خیانت رهبران جنبش کارگری نمی‌آمد، بل او این شکست‌را نتیجه‌ی منطقی نابسنده بودن پراکسیس و شناخت نظری جنبش کارگری از انقلاب و از مفاهیم مهمی چون پیشرفت تاریخی می‌دانست. تحلیل سیاسی ونقداز بینش «هم نواگرا» (Conformist) در نهاده‌ها، نمونه‌ای از نقدنظری وریشه‌ای بنیامین به مفهوم نادرست «پیشرفت تاریخی» محسوب می‌شود.

سال‌ها بنیامین بر این باور بودکه بخشی از آرمان‌های اودراتحادشوروی تحقق یافته وبه‌همین دلیل در دفاع از «سوسیالیسم شوروی» دربرابردشمنان این جامعه، ازآن «بخش دیگر آرمان‌های خود» سخنی بـه‌میان نمی‌آورد. او به این پندار نادرست و خطرناك پایبند مانده بودکه بـه دلیل ضرورت دفاع از اتحاد شوروی باید درمورد فجایعی‌که دراردوگاه‌های کاراجباری و زندان‌ها وشکنجه‌گاه‌های استالین می‌گذرند خاموش ماند. هر چند او از

→

کمیته‌ی مرکزی‌حزب‌کمونیست اتحاد شوروی تشکیل شد، مقررگردیدکه تمامی جوامع‌بشری موظفند ازپنج پله‌ی «اشتراکی‌آغازین ـ فئودالیسم ـ سرمایه‌داری ـ سوسیالیسم وکمونیسم» بگذرند. درنتیجه آثاری‌که مارکس در مورد وجوه‌تولید پیشا سرمایه‌داری و به‌ویژه وجه تولید آسیایی نوشته بـود مردود اعلام شدند. بنیامین که از طریق کارل‌اگوست ویتفوگل تاحدودی با این نوشته‌ها آشنا شده بود، به خوبی می‌توانست منش ضد علمی نظریه‌ی رسمی (که هنوز هم نظریه‌ی اصلی تاریخ‌نگاران شوروی است) را درك‌کند.

115_ Witte. B: «Benjamin and Lukacz» in, *New German Critique*, no5. (1975). P_ 14.

دیدگاه نظری و اندیشه‌گون تسلیم بینش رسمی استالینستی از مارکسیسم نشد و از نظر سیاسی نیز هرگز عضو حزب کمونیست آلمان یا اتحادیه‌ی نویسندگان وابسته به آن نشد و از مواضع سیاسی آنان باصراحت دفاع نکرد، اما اختناق و کشتار در شوروی را نیز محکوم نکرد. در حالیکه دلبستگی خود را به انقلاب روسیه و رژیم شوروی به‌هیچ‌رو پنهان نمی‌کرد در برابر جنایاتی که در آن کشور رخ می‌دادند خاموش ماند. درست در زمانی که او در اثر هنری در دوران تکثیر مکانیکی آن می‌نوشت: «در شوروی کارجدی سخن یافته است» مقدمات دادرسی زینوویف و کامنف فراهم می‌شد و بوخارین همراه ده‌ها انقلابی قدیمی دیگر نوبت خود را انتظار می‌کشیدند. شکنجه‌ها و دادرسی‌های نمایشی که به‌شیوه‌ی سده‌های میانه جریان داشتند، اعتراف‌های دروغینی که دستامد شکنجه های شیوه‌دار مداوم متهمین بودند هیچ یک به‌چشم بنیامین چندان مهم نیامدند تاعلیه‌رژیم شوروی چیزی بنویسد. درحالیکه کسانی چون کارل‌کرش، آنتون پانکوک، آمادئو بوردیگا، لئون تروتسکی، آنا پیسن‌نین، ویکتوربرژ (که عقاید آنان با یکدیگر متفاوت بود) علیه جنایات دیکتاتوری حزب کمونیست اتحاد شوروی موضع داشتند و درعین حال به آرمان‌های خویش وفادار مانده بودند و به دامان «بورژوازی» نیز نیفتاده بودند، کسانی چون برشت و بنیامین همچنان از نشان آشکار مواضع خویش هراس داشتند.[۱۱۶]

برشت نیز چون بنیامین گسست از مسکو را به‌معنای گسست از آرمان‌های طبقه‌ی کارگر نمی‌پنداشت و سکوت اختیار کرده بود. اما دستکم درجمع دیدارهای معدود و نظریات انتقادی خود درمورد آنچه که درشوروی می گذشت را

۱۱۶ـ بنیامین در ۲۴ ژوئن ۱۹۳۹ در نامه‌ای به هورکهایمر نوشت: «اتحاد شوروی مامور منافع ما در جنگ آینده خواهد بود» یکماه و نیم بعد پیمان‌میان شوروی و آلمان نازی امضا شد. نگاه کنید به:

Buck_Morss. S: *op. cit*, P. 150.

بیان می‌کرد. او برخلاف لوکاچ به‌شوروی مهاجرت نکرد و به‌ایالات‌متحد رفت، با نگارش و به روی صحنه‌آوردن دادرسی گالیله به یاری‌استعاره‌ای بیش وکم آشکار،دادرسی‌های مسکو را محکوم‌کرد. پس از آنکه«کمیته‌ی بررسی فعالیت‌های ضد امریکایی» به او اجازه‌ی اقامت بیشتر در ایالات متحد را نداد وآلمان غربی نیز او را نپذیرفت بـه آلمان شرقی رفت.[۱۱۷] اما واقعیتی دردبار است‌که اونیزچون بسیاری ازمخالفین چپ گرای‌سیاست سرکوب و ترور استالینی، حتی خارج از شوروی، شهامـت اخلاقی بیان صریح مخالفت خود را نداشت. برشت در داستان مه‌تی (که درپایان‌دهه‌ی ۱۹۳۰ نوشت و۹ سال پس ازمرگش منتشر شد) نظریات خود را درمورد جنایاتی‌که در شوروی رخ می‌دادندنوشت (اما آنرا منتشر نکرد) در مه‌تی او با زبانی‌که یادآور مزخرفه‌ی حیوانات جرج ارول است، داستانی‌را در چین‌باستان بیان‌می‌کند: می‌ان له [لنین] قیام شهروندان‌کشور سو[شوروی] را علیه امپراتور رهبری می‌کند و به پیروزی مـی‌رساند. اما جـانشین او نی ان [استالین] راه امپراتور را درپیش می‌گیرد. او مخالفین خود را در انجمن [حزب] سرکوب می‌کند و پس از دادرسی‌های غیر قانونی به‌قتل می‌رساند. مه‌تی با نی ان مخالف است و می‌گوید: «هرچند در دوران نی‌ان صنعت در سو رشدکرده وکشاورزی همگانی شده اما انجمن درخارج از سو شکست خورده است . در داخل سو نیز دیگـر اعضا نمـی‌توانند دبیران انجمن را برگزینند، بل دبیران ، اعضا را انتخاب می‌کنند، اگـر خطایی روی دهد، آنان‌که خطا را یادآوری می‌کنند به‌مجازات می‌رسند و نه آنان‌که خطارا مرتکب شده‌اند، این دسته‌ی آخر حتی به‌مقامات‌بالاتری هم دست می‌یابند . مامورین اداری دیگر نه بهترین اعضا بل چاپلوس‌ترین آنها هستند... رهبران سو دیگرازحقایق چیزی نمی‌آموزند وحتی‌ازحقیقت

۱۱۷ــ برشت در واپسین سال های حیات خود یکـی مدافع نظام مستبد حاکم بر آلمان شرقی‌بود. او در برابرکشتارکارگران برلین شرقی در ۱۹۵۳ جانب سرکوبگران یعنی «حزب‌ــحکومت» راگرفت.

نیز ناراضی هستند... مه‌تی نمی‌تواند بیش از این شاهد زیرپا نهادن آیین بزرگ باشد. استادش کو [کارل کرش] نیز راهی دیگر در پیش گرفته‌است. خارج از کشور سو نیز هرکس که به روش‌های نـی‌ان نقد مـی‌کند، حتی اگر به سو وفادار مانده باشد به جـاسوسی متهم می‌شود.» جمله‌ی واپسین نمایشگر هراس برشت، بنیامین و بسیاری دیگر از اندیشه‌گران است. در نظر آنان وفاداری به سو، به شکل غم‌انگیزی با وفاداری به نی ان یکی شده است. پس باید خاموش ماند تا به جاسوسی متهم نشد، اگـر چیزی هم در محدوده‌ی اتاق کار خویش نوشتی باید همانجا پنهانش کنی و درمیان دیگران اعلام کنی که در سو «کار حق سخن یافته است.»

بنیامین در **گفتگو** با برشت یادآور مخالفت برشت با رخدادهای شوروی‌شده است: «شاعران آنجا روزگار سختی دارند. اگر نام استالین در شعری نیاید این رانشانه‌ی نیت بدشاعر خواهند دانست»[۱۱۹] بنیامین می‌نویسد که برشت در جدل خود علیه لوکاچ می‌دانست که لوکاچ آنجا دوستان زیادی دارد: «پرسیدم اما شما هم آنجا دوستانی دارید، مگر نه؟ گفت، خیر واقعیت این است که ندارم. مسکویی‌ها هم ندارند، چونان مردگان.»[۱۲۰] و باز «در روسیه بر پرولتاریا حکومت می‌کنند... برشت از سلطنت کارگری یاد می‌کرد.»[۱۲۱] سرنوشت رقت‌بار این اندیشه گران چنین بود که شاهد ظلم باشند و خویشتن را محکوم به خاموشی کنند چراکـه می‌پنداشتند: «باید از چیزهای تازه‌ی بد آغاز کـرد و نه از چیزهای قدیمی خوب.» آنان ندانستند «چیز تازه‌ای» که تسلیم آن شده‌اندو زبان به ستایشش گشوده‌اند در واقع چیزی عتیقه است. اما نهاده‌ها به این خاموشی پایان داد. این نوشته‌ی درخشان نه تنها در حکم گسست از «بینش

118- Esslin. M, *Brecht: The Man and his Work*, New York, 1971, PP. 177-178.

119- Benjamin. w: *Understanding Brecht*, P. 115.

۱۲۰ – پیشین، ص ۱۱۹.

۱۲۱ – پیشین، ص ۱۲۰.

رسمی» است بل تفسیری تازه از آثارمارکس نیز محسوب می‌شود.
آدورنو به بنیامین نوشته بودکه پس از گرایش به مارکسیسم آثار او فاقد اقتدار فلسفی دیشه‌ی نمایش سوگبادِ آلمانی شده‌اند و شولم نیز به او هشدار می‌دادکه «با دشواری عنصری بیگانه به مبانی اندیشه‌ی خویش را به‌کار گرفته‌ای و تنها توانسته‌ای تئولوژی دنیوی خود را به قلمروی مارکسیسم بکشانی.»[۱۲۲] به راستی کشش بنیامین به مارکسیسم بیشتر فلسفی بود و در گستره‌ی روش شناسی جای داشت وکمتر سیاسی بود. همانطور که خود او در مورد تاریخ و آگاهی طبقاتی اثر لوکاچ (که به‌یاری این کتاب با مارکسیسم آشنا شد) درنامه‌ای به شولم (۱۶ سپتامبر ۱۹۲۴) از کاپری نوشته: «علت این‌که کتاب لوکاچ مرا تکان داده این است که او از امور سیاسی آغازکرده و درپایان به احکام شناخت شناسانه‌ای دست‌یافته که برای من سخت آشنایند.»[۱۲۳] پرسش اصلی برای بنیامین نظری بود و نه سیاسی. در همین نامه او نوشته که مایل است درباره‌ی کتاب لوکاچ «پژوهش مفصلی» انجام دهد. در نامه‌ی دیگری (۲۶ مه ۱۹۲۶) بنیامین می‌نویسدکه هنوز در گزینش «عنصر سیاسی مارکسیسم» تردید دارد و از ضرورت این همانی بینش سیاسی و بینش تئولوژیك زمینی یادکرده است، نظری که تا واپسین روزهای زندگی‌اش با او همراه ماند وعاقبت درنهادها سربرآورد. ازآن‌پس بنیامین پروبلماتیك‌های مارکسیستی را درآثار خود به‌کارگرفت. اما از آن سو، در شوروی، او را آسان نمی‌پذیرفتند. مقاله‌ی مفصلی راکه به او سفارش داده بودند (مقاله‌ای درباره گوته برای دایرةالمعارف شوروی) چاپ نکردند. مقاله‌ای در نشریه‌ی آلمانی زبان ادبیات بین‌المللی چاپ شوروی به سال ۱۹۳۸ او را «شاگرد هیدگر»

122_ Radnoti. S: «Benjamin's Politics» in: *Telos*, no. 37 (1978).

123_ Benjamin. W: *Briefe*, Vol 1, P. 355.

معرفی کرد[۱۲۴] (به یاد آوریم که مارتین هیدگر به دلیل مواضع سیاسی‌که درسال ۱۹۳۳ اعلام کـرده بود، در شوروی «فیلسوف نازی‌هـا» شناخته می‌شد.)

تاثیر اندیشه‌ی سیاسی بنیامین بر نوشته‌هـای او را می‌توان در مواردی از آثارش به‌صورت جلوه‌ی بینشی یکسونگر وجزمی مشاهده‌کرد. در خیابان یك طرفه می‌خوانیم: «پیکار طبقاتی پرسش آزمـایش قدرت نیست کـه بدانیم کدام جانب پیروزمی‌شود وکدام‌جانب شکست می‌خورد... اندیشه‌ای چنین درحکم آفرینش پندارهای رمانتیك از حقایق است. زیرا بورژوازی چه در پیکار پیروز شود و چه شکست بخورد محکوم به سقوط است. و این نتیجه‌ی تناقضات درونی اوست. تناقضاتی‌که به سان سرنوشتی گریز - ناپذیر نمایان می‌شود. پرسش راستین تنها اینجاست‌که آیا خود این طبقه خویشتن را از میان می‌برد یا به وسیله‌ی پرولتاریـا از میان می‌رود. پاسخ به‌این پرسش تداوم یا پایان تکامل فرهنگی را کـه سه هزار سال به طول انجامیده درپی دارد.»[۱۲۵] این نمونه‌ای آشکار از باور «اکونومیستی» به کارکرد نیروهای عینی، بحران‌های اقتصادی، اجتماعی و سیاسی/فرهنگی طبقه‌ی حاکم است. چنین برداشتی از تناقضات داخلی‌که ناگزیر به سقوط طبقه‌ی حاکم ختم خواهد شد با روح سایـر آثار و روش‌کار و اندیشه‌ی بنیامین خوانا نیست. آدورنو درست به چنین برداشت‌های بی‌مایه‌ای در آثار او انتقاد می‌کرد. سال‌ها بعد بنیامین با این برداشت‌های جبرگرایانه و نادرست به گونه‌ای قاطع در نهادهها تصفیه‌ی حساب‌کرد. بحث بنیامین درمورد «هم‌نوا گرایی» درجنبش کارگری‌که در نهادهها آمده‌است ــ این بینش‌که طبقه‌ی کارگر براساس جریان تکامل تاریخ پیش‌می‌رود وتوسعه‌ی

۱۲۴ــ بنیامین از این نکته باطنز در نامه‌ای به گرهتل آدورنـو (۲۰ ژوییه ۱۹۳۸) یادکرده است:

Benjamin. W: *Briefe*, Vol 2, 771.

125– Benjamin. W: *Gesammelte Schriften*, 4/1, P. 122.

جامعه به هررو به سود اوست ــ و نقد بر این شیوه‌ی اندیشه، نه تنها نشان می‌دهد که بازگفتی که در بالا از او آوردم تا چه‌حد جبر گرایانه ونادرست است ، بل در حکم مبنای تازه‌ای به فهم کاستی نظریه‌ی انقلاب نیز هست . لوچیو کولتی هنگامی که می‌نویسد: «سوسیال دمکراسی آلمان راه‌پارلمانی را در ارفورت برگزید ، نه از آن رو که مفهوم طبقاتی دولت را ازدست داده بود ، بل به این دلیل که ایمان جبری و قطعی به توسعه‌ی خودکار و تکامل اقتصادی به او اطمینان می‌داد که در دست‌گرفتن قدرت به‌دلیل‌طریقی خود بخودی ، ثابت و گریزناپذیر ممکن است ، طریقی آرام چون روند تکامل طبیعی.»[۱۲۶] درواقع حکم‌اصلی بنیامین در نهاده‌هایی برفلسفه‌ی‌تاریخ را تکرار می‌کند . بنیامین همپای گسست از پیشداوری‌ها ، با سلامت فکر یك آزاداندیش که دیگر هیچ جزم و فرض از پیش تعیین شده‌ای مانع او نیست در گذار داده‌ها می‌نویسد:«مارکس گفته که انقلاب درحکم لوکوموتیو تاریخ جهان است . اما شاید وضع به‌راستی متفاوت باشد. شاید انقلاب در حکم پیشرفت قطار نباشد بل آن حرکت دستی باشد که دستگیره‌ی خطر را می‌کشد.»[۱۲۷]

در نهاده‌ها نقد به پیشینه‌ی فکری و سیاسی خود بنیامین سرچشمه‌ی نقد به عقاید دیگران شد . اینجا شاهدیم که فرهنگ غرب (و نه تنها اثر هنری) تجلی ، اصالت و ارزش آیینی خود را از دست داده است . بنیامین در

126_ Colletti . L : *From Rousseau to Lenin* , London, 1973, P. 105.

۱۲۷ــ این جمله در میان یادداشت‌های بنیامین پیدا شده و رولف تیدمن آن را در پیشگفتاری بر چاپ آلمانی‌کتاب بنیامین شارل بودلر : شاعری در دوران شکوفایی سرمایه‌داری (فرانکفورت ۱۹۶۹ ص ۱۸۹) آورده است . ارنست بلوخ معتقد بودکه این جمله به عنوان یکی از نهاده‌هایی بر فلسفه تاریخ باید شناخته شود.

نهاده‌ها کوشید تا نظام گذشته (یهودیت) ونظام امروز (مارکسیسم) را به یکدیگر نزدیک کند و در عین حال خود از هردوی آنان فاصله گرفت. اما فاصله او چندان نبود که بتواند به بینشی تازه از مسیانیسم دست یابد.[۱۲۸] شاید به همین‌دلیل او جنبه‌های «مسیانی» فاشیسم‌را نادیده گرفت ونتوانست مفهومی درست (یا دستکم هم نهادی تاریخی/فلسفی و انتقادی) از مناسبت میان مسیانیسم و جامعه‌ی بی‌طبقه درآیین مارکس به دست می‌دهد. نکته‌ی مرکزی که در نهاده‌ها برجسته است (و به دلیل همین نکته ، این متن کوتاه همچون یکی از مهمترین نوشته‌های سده‌ی حاضر درمورد فلسفه‌ی تاریخ جلوه می‌کند) برداشت تازه‌ی بنیامین از مفهوم پیشرفت و توسعه‌ی تاریخی است . درحالیکه تمامی اندیشه‌گران چپ‌گرا درپی فهم هگل از تکامل تاریخ، توسعه‌ای همواره رو به‌پیش، همخوان و تام را می‌پذیرفتند (هرچند که همگی چونان هگل به برگشت‌ها و ایستگاه‌های تاریخی معتقد بودند اما در نهایت تاریخ را تکامل رهایی انسان می‌یافتند) بنیامین به‌عدم تداوم تاریخی معتقد بود و می‌نوشت: «تداوم تاریخ از آن ستمگران است»[۱۲۹] به‌نظر بنیامین تاریخ مسیر تکاملی‌را نمی‌پیماید، بازگشت وکاربرد روش‌های مشابه ، مشخصه‌ی عمده‌ی آن است . او سنت را حضور زنده‌ی گذشته در امروز می‌دید و می‌نوشت که عناصری از گذشته (بیرون هرگونه برداشت‌از تداوم تکاملی) همواره یکسان باقی می‌مانند. فرشته‌ی تاریخ او رو به‌سوی گذشته دارد و تندباد توسعه و پیشرفت او را درحالی به پیش می‌راند که

۱۲۸ــ درمورد برداشت‌های گوناگون یهودیت از مسیانیسم نگاه کنید به :
Buber. M: *Paths of Utopia*, Boston, 1936.

۱۲۹ــ یادداشتی با عنوان «پرسش روش» در :
Benjamin . W : *Gesammelte Schriften*, 1/3 , P . 1236 .
در نهاده‌ها می‌خوانیم : «تاریخ نگار با چه‌کسی همفکر است؟ پاسخ‌گریزناپذیر چنین است : با فاتح.»

دشواری‌های موجود را حل نشده باقی گذاشته است. پس رهایی تاریخی بی‌معناست و کنش کشف گذشته روند باز زنده‌کردن آن نیست بل در حکم همدردی با نسل‌های گذشته است.[۱۳۰] تاریخ در خود فاقد معناست، تنها در مناسبتی که با زمان حاضر دارد می‌توان آن را تاویل کرد. زمان حاضر تاریخ گذشته را به‌کار می‌گیرد. تاریخ چونان مفهومی غیرتفسیری، نه برای روشن‌کردن ابهام زمان حاضر بل برای کشیدن حجابی رمز آمیز روی آن به‌کار می‌رود. این نکته که گذشته به‌کار مبهم کردن زمان حاضر می‌آید در نخستین نوشته‌های بنیامین وجود داشت و اینجا در واپسین کار او نیز سربر آورده است. بنیامین به حکمی که در مقاله‌ی «زندگی دانشجویی» نوشته بود همچنان وفادار است: «مفهومی از تاریخ که استوار به مفهومی از زمان بی‌پایان باشد و تنها باضرباهنگ وجود انسانی به واحدهای متمایز تقسیم‌شود فاقد معناست». در نهاده‌ها او به‌این نظر قدیمی خویش بازگشته و می‌گوید که زمان اساساً تقسیم ناشدنی است و به همین دلیل زمان مسیح موعود را در همه‌ی تاریخ می‌جوید. به این اعتبار ناکجا آباد در انتهای تاریخ قرار نگرفته بل درهرلحظه‌ای که ستمدیدگان بدان می‌اندیشند حضور دارد. رهایی چیزی جز دیدن نشانه‌ی رهایی نیست.

ب. احمدی
شهریور ۱۳۶۴

۱۳۰. پرده‌ای نقاشی‌ازکله به‌نام «فرشته‌ی‌نو» فرشته‌ای‌رانشان می‌دهد که می‌کوشد تا ازمکانی‌بگریزدکه انگار مدت‌ها آنجا دراندیشه ایستاده بود. چشمهایش می‌درخشند، دهانش باز است و بالهایش گشوده‌اند. فرشته‌ی تاریخ را نیز می‌توان چنین تصویرکرد. روی او به‌سوی گذشته است ودرحالیکه ما رشته‌ای ازحوادث را شاهدیم، اوتنها شاهد فاجعه‌ای یکه است. فاجعه‌ای‌که ویرانه‌ها می‌آفریند وبه‌زیرپای او می‌ریزد. فرشته می‌خواهدبماند، مردگان رابیدار کند وهرچیز درهم شکسته را بازسازی‌کند. اما تندبادی‌که ازبهشت می‌وزد چنان باشدت بربالهای اومی‌پیچدکه قادر به‌بستن‌آنها نمی‌شود. این‌توفان به‌گونه‌ای مقاومت ناپذیر اورا به‌سوی‌آینده‌ای پیش می‌راندکه پشت بدان داشت. زیر پای او انبوه ویرانه‌ها سر برآسمان می‌کشند. این توفان را ما توسعه می‌خوانیم.» (نهادهایی برفلسفه‌ی تاریخ. نهاده‌ی نهم)

چند نکته

۱

چاپ آثار والتر بنیامین به‌سال ۱۹۵۵ (پانزده‌سال پس‌ازمرگ نویسنده) به‌همت تئودور. و. آدورنو و گره‌تل آدورنو (باهمکاری گرشوم شولم) آغاز شد:

Schriften, 2 Vols, Edited By: Adorno. T. W, Adorno. G. Frankfurt Am Main, 1955.

همین چاپ اساس انتشار برگزیده‌های آثار بنیامین است که به اشکال گوناگون به زبان آلمانی (در مجلداتی چون اشراق‌ها، فرشته‌ی نوین، اثر هنری و سایر مقالات) و به زبان‌های دیگر منتشر شده‌اند.

به سال ۱۹۶۶ مجموعه‌ای از نامه‌های والتر بنیامین توسط تئودور. و. آدورنو و گرشوم شولم در دومجلد به چاپ رسید:

Briefe, 2 Vols. Edied By: Adorno T. W, Scholem. G. Frankfurt Am Main, 1966.

آدورنو تاکید کرد که آثار و نامه‌ها علیرغم دقت انتقادی و سخت‌گیری خاصی که در موردشان به‌کار رفته، باز هم متون نهایی نوشته‌های بنیامین

به حساب نمی‌آیند و همچنان باید چشم‌انتظار چاپ دقیق‌تری از آثار او بود. نادرستی‌ها که دراین کتاب‌ها یافت می‌شوند، بیشتر به دو دلیل زیر وجود دارند: ۱) درموارد رجوع به‌دستخط‌های بنیامین، خط ناخوانای او سرچشمه‌ی دشواری‌ها ونادرستی‌های بسیار بوده است. ۲) درمتونی که در زمان حیات بنیامین از او منتشر شده‌اند نادرستی‌های چاپی فراوانی دیده می‌شود که سرچشمه‌ی بدفهمی‌هایی شده‌اند. آدورنو تاکید کرد که چاپ کامل و انتقادی آثار بنیامین همچنان به‌صورت یک وظیفه‌ی مرکزی و اصلی پیش‌روی پژوهشگران قرار دارد.

چاپ مجموعه‌ی کامل آثار بنیامین به ویراستاری رولف تیدمن و هرمن شوپن هاوزر از سال ۱۹۷۲ آغاز شد:

Gesammelete Schriften, 6 Vols, Edited By: Tiedmann. R, Schweppenhauser, Frankfurt Am Main, 1972 – 1983.

این مجموعه در شش مجلد به چاپ رسیده که مجلد نخست از سه کتاب و مجلد چهارم از دو کتاب تشکیل شده‌اند.

با پایان کار انتشار این مجموعه تمامی کتاب‌ها، مقالات، نامه‌ها و یادداشت‌های بنیامین به‌چاپ رسیده‌اند مگر پاره‌ای از یادداشت‌های او که هم‌اکنون در «آرشیو پتسدام» در آلمان شرقی وجود دارند. بخش‌عمده‌ای از این یادداشت‌ها را برتولت برشت و تعدادی را نیز آسیه لاسیس به‌این آرشیو سپرده‌اند. این نوشته‌ها در بیش از چهل پرونده نگهداری می‌شوند و دولت آلمان شرقی آن‌ها را منتشر نکرده و برای چاپ مجموعه‌ی آثار بنیامین در اختیار رولف تیدمن و هرمن شوپن هاوزر قرار نداده است.*

* ساندور رادنوتی که پرونده‌ها را دیده است، در مقاله‌ای توضیح داده که نکات مهمی درآن‌ها می‌توان یافت «مثلاً صفحه‌ی ۳۹ از پرونده‌ی شماره‌ی ۲۹ درباره‌ی برشت است، درآن آمده که، «برشت اندیشه‌ی دینی دارد اما به شکل بازگونه»:

Radonoti. S: «Benjamin's Politics» in: *Telos* No 37 (1978)

به‌زبان انگلیسی دو برگزیده‌ی مقالات بنیامین به‌نام‌های *Illuminations* و *Reflections* ، (به ویراستاری هانا آرنت) فراهم شده‌اند. نخستین در سال ۱۹۶۹ و دومی پس از مرگ آرنت به سال ۱۹۷۸ منتشر شده‌اند . برگردان انگلیسی آثار مهم بنیامین چون دیشه‌ی نمایش سوگباد آلمانی، شادل بودلر ، شاعری در دودان شکوفایی سرمایه‌داری ، درشناخت برشت : برگزیده‌ی مقاله‌ها درباره‌ی برشت و خیابان یك طرفه همه توسط *New Left Books* در لندن منتشر شده شده‌اند و نام ومشخصات آن‌ها پیش ازاین در پانوشت‌ها آمده‌است. پاره‌ای از مقالات او نیز درنشریات دانشگاهی ایالات متحد و نیز در نشریاتی چون *Telos* ، *New German Critique* و *New Left Review* به چاپ رسیده‌اند .

به زبان فرانسه ، برگزیده‌ای از مقالات بنیامین در دو مجلد به نام‌های اسطوره و پرخاشگری و شعر و انقلاب در سال ۱۹۸۱ توسط انتشارات Denoel در پاریس منتشر شده است . مجموعه‌ی نوشته‌های بنیامین درباره‌ی برشت‌نیز درکتاب‌ها جیبی *Maspero* چاپ‌شده وبه‌سال ۱۹۸۳ برگردان بودلر منتشر شده (که بسیاری از ناقدان آن را «حادثه‌ی بزرگ ادبی سال» خواندند) مشخصات و نام این‌کتاب‌ها نیز در پانوشت‌های پیشگفتار آمده‌اند.

۲

مقالاتی‌که درکتاب حاضر آمده‌اند برای نخستین بار چنین چاپ شده‌اند :
تصویر پروست در نشریه‌ی *Literarische Welt* به‌سال ۱۹۲۹
درباره‌ی «ابله» داستایفسکی در نشریه‌ی *Die Argonauten* . شماره‌ی نخست ، سال ۱۹۲۰ ص ۲۳۵–۲۳۱ .
فرانتس‌کافکا درنشریه‌ی *Jjudaische Rundschau* در دسامبر ۱۹۳۴.

سودآلیسم در نشریه‌ی *Literarische Welt* شماره‌ی نخست، (۱۵–۸ فوریه ۱۹۲۹).
حکایت‌گر : اندیشه‌هایی درباره‌ی آثار نیکلای لسکوف در نشریه‌ی *Orient Und Okzident* درسال ۱۹۳۶ .
اثر هنری در دوران تکنیر مکانیکی آن در نشریه‌ی *Zeitschrift Fur Sozialforschung* . شماره‌ی ۵ در نیویورک ، سال ۱۹۳۶ .

۳

اساس برگردان فارسی حاضر برگردان های فرانسه و انگلیسی مقالات بنیامین به مشخصات زیر بوده است:

Illuminations , Edited By: Arendt . H, Translated By Zohn. H, Collins/Fontana Book S, London , 1973, 280 P.

Poesie Et Revolution, Traduits Par: De Gandillac . M. Denoel, Paris 1971, 289 P.

مایل بودم یکی از دو برگردان را چونان ماخذ اصلی برگردان و متن فارسی به‌کار گیرم و از دیگری در یافتن و حل دشواری‌ها سود جویم . چنین‌کاری به ناقدین امکان می‌داد تا آسان‌تر بتوانند خطای‌های‌کار مرا گوشزد نمایند ، زیرا با رجوع به ماخذ اصلی می‌توانستند نادرستی‌های ترجمه‌ی مرا بیابند. اما از همان آغاز کار ، متوجه شدم‌که متون انگلیسی و فرانسه سخت باهم متفاوتند. برگردان ایتالیایی به‌مشخصاتی‌که می‌آید :

L 'Opera D ' Arte Nell ' Epoca Della Sua Ripro –

ducibilita Tecnica, Traduzione Di: Enrico Filippini, Torino, 1960.

در مورد رساله‌ی اثر هنری در دوران تکثیر مکانیکی آن، گاه به گاه با یکی از دو متن انگلیسی و فرانسه خوانا بود. پس به‌ناچار هردو متن را پیش روی خود نهادم و براساس مقابله‌ی آنها برگردان حاضر را فراهم کردم.*

اما نتیجه‌ی کار مرا راضی نکرده است. معتقدم که وظیفه‌ی ترجمه‌ی آثار بنیامین از زبان آلمانی همچنان پیش‌روی اندیشه‌گرانی است که با این زبان آشنایند. اما نمی‌توانستم به امید کار آن‌ها صبر کنم. شاید برگردان حاضر راهنمای شناخت خواننده‌ی فارسی زبان از خطوط کلی اندیشه‌ی والتر بنیامین گردد، شاید هم به‌مترجمی که در آینده آثار بنیامین را از زبان اصلی به فارسی برمی‌گرداند یاری کند.

* پانوشت‌ها را یکسر برای متن فارسی تهیه کرده‌ام. چند یادداشت خود بنیامین نیز نام اورا همراه دارند. پانوشت‌های بنیامین به مقاله «اثر هنری در دوران تکثیر مکانیکی آن» در پایان این مقاله آمده‌اند.

تصویر پروست

۱

سیزده مجلد به جستجوی زمان گم‌شده اثر مارسل پروست برآیند هم‌نهادی از عناصر ناسازگار است. اینجا شطحیات یك عارف ، هنر یك نویسنده ، زنده دلی یك طنزنویس، دانش یك پژوهشگر و خودآگاهی یك تك‌خیال* همگی در زندگینامه‌ای خودنوشته با یکدیگر ترکیب شده‌اند . چه راست گفته‌اند که تمامی آثار بزرگ ادبیات یاسبکی خاص را پایه می گذارند و یا آن را ویران می‌کنند، به‌بیان دیگر هریك همچون مولدی خاص جلوه گر می‌شوند. و میان همه‌ی این موارد ، اثر پروست ژرف‌ترین نمونه‌هاست . ازساختار آن‌که هم داستان است، هم زندگینامه‌ی خودنوشته ، هم توصیف یك زندگی تا نحو جملات بی‌پایان آن (انگار شط نیل زبان اینجا طغیان کرده تـا زمین حقیقت را آبیاری‌کند) باری ، همه چیز ضابطه را درهم می‌شکنند. ایـن نمونه‌ی یکه‌ی آفرینش ادبی، بزرگترین دستامد دهه‌های اخیر محسوب می‌شود، و این نخستین نکته‌ی روشنگری است‌که مارا تکان می‌دهد. شرایطی‌که درآنها کتاب نوشته شد سخت نامساعد بودند: بیماری شدید، ثروت فراوان وموقعیتی غیرطبیعی. راستی‌که این شیوه‌ی زندگی‌را نمی‌توان الگویی برای دیگران دانست. هرچندکه همه‌چیز آن تقلیدناپذیر است. دستامد درخشان ادبی دوران‌ما جایگاه‌ویژه‌ی خودرا دردل‌ناممکن‌ها، درمرکز مخاطرات ــ و درعین‌حال بی‌اعتنا به آن‌ها ــ یافته است و به‌همین دلیل این «کار همه‌ی زندگی نویسنده» همچون واپسین نمونه‌ی خود جلوه می‌کند. تصویر پروست، عالیترین شکل بیان چهره‌شناسانه‌ای است‌که تمایز نشدنی یابنده‌ی‌گریزناپذیر میان ادبیات وزندگی می‌تواند فراهم آورد. این

* Monomane ؛ آن‌که تنها به یك نکته بیندیشد و هرچیز دیگر را از یاد ببرد و یا در پرتو آن نکته‌ی اصلی چیزها را به یاد آورد .

درسی است که هر کوششی را در ترسیم این چهره توجیه می‌کند.

دیگر خوب می‌دانیم که پروست در کتاب خود زندگی را چنانکه به راستی گذشته شرح نداده است. او از زندگی چنان یادمی‌کند که در خاطره‌ی کسی که آن را تجربه کرده به‌جا مانده است. اما حتی این گفته نیز چندان دقیق نیست، کلامی است بیش از حد خام. چرا که برای نویسنده‌ای که گذشته‌ی خویش را به‌یاد می‌آورد نکته‌ی اصلی نه آنچه که تجربه کرده بل طرح و نقشه‌ی خاطرات اوست، یعنی کاری همچون کنش پنلوپه* در یادآوری خاطرات، و شاید بهتر باشد که بگوییم کنش پنلوپه در از یاد بردن خاطرات. آیا خاطره‌ی غیر ارادی (Memoire Involontaire) بیشتر به فراموشی و از یاد بردن نزدیک نیست تا به آنچه که معمولاً حافظه و خاطره نامیده می‌شود؟ و آیا نمی‌بینیم که کنش یادآوری خودانگیخته ضد کنش پنلوپه است و نه مشابه آن. چرا که اینجا روز هرچه را که شب بافته است از هم می‌گشاید. هنگامی که ما هر سپیده از خواب بیدار می‌شویم، در دست‌های خویش، که بیشتر سست و بی‌حال هستند، چیزی جز حواشی پارچه‌ی زربافت زندگی راستین را نمی‌یابیم. پارچه‌ای که فراموشی برای ما بافته است. با این همه، با کنش هدف‌دار خویش و حتی بیش از این با خاطره‌ی هدف‌دار خود، ما همه روز تارها و زیورهای فراموشی را از هم می‌گشاییم و به این دلیل بود که پروست عاقبت روزهای خود را به‌شب‌هایش گذر داد و تمامی ساعات خود را به‌کاری ناگسستنی در اتاق نیم تاریکش که اندك نور آن نیز از چراغ‌ها بود اختصاص داد، می‌خواست هیچ یك از آن

* پنلوپه همسر اولیس در ادیسه‌ی هومر است. او سال‌ها به خاطره‌ی همسر خویش وفادار ماند و حاضر به ازدواج مجدد نشد. چون خواستگاران او را ناگزیر کردند که از میان آنها یکی را برگزیند، از آنان خواست تا به‌او مهلت دهند تا پارچه‌ای را که می‌بافد به‌پایان رساند. از آن پس کار او این بود که هرچه را که روز می‌بافت شب از هم بگشاید.

ریزه‌کاری‌های* پیچیده را از کف ندهد.

واژه‌های لاتینی *Textum* [متن] به معنای «تارهای بافته» است. متن نوشته‌ی هیچ کس چون متن مارسل پروست بافتی چنین درهم تنیده ندارد. نزد او هیچ چیز به‌اندازه‌ی کافی محکم و دیرپا نبود. از زبان ناشر او یعنی گالیمار دانسته‌ایم که عادت پروست به‌تصحیح متون چاپی آثارش، حروف چینان را دیوانه می‌کرد. حاشیه‌ی ستون‌های نمونه‌های چاپی همواره از یادداشت‌های بی‌پایان پوشیده می‌شدند اما حتی یک‌خطای چاپی‌هم تصحیح نمی‌شد. درهرجای خالی که درنمونه می‌یافت متنی‌تازه می‌نوشت. بدین‌سان قوانین خاطره و یادآوری حتی در محدوده‌ی تنگ این نمونه‌ها نیز تداوم می‌یافت. چرا که هرتجربه‌ی پایان‌گرفته ، راه را برای گستره‌ی تجربیات تازه باز می‌کرد ، حادثه‌ای‌که به‌یاد آید پایان ناپذیر است ، چرا که تنها کلیدی است برخدادهای پیش و پس از خود . با این همه معنای دیگری هم وجود داردکه درآن خاطره، ضوابط درهم تنیده‌ی صریح را گسترش می‌دهد. تنها Actus Purus یاکنش ناب ذات یادآوری، و نه نویسنده یا طرح ، وحدت اثر را می‌آفریند. حتی می‌توان گفت‌که حضور متناوب نویسنده یا طرح، تنها در ضدیت با تداوم خاطره رخ می‌دهد . همچون آن شکل‌ها که برپشت یک پارچه‌ی نگارین دیده می‌شوند. و زمانی‌که پروست می گفت مایل است تمامی‌کتابش دریک مجلد با صفحاتی دو ستونی، بدون پاراگراف چاپ شود اشاره به نکته‌ی بالا داشت.

چه چیز را پروست چنان با حرارت پی می گرفت ؟ در پشت این تلاش بی‌پایان چه‌چیز پنهان بود؟ آیا می‌توانیم بگوییم که همه‌ی آن زندگی و کارهاکه مهم انگاشته می‌شوند هر گزچیزی بیش از ظهورآرام پیش پا-افتاده‌ترین، زود گذرترین، احساساتی‌ترین وبدترین لحظات‌زندگی‌نبوده‌اند؟

* Arabesques

هنگامی که پروست در یك بند مشهور کتابش از لحظه‌ای سخن می‌راند که زندگی بیش از هر لحظه‌ی دیگر از آن او بود، این نکته را چنان بیان می‌کند تا هر کس موردی مشابه آن را در وجود و زندگی خویش احساس کند. می‌توانیم آن را لحظه‌ای محتمل نام گذاریم، لحظه‌ای از شب، که در صدای از کف رفته‌ی پرنده‌ای یا در آهی که از چارچوب پنجره‌ای گشوده می‌گذرد، یافتنی است و دیگر سخنی از این نکته درمیان نیست که اگر ما تسلیم خواب نشویم به راستی چه حادثه‌ای انتظار ما را می‌کشد. پروست تسلیم خواب نمی‌شد. با این همه ــ و چه بسا درست به‌همین دلیل ــ ژان ـ کوکتو* در رساله‌ی زیبای خود نوشته که آهنگ صدای پروست از قوانین شب وعسل پیروی می‌کند. باتن‌دادن به‌این قوانین، پروست براندوه بی‌امید درونی خویش پیروز شد (آنچه که او روزی درباره‌اش گفته بود: «... ناکاملی علاج ناپذیر در گوهر لحظه‌ی حاضر») ** آنگاه او از شانه‌ی عسل کندوی خاطرات خانه‌ای برای زنبور اندیشه‌های خویش ساخت. کوکتو آنچه که به راستی باید همچون پرسش اصلی پیش روی همه‌ی خوانندگان پروست قرار گیرد را بازشناخت. هرچند کسی هرگز این پرسش را که به‌تایش بازیگوش نور می‌ماند موضوع اندیشه یا دلبستگی خود قرار نداده است. کوکتو جستجوی نابینا، بی‌احساس و سرد پروست را در پی شادی بازشناخته است. از چشم‌هایش می‌توان نکته‌را دریافت. چشمانی ناشادند، اما در آن‌ها اقبال و تصادف پنهان شده‌اند، چنانکه در قمار و عشق نیز پنهانند. توضیح این نکته دشوار نیست که چرا این اشتیاق به شادمانی، اشتیاقی مفلوج اما انفجاری که همه‌ی نوشته‌های پروست را در برگرفته چنین از چشم خوانندگان او پنهان مانده است. بارها پروست از آنان

* ژان کوکتو (۱۸۸۹ــ۱۹۶۳): شاعر، موسیقی‌دان، سینماگر، نویسنده، کارگردان تآتر، نقاش و ناقد ادبی بزرگ فرانسوی.

** در متن اصلی این جمله به‌زبان فرانسه آمده است

خواست که به جستجوی زمان گم شده را از زاویه‌ی چشم‌انداز قدیمی و ساده‌ی تسلیم و کنش‌قهرمانی بنگرند. برای شاگردان زندگی تنها این نکته قابل درك است که هر دستامد بزرگ محصول رنج ، فقر و ناامیدی است . این فکر که شادی نیزسهمی درزیبایی‌دارد ازسراینان زیاداست. راست این است که کینه‌ی* ایشان آماده‌ی فهم این نکته نیست.

اما در واقعیت خواستی دوگانه را برای شادی می‌توان یافت ، دیالکتیك شادمانی : پاره‌ای چون مناجات و پاره‌ای چون قصیده. نخستین، ناشنیده و بی‌سابقه‌است، نمایانگر نهایت‌سرخوشی. دیگری، تکرارجاودانه، رستاخیز همیشگی مورد اصلی، نخستین شکل شادمانی‌است. همین برداشت قصیده - گونه از شادی (که می‌توان آن‌را مرثیه ** نیز نامید) نزد پروست،وجود را به حافظ خاطرات بدل می‌کند. در راه این مفهوم از شادی پروست در زندگی خود دوستان، میهمانی‌ها ومعاشرت‌ها و درکتاب خود طرح، وحدت شخصیت‌ها، روال روایت وبازی خیال را فداکرد. ماکس اونولد یکی از داناترین خوانندگان آثار پروست بر «جنبه‌ی کسالت آور» آثار او تاکید می‌کند و آن‌ها را به «داستان‌های بی‌مضمون» تشبیه می‌نماید و می‌نویسد: «پروست می‌خواست داستان بی‌مضمون را به‌صورت موردی جالب‌درآورد [و می‌گفت] خواننده‌ی عزیز ، فرض کن که من دیروز یك قطعه شیرینی را درفنجان چای خود فروکرده‌ام وهمین کار به‌یادم آورده که مدتی ازدوران کودکی خود را در روستا گذرانده‌ام . برای بیان این نکته پروست هشتاد صفحه نوشته است و نتیجه‌ی کار او چندان جذاب و فریبنده ازکار درآمده که لحظه‌ای به‌یاد نمی‌آوری که تنها شنونده‌ای، بل خودرا همان رویابین و

* بنهامین واژه‌ی Ressentiment را به‌کارگرفته که نیچه آن را در تبارشناسی اخلاق تشریح کرده است.

** Elegie: به هر دو معنای قصیده و مرثیه . (همانطورکه درشاهکار ریلکه به هر دو معنی آمده است.)

خیال پرداز فرض می‌کنی.» درچنین داستان‌هایی «تمامی رویاهای معمولی تا بخواهیم آنها را برای کسی تعریف کنیم به داستان‌هایی بی‌مضمون تبدیل می‌شوند.» اونولد پلی که به‌رویاها راه می‌یابد را کشف کرده است. و هر تفسیر تحلیلی و دقیق آثار پروست نیز کشف او را تایید خواهد کرد. گویی دروازه‌های نادیدنی بسیاری به‌روی ما گشوده می‌شوند تا این نکته را دریابیم که پروست همواره خشماگین، تشابه را بررسی می‌کرد، او شیفته‌ی شباهت‌ها بود. اما نشانه‌ی راستین سلطه‌ی تشابه[در اندیشه‌ی او]آنجاکه او به‌ناگاه و همچون آغاز کار شباهت‌های جسمانی یا آداب گرایی در کلام را در عمل آشکار می‌کند، چندان به‌چشم نمی‌آیند. تشابه هرمورد با چیزی دیگر (که مابدان عادت کرده‌ایم، و ماراهمواره درموقعیت هوشیارانه‌ای نگه می‌دارد) تنها به‌گونه‌ای مبهم بازتاب ژرف‌تر دنیای رویاهاست که درآن رخدادها نه در این همانی بل درلباس مبدل تشابه جلوه می‌کنند، به‌چشم همانند می‌آیند و بس. کودکان با نمادی از این جهان آشنایند: جوراب ساقه‌بلند که ساختار این جهان رویایی را دارد وچون آن را بهم می‌آورند هم «بسته» است و هم «محتوای آن». و همانطور که کودک نمی‌تواند این بسته ومحتوایش را به مورد سوم (یعنی آنچه که به‌راستی هست، جوراب ساقه‌بلند) بدل کند، پروست نیز نمی‌تواند فضای خالی آدمکی را از خویشتن پر کند تا به مورد سوم و راستین یعنی تصویر برسد که به‌حس کنجکاوی او پاسخ و به‌حس غربت او تسکین می‌دهد. او بربستر خویش دراز کشیده و از درد غربت و بیخانگی رنج می‌کشد، او درغم غربت جهانی است که درکمال شباهت ـ ودرست به دلیل آن ـ خود از شکل افتاده است، جهانی که درآن چهره‌ی به راستی سوررئالیستی وجود می‌تواند ازهرسد ومانعی بگذرد. هرچه برسر پروست می‌آید به این جهان و به‌شیوه‌ی سنجیده و سخت گیرانه‌اش تعلق دارد. این جهان هرگز دنیایی تك افتاده نیست تا به حدعلم بیان محدود شود. جهانی به‌چشم درون آشکار هم نیست، جهانی به‌دقت ازپیش اعلام شده که ازآن حمایت شود. این جهان تنها واقعیتی شکستنی وگرانبها یعنی تصویر را همراه دارد و خود را از ساختار جملات پروست جدا می‌کند، همچون آن روز تابستانی

در بالبک ـ روزی کهن، به‌یاد نیامدنی، مومیایی ـ که از میان نوارپرده که‌در دست‌های فرانسواز است به درون می‌تابد.

۲

ما معمولاً مهمترین نکته را آهسته و نه بافریاد بیان می‌کنیم. حتی آن را به گونه‌ای پنهانی با نزدیکان خویش، دوستان همدل ویارانی که‌پذیرای شنیدن اعترافات ما هستند نیز درمیان نمی‌گذاریم. اگر راست باشدکه نه تنها افراد بل دوره‌ها نیز ازچنین شیوه‌ی پاك ارتباط (شیوه‌ای اما گمراه و سیکسر) درمورد آنچه‌که به راستی در حکم بخشودگی گذرای آنهاست برخوردارند، آنگاه سده‌ی نوزدهم خود را نه در زولا یا آناتول فرانس بل‌در پروست جوان ـ این تازه به‌دوران رسیده‌ی متظاهربی‌اهمیت، عاشق‌پیشه‌ای که اندکی هم چپ گراست و به صمیمیت بهت‌آور دورانی در حال زوال چنگ می‌زند (درست همچون سوآن که تقریباً محتضر است) باز می‌یابد. گویی پروست سده‌ی نوزدهم را آماده‌ی [یادآوری] خاطرات کرده است. آنچه‌که پیش از او زمانه‌ای خالی از تنش بود با او به گستره‌ی زورمندی بدل شدکه‌نویسندگان بعدی توانستند درآن‌جریان‌های گونا گونی را برانگیزانند. تصادفی نیست که دو نمونه ازمهم‌ترین آثاری که در این رواں نوشته شده‌اند آثار نویسندگانی هستندکه از نظر شخصی به پروست (همچون ستایشگر و دوست)نزدیك بودند: خاطرات شاهزاده‌خانم کلرمون‌تونر وزندگینامه‌ی خود نوشته‌ی لئون دوده،که نخستین پاره‌های هردو اثر به تازگی منتشر شده‌اند. گونه‌ای الهام متعالی پروست گونه لئون دوده ـ که عقاید ابلهانه‌ی سیاسی‌اش به‌نیروی قابل ستایش ادبی او لطمه زده ـ را به آنجاکشاندکه زندگی خود را با شهر یکی‌کند. او پاریس‌زنده را نوشت، طرح زندگینامه‌ای که بانقشه‌ی یك‌شهر پیوند یافته است، وبارها سایه‌ی شخصیت‌هایی پروست‌گونه را به خود می‌بیند. و اماکتاب شاهزاده خانم

کلرمون‌ـتونر، می‌بینیم که حتی عنوان آن نیز ستایشی از پـروست است: زمان‌داشتن‌ها. این کتاب پژواکی است که به ندای ابرازعشق مبهم پروست در فوبورگ سن‌ژرمن پاسخ می‌دهد. و این قطعه‌ی آهنگین با اشاره‌هـای مستقیم وغیر مستقیم، بارها به‌شخصیت‌های آثار پروست‌ـ که چون‌خوانندگان جوان با صدای تنور* ظاهرمی‌شوندـ یعنی خوداو وهمه‌ی کسانی که در دیقس شناخته بود باز می گردد. بی‌شك این محیطی اشرافی است وحضورکسانی چون روبردو مونتسکیو** که شاهزاده خانم کلرمـون تونر او را با استادی خاص توصیف کرده است، این منش اشرافی را تشدید مـی کند، اشرافیتی که پروست در نوشته‌های خود بدان دست یافته است. اگر میان ما آلمانی‌ـ ها پرسش الگوی شخصیت‌های ادبی بی‌اهمیت می‌بود و ناقدیـن آلمانی چنین پرشور بدان نمی‌پرداختند آنگاه بحث بالا ضرورت خود را ازدست می‌داد. اما این ناقدین هرگز نتوانسته‌اند دربرابر وسوسه‌ی بحثی که تاحد شعور خواننده‌ی بی‌فرهنگ تنزل یافته‌مقاومت کنند. این ناقدین‌حقیرهمواره وسوسه شده‌اند تا از محیط جلف و متظاهری که در آثار پـروست یافت می‌شود نتایجی در باره‌ی نویسنده استنتاج کنند و آثار پروست را همچون اسناد داخلی اشرافیت فرانسوی ارزیابی نمایند، چیزی در حـد پیوست ادبی سالنامه‌ی گوتا. آشکار است که مسائل شخصیت‌های آثـار پروست، مسائل بخش مرفه جامعه است. اما هیچ‌یك از آنها مسأله نویسنده‌نیستند، چراکه مساله‌ی پروست ویرانگرانه است. بحث را به قاعده‌ای تقلیل دهیم، هدف پروست طرح ساختارکامل جامعه از راه تن‌کارشناسی آواهای بخش مرفه آن است. دربیان پیشداوری‌ها و واژه‌های برگزیده‌ی‌این‌بخش، پروست در همه‌ی موارد با برجسته‌کردن جنبه‌های مضحك، آنها را بـی‌رحمانه به باد نقدگرفته‌است. نخستین کسی که به‌این نکته توجه‌کرد پیرکن(P.Quint) بود. اوپس از تاکید به نکته‌ی بالا نوشت: «هنگامی که از آثارطنز آمیز

* صدای‌زیر خواننده‌ی مرد.

** این ادیب اشراف زاده دربسیاری از آثار ادبی‌آن دوران تصویر شده‌است.

سخن به میان می‌آید به‌سرعت به یادکتاب‌های کوچکی با جلدهای مصور می‌افتیم. اماکسانی چون دن‌کیشوت، پانتاگروئل* وژیل بلاس را از یاد می‌بریم، یعنی کتاب‌های ضخیمی‌که باحروف ریزچاپ شده‌اند را...» این نکته البته تمامی جنبه‌های اصلی‌نقد پروست از جامعه را نشان نمی‌دهد. در واقع روش بیان پروست خنده‌آور هست اما طنزآمیز نیست. خنده‌اش‌جهان را حتی با قبول خطر هزارتکه شدن آن به پایین پرتاب می‌کند، می‌خواهد وحدت خانواده، شخصیت، اخلاق جنسی و شرافت حرفه‌ای را ازهم بدرد. خنده ادعاها و خودنمایی‌های بورژوازی را درهم می‌شکند. بازگشت و پیوند مجدد آنها به‌وسیله اشرافیت مایه‌ی جامعه شناسانه‌ی‌اثرپروست است.

پروست هرگز از تجربه‌ی زندگی در حلقه‌های اشرافی دازده نشد. با دقت و بی‌هیچ تحمیلی او شخصیت خودرا مشروط [به شرایط اشرافی] کرد، آن را نفوذناپذیر،کاردان، درعین حال فروتن و دشوار ساخت،آخر برای انجام ماموریت خویش به چنین منشی‌نیاز داشت. بعدها این مرموز جلوه‌کردن وجنبه‌ی تشریفاتی به خویشتن دادن، چنان بخشی ازوجود او شد که‌گاه نامه‌هایش به دلیل پراکنده‌گویی، بی‌هیچ نیاز دستور زبانی، پراز جمله‌های معترضه شدند، نامه‌هایی‌که جدا ازهوش بی‌پایان وشیوه‌ی‌نگارش انعطاف ناپذیرخودگاه یادآور متونی‌هستندکه ازکتاب‌های‌آیین نامه‌نویسی اقتباس می‌شوند: «خانم عزیز، من تازه از این نکته با خبرشده‌ام‌که دیروز عصای خود را در خانه‌ی شما جاگذاشته‌ام. خواهش می‌کنم لطف‌کنید و آن را به‌آورنده‌ی این نامه بسپارید. پس‌از نگارش: محبت فرموده مرا ببخشید.عصای خودرا پیداکردم.» پروست به‌راستی‌که استادآفرینش‌موارد پیچیده بود. یك بار درساعات پایانی شب اوادامه‌ی حضورخوددرمیهمانی شاهزاده خانم‌کلرمون تونر را درگروی آن دانست‌که‌کسی به‌خانه‌اش رفته و داروهایش را بیاورد. گفتندکه پیشخدمتی رابرای‌این‌کارخواهندفرستاد.

* قهرمان‌کتاب رابله.

پروست به اوبا تفصیل نشانی دقیق خانه‌های همسایه و خانه‌ی خود را داد. عاقبت‌هم گفت «خانه را آسان پیدا خواهید کرد. تنها پنجره‌ی روشن در بولوار هوسمان نشانه‌ی آن است.» همه‌چیز را گفت مگر شماره‌ی خانه‌را. و پروست عاشق تشریفات بود، کافی است ستایش بی‌دریغ او از دوك سن سیمون* و بر خورد سخت‌گیرانه‌اش با روحیه‌ی فرانسوی را به یادآوریم. آیا گوهر تجربه این نیست که بدانیم فهم آنچه که با چندواژه‌ی معدود می‌تواند بیان شود چقدر دشوار است؟ این واژه‌ها ــ خیلی ساده ــ بخشی از زبانی هستند که میان کاست‌ها و طبقات جریان دارند و به گمان شنونده‌ی خارجی واژه‌هایی بی‌معنا می‌آیند. پس چه جای تعجب که زبان رمزی میهمانی‌های اشرافی پروست را چنین مجذوب خود می‌کرد؟ هنگامی که او بعدها به ترسیم تصاویر بی‌رحمانه‌ی زندگی در قبیله‌ی کوچك** خاندان کوروازیه و در «روح اریان» نشست خود را با این زبان رمزی هماهنگ کرد، زبانی که ما نیز تازه با آن آشنا شده‌ایم.

پروست سال‌های بسیاری از زندگی خود را در میهمانی‌های اشرافی گذراند و از آن‌همه نه تنها گناه چاپلوسی را آموخت ــ گناه، درست به‌مفهوم دینی آن ــ بل گناه کنجکاوی را نیز به‌گردن گرفت. ما در آثار او بازتاب خنده‌ای را کشف می‌کنیم که همچون نشانه‌ای آتشین از لب‌های دوشیزگان ابلهی می‌گذرد که درمحراب نمازخانه‌های موردپرستش پروست نشسته‌اند. این لبخند کنجکاوی است. آیا همین کنجکاوی از پروست سخره‌گری چنین بزرگ ساخته است؟ اگر چنین باشد دیگر می‌دانیم که اصطلاح «سخره‌گر» را چگونه باید شناخت. چندان اعتباری ندارد. زیرا هرچند که این صفت

* دوك دوسن سیمون (۱۶۷۵ــ۱۷۵۵). ادیب اشراف زاده و درباری فرانسوی. خاطرات او از زیباترین نمونه‌های «روش بیان» و نگارش در زبان فرانسه محسوب می‌شوند.

** در متن اصلی این نام به‌زبان فرانسه آمده است.

توجیه‌گر بدخواهی ژرف اوست اما علت تلخی، خشونت و ظلمت آن پاره‌های درخشانی که او به‌شیوه‌ی بالزاک، فلوبر، سن بوو، هانری دورنیه، برادران گنکور، میشله، رنان، وسن سیمون محبوبش نوشت و در مجموعه‌ای با نام Pastiches et Melanges (تقلیدها و آمیخته‌ها) گردآورد را روشن نمی‌کند. از انسانی کنجکاو تقلیدکردن، تمهید درخشان این سلسله نوشته‌هاست، و از آن پس این منش اصلی همه‌ی نوشته‌های پروست شد که در آنها شور بی‌پایان او درمورد زندگی گیاهی موج می‌زند. هرچند ناقدان آن را چندان جدی نگرفتند. اورتگایی گاست نخستین کسی بود که توجه ما را به‌زندگی گیاهی شخصیت آثار پروست جلب کرد، آنان با عادات اجتماعی خود، زیر تابش خورشید اشرافیت بار آمده‌اند، درحالیکه از بادی که از «گرمانت» یا «مرگلیر» می‌وزد به حرکت می‌آیند و بارازی ناگشودنی در بیشه‌ی سرنوشت خود به گرد یکدیگر می‌پیچند. این محیطی است که به‌حس تقلید شاعر امکان ظهور می‌دهد. دقیق‌ترین و قانع‌کننده‌ترین سویه‌ی بینش پروست این است: او به‌مسائل چنان محکم چنگ می‌زند که حشره‌ای یک برگ یا شکوفه یا شاخه‌ای را می‌چسبد و بی‌هیچ دستبرد یا خیانتی به‌وجود آنها برجای باقی می‌ماند تا ضربه‌ای، حرکت شاخه‌ای یا جهشی به‌تماشاگر وحشت زده نشان دهد که گونه‌ای زندگی حساب ناشده خود را به جهان خارجی تحمیل کرده است. خواننده‌ی راستین آثار پروست همواره از ضربه‌های کوچك تکان می‌خورد. او درپس تقلید سخره‌آمیز وظاهر مبدل بازی با «روش بیان» تاثیر مبارزه‌ای که این روح ناشاد برای بقاءدرسایبان پر برگ جامعه در پیش گرفته را (به راهی نساشناخته) برخود احساس خواهدکرد. حال که بحث به اینجا کشید باید چیزی هم درباره‌ی تفسیر سودمند از این دو گناه یعنی کنجکاوی و چاپلوسی بگوییم. پاره‌ای روشنگر از نوشته‌های شاهزاده خانم کلرمون‌تونر را مثال می‌آوریم: «وعاقبت ما نمی‌توانیم این حقیقت را پنهان کنیم که پروست شیفته‌ی پژوهش درمورد خدمتکاران خانه بود. آیا این نکته که او چندان با آنان تماس نداشت برانگیزنده‌ی علاقه‌ای او بود و یا امکان خدمتکاران درمشاهده‌ی دقیق آنچه

که درخانه می‌گذرد چنان اورا به‌هیجان می‌آورد؟ بهررو ، خدمتکاران‌خانه باچهره‌ها وانواع‌گوناگون خود همواره اورا به‌هیجان می‌آوردند.»درسایه روشن شگفت‌آور ژوپن، آقای امه ، سلستین آلبالا، می‌توانیم فرانسواز را بشناسیم، این چهره‌ی خشن و لاغرکه به‌سان مارتای مقدس می‌نمود و گویی تازه ازکتاب ایام سر برآورده بود و درپی او آن مهترها وشکاربانان‌که کاری نداشتند وبرای بیکاری خود مزدهم می‌گرفتند. وشاید بیشترین توجه این‌کارشناس تشریفات به‌سوی این اقشار فرودست نشانه می‌رفت. چه‌کسی می‌داندکه تا چه‌حد چاپلوسی خدمتکاران به‌کار پروست آمد وچقدر این چاپلوسی باحسن‌کنجکاوی او درهم شد و مرز این نسخه‌برداری هنرمندانه از نقش خدمتکاران‌کجا بود؟ اما به‌گمان من، این نسخه‌برداری در برابر پروست قرار می‌گرفت و او خود درپی یافتن آن نبود . همانطورکه خود یکبار گفت «دیدن» و «اشتیاق به تقلید» به‌گمان او چیزی واحد می‌آمدند . این رفتارکه بیانگر هردوی اقتدار وفرمانبرداری است توسط موریس باره بامناسب‌ترین واژه‌هایی‌که درباره‌ی پروست خوانده‌ام چنین بیان شده : «یك شاعر ایرانی پشت میز دربان نشسته.»*

درکنجکاوی پروست نشانه‌ای ازکنجکاوی یك‌کارآگاه پلیس را می‌توان یافت. دوهزار آدمی‌که دربالاترین جایگاه اجتماعی قرارداشتند به‌چشم او چیزی جز دار و دسته‌ی جانیان وتوطئه‌گران‌کارآزموده و ماهر نمی‌آمدند. آنان را همواره «درباریان مصرف‌کننده» می‌خواند . اینان از دنیای خود هرکس‌که سهمی درتولید داشت (ویاحتی خواهان‌آن‌بودکه تولیدکنندگان نیز باحجب وشرم آداب این حرفه‌ای‌های آرایش‌کرده‌ی مصرف‌کننده را دنبال‌کنند) را طرد می‌کردند. تحلیل پروست ازاین زندگی متظاهرکه به‌مراتب برتر از ستایش او ازهنر است. درحکم نقطه‌ی اوج نقد او ازجامعه است. چراکه رفتار اشراف متظاهر چیزی‌نیست مگرنگرش پولادین، پینگیر

* در متن اصلی این جمله به زبان فرانسه آمده است.

و سازمان‌یافته به زندگی. و به‌این دلیل که حتی پرت‌ترین و ابتدایی‌ترین خاطره از نیروهای تولیدی طبیعت‌نیز باید ازاین جهان شیطانی و جادویی حذف شود، پروست در همه‌ی موارد وحتی درعشق رابطه‌ی خدمتگزار را پذیرفت. اما مصرف‌کننده‌ی‌ناب، همان استثمارکننده‌ی ناب است واین‌نکته باپروست ازدیدگاه منطقی ونظری درمشخص‌ترین شکل وجود تاریخی‌خود اثبات می‌شود. این نکته مشخص است چراکه نفوذ ناکردنی ومنفرد است. پروست طبقه‌ای را توصیف می‌کندکه همه‌جا ناگزیر از پنهان‌کردن منافع مادی خویش‌است ودرست به‌همین‌دلیل خودرا به‌فئودالیسمی منسوب‌می‌کند که دارای هیچ مشخصه‌ی ذاتی اقتصادی نیست بل همچون سیماچه‌ی بورژوازی بزرگ به‌کارمی‌رود. این‌نکته به‌معنای ادراك ناامیدی وبی‌پناهی خویشتن، عشق و اخلاق است وپروست به‌راستی خودرا چنین می‌شناخت و هنر بی‌مرز خویشتن را همچون حجابی برای حیاتی‌ترین راز طبقه‌اش یعنی موقعیت اقتصادی‌آن به‌کار می‌گرفت. او این‌کار را به‌عنوان یك خدمت انجام نمی‌داد. اینجا مارسل‌پروست سخن می‌گوید، صلابت‌کارش، وسخت‌گیری‌اش یاد آور سخت‌گیری مردی است‌که پیشاپیش طبقه‌ی خود راه می‌سپرد. آنچه‌که او انجام می‌دهدکار استاد این طبقه است وبسیاری از عظمت‌های کار او دست‌نیافتنی وکشف‌ناشده باقی خواهند ماند تا این‌طبقه مهم‌ترین منش خودرا درپیکاری سرنوشت‌ساز نشان دهد.

۳

در سده‌ی پیش مسافرخانه‌ای به‌نام زمان گم شده * درشهر گرونوبل وجود داشت. نمی‌دانم که آیا هنوز این‌مسافرخانه به‌جامانده یانه. درآثار پروست

* در متن اصلی این نام به‌زبان فرانسه آمده است

نیز ما همچون مسافران هستیم و از میان دروازه‌ای می گذریم که نشانه‌های کنارش بانسیم تکان می‌خورد، دری که پشت آن جاودانگی وجذبه انتظار مارا می کشند. فرناندز به‌درستی در آثار پروست میان مایه‌ی جاودانگی* و مایه‌ی زمان* تفاوت گذاشته است. اما این جاودانگی به‌هیچ‌رو موزدی افلاتونی یا ناکجاآبادی نیست. مجذوب کننده است. ازاین‌رو اگر «زمان آشکارکننده‌ی شکل نوین و تاکنون نشناخته‌ی جاودانگی برای کسی است که مجذوب آن شده باشد» این نکته بی‌شك کسی‌را قدرت نمی‌بخشد تا «به آن گستره‌ی متعالی برسد که افلاتون یا سپینوزا با حرکتی ساده بدان دست می‌یافتند.» این راست است که با پروست ما به‌اصول ابتدایی یك اندیشه‌ی ایدالیستی دست می‌یابیم، اما خطاست که (همچون بنوا ـ مشن) این نکته‌را مبنای تفسیرخود قراردهیم. آن جاودانگی که پروست دربرابر چشمان ما می گشاید زمان بهم پیچیده است و نه زمان بی‌قید وبی‌مرز. راستی نکته‌ی جالب برای او گذر زمان درواقعی‌ترین شکل آن (یعنی بسته به‌زنجیرمکان) بود، و این گذر هیچ‌جا بهتر ازخاطره وسالخوردگی آشکارنمی‌شود. دقت به‌مناسبت درونی میان سالخوردگی وخاطره به‌معنای رخنه به قلب دنیای پروست است، به‌جهان حلقه‌ها وپیچ و تاب‌ها. این جهانی است در وضعیت شباهت و همانندی، قلمروی مراودات ،که نخست [شاعران] رمانتیك بدان پای نهادند وبودلر ازپی آنان رفت. اما پروست یگانه‌کسی است که این جهان را به‌زندگی‌ما گذر داد. این‌کار خاطره‌ی غیرارادی* است، نیرویی جوانی‌را ازسر گرفته، حریقی برای روند بی‌رحم وسخت‌دل سالخوردگی. آنجاکه گذشته در همین «لحظه‌ی» با طراوت وتازه بازتاب یابد، ضربه‌ی دردناك جوانی بازیافته، روزهای ازکف رفته را پیش می کشد، چنانکه گذرگاه گرمانت وگذرگاه سوان برای پروست ، وقتی در ناحیه‌ی کومبره برای واپسین‌بار پرسه می‌زد و به‌ناگاه یکی‌شدن ایندو راکشف کرد، درهم می‌شدند. دریك‌لحظه چشم‌انداز به‌سان‌کودکی خیز برمی‌دارد: «آه ، جهان

* در متن اصلی این اصطلاح به‌زبان فرانسه

10007500150820
کتابخانه مرکزی دانشگاه

کتابخانه مرکزی

درنور چراغ‌ها چه گسترده ودرچشمان خاطره چه کوچك است!* پروست شاهکار شگرف خودرا آنجا پدیدآورد که زمان همه‌ی جهان وهمه‌ی عمر را دریك لحظه کشف کرد. اما این تمرکز نامی ندارد مگر از سرگرفتن جوانی، که درآن همه‌چیز که به‌گونه‌ای طبیعی پژمرده وسست‌شده‌اند طراوت خودرا به سان یك‌جهش نور بازیابند. به جستجوی زمان گم شده تلاشی است پیگیر به‌هدف روشن‌کردن تمامی یك زندگی. روش پروست تحقق - بخشیدن به‌زندگی است و نه بیان بازتاب‌آن. او می‌داندکه به‌هیچ‌یك ازما چندان مهلت نداده‌اند تا آن سو گنامه‌ی راستین زندگی راکه سرنوشت ماست، به‌پایان رسانیم. همین ما را پیر می‌کند، همین و نه چیزی دیگر. آژنگ‌ها وچین‌های چهره‌های‌ما درحکم ثبت‌آن‌هیجان‌ها، گناه‌ها ودانایی‌ها هستندکه روزی به در خانه‌ی ما می‌کوبیدند و ... ما درخانه نبودیم.

از زمان‌تجربه‌های‌معنوی لویولا** دیگرنمی‌توان تلاشی چنین‌پیشرو برای غرقه شدن درخویش‌را یافت، درمرکز تلاش پروست نیز تنهایی جای‌گرفته، تنهایی‌ای‌که‌جهان‌را بانیروی توفانی خویش به‌گردابی همانند می‌کنند. وآن بارسنگین، آن نوای خوش اما تهی‌که قصه‌ی پروست را انباشته صدای جامعه است‌که درمغاك این‌تنهایی پژواك می‌یابد. واینجا پروست علیه‌دوستی نیز می‌خروشد. باید به‌سکوتی‌که در ژرفای این آتش‌فشان پنهان بود، به - چشمانش، آرام‌ترین و نافذترین چشم‌ها، اندیشید. آنچه‌که به‌گونه‌ای رنج‌آور وهوس‌باز درآن همه‌لطیفه بیان‌شده ترکیبی است ازشدت‌بی‌همتای کلام وکناره‌گیری نا شکستنی مخاطب او. هرگزکسی نتوانسته با قدرت پروست به‌ما همه‌چیز را نشان دهد، انگشت نشانه‌ی پروست همتا ندارد. اما

* درمتن اصلی این جمله به‌زبان فرانسه آمده است.

** اینیاتسیو لویولای قدیس، عارف ومتاله بزرگ‌مسیحی‌که درسده‌ی شانزدهم می‌زیست. بنیان‌گذار آیین ژزویت‌ها. کتاب اصلی او تجربه‌های معنوی از زیباترین آثار عارفانه‌ی ادبیات غرب به‌حساب می‌آید.

حرکتی دیگر در هم سخنی دوستانه نیز می‌توان یافت: تماس جسمانی. و هیچ‌کس با این حرکت به اندازه‌ی پروست بیگانه نبود. او حتی قادر به لمس خواننده‌ی خودنیز نیست، نمی‌تواند چنین کند حتی اگر دنیا را به‌او بخشند. اگر بتوان ادبیات را میان دوقطب (اهنما) و لمس‌کننده تقسیم کرد، آثار پروست قلب قطب نخست است و آثار شارل پگی* قلب قطب دیگر. و فرناندز در این مورد گفته: «ژرفا و بهتر بگویم شدت همواره در جانب پروست است و هرگز درجانب مخاطب و یار او نیست.» این نکته به‌گونه‌ای درخشان و با اندکی شیطنت در نقدهای ادبی پروست نیز نمایان است، اسنادی که به‌راستی روشنگرند. و درآن میان یکی دراوج شهرت او زمانی که بسترش مرگ‌اورا پذیرا می‌شد نوشته شده: «درباره‌ی بودلر.» رساله به‌آثار ژزوییت‌ها همانند است. چراکه خبر از تسلیم به‌بیماری می‌دهد، زیاده پرحرف است، پرحرفی مردی افتاده، مردی که مرگ به او نشانه رفته و می‌خواهد یك بار دیگر سخن بگوید، هرچه‌که باشد، از هر موضوعی. آنچه‌که اینجا در برابرمرگ همچون الهام پروست را مخاطب قرارمی‌دهد، مقام اورا در مناسبت درونی بامعاصرینش‌نیز تعیین می‌کند: تاچه‌حد تناوب ریشخند و ملایمت به امواج انقباضی دردی شدید همانند است و آنکه دردی می‌کشد چقدر به پایان‌کارش نزدیك است.

منش ناآرام و تحریك‌آمیز او و حتی خواننده‌ی آثارش را تکان می‌دهد. کافی است به تکرار بی‌پایان اصطلاح « . . . Soit Qve » [«که عبارت است از . . .»] در نوشته‌های او دقت‌کنیم که به‌یاری آن هرکنش به‌گونه‌ای‌کامل و جامع در پرتو مایه‌های فراوان وشمارش‌ناپذیر نشان‌داده می‌شود، مایه‌هایی‌که شاید هرکنش استوار برآنها باشد. بااین همه، این

* شارل پگی (۱۸۷۳—۱۹۱۴)، شاعر و مقاله‌نویس فرانسوی. شعرهایش رمزآمیزند وبیشتر از زندگی ومرگ وندارك الهام‌گرفته‌اند. آثارش پلی میان رمانتیسم وسمبولیسم محسوب می‌شوند، شاید وایسین پل.

صحنه‌ها که چندان هم با یکدیگر ارتباط منطقی ندارند نکته‌ای را آشکار می‌کنند. که در آن ضعف و نبوغ نزد پروست هماهنگ می‌شوند: قطع علاقه‌ی اندیشه‌گرانه، شك‌گرایی بارها آزموده که او با آن همه‌چیز را می‌سنجید. پس‌از دوره‌ی کوتاهی نزدیکی به رمانتیسم که برای پروست در حکم لذتی شخصی بود او تصمیم گرفت که (به گفته‌ی ژاك ریویر) «آن پری‌زاده‌ی درونی» ✡ خودرا دیگر جدی نگیرد، ریویر ادامه‌می‌دهد: «پروست زندگی را بدون عناصر متافیزیکی، بدون اشتیاق به سازندگی و بدون گرایش به دلداری می‌خواست.» سخنی راست است. و بدین‌سان منش اساسی این اثر که پروست هرگز ازطرح آن سخن‌نگفت همانا فقدان طرح است. حتی اگر طرحی‌هم بتوان درآن یافت چیزی‌است همانند خطوط کف دست‌ما و یا نظم نگارین پرچم‌ها در یك کاسه‌ی گل. پروست، این کودك سالخورده، یکسره خسته و دلزده به‌آغوش طبیعت بازگشت اما نه برای مکیدن شیر ازپستانش بل برای شنیدن صدای ضربان قلب او. اگر اورا دراین موقعیت دشوار بشناسیم، آنگاه کلام ژاك ریویر را بهتر درك می‌کنیم، آنجاکه می‌گوید: «پروست ازهمان‌کمبود تجربه‌ای مردکه به‌او امکان داده‌بود تاکتاب‌خودرا بنویسد. او به دلیل انکارجهان مرد، چراکه نمی‌دانست چگونه باید شرایط زندگی خودرا تغییردهد، شرایطی‌که اورا تامرز سقوط پیش‌بردند. او مرد چراکه نمی‌دانست چگونه می‌توان آتشی را برافروخت یا پنجره‌ای را گشود.» و بی‌شك بیماری آسم اوکه سرچشمه‌ی روانی وعصبی داشت نیز داس مرگ را تیزتر کرد.

پزشکان دربرابر این بیماری درمانده بودند، اما نویسنده آن را به راهی خاص به‌خدمت خویش درآورده بود. از سویه‌ای یکسر بیرونی آغاز کنیم. پروست کارگردان بی‌همتای بیماری خویش بود. ماه‌ها با طنزی گزنده از رایحه‌ی گل‌هایی یاد می‌کردکه یك ستایشگر آثارش برای او فرستاده بود،

✡ در متن اصلی واژه‌ها به زبان فرانسه آمده‌اند.

گل‌هایی [که به‌دلیل تشدید بیماری آسم] برای او تحمل ناکردنی بودند. بسته به‌شدت وضعف بیماری، به‌دوستانش می‌پیوست که همواره چشم‌انتظار آن لحظه بودندکه نویسنده به ناگاه، ساعت‌ها از نیم شب گذشته، در اتاق پذیرایی آنان ظاهر شود ــ «شکسته از بیماری» و «تنها برای پنج دقیقه» ــ او می‌ماند تا ساعت گرگ و میش برسد و خسته‌تر ازآن بودکه بتواند از راحتی برخیزد یاحتی کلامش را بشکند. در نامه‌های او نیز می‌توان حضور بیماری را احساس کرد: «صدای خفه‌ی نفس‌هایم، صدای قلم و صدای آب در حمام طبقه‌ی بالا مرا ازمیان می‌برد.» اما این همه‌ی مسأله‌نیست. بیماری او را از زندگی با شکوه دلخواهش جدا نکرد. این بیماری‌آسم بخشی‌از هنر او شد ــ وچه بسا هنرش بیماری را آفرید. نحو جملات پروست، گام به‌گام درجکم باز آفرینی هراس خفقان است. واندیشه‌ی طنزآمیز، فلسفی و استنتاجی او به‌گونه‌ای تغییرناپذیر همچون آن نفس عمیقی‌است که‌وقتی وزنه‌ی سنگین خاطرات را بر قلب خویش احساس می‌کنیم فرو می‌کشیم. اما به‌میزانی بس بزرگ‌تر، مرگ همواره در برابر او حاضر بود. آنگاه که می‌نوشت خفقان را بیش ازهمیشه احساس می‌کرد. مرگ چنین خود را به مادرسل پروست می‌نمود: مدت‌ها پیش از اینکه بیماریش به دشوارترین مراحل برسد، نه همچون نشانه‌ی آن روان پریشی که ترس ازبیماریش می‌خوانیم بل به مثابه «واقعیتی نوین»* واقعیتی که‌بازتاب آن بر همه چیزو همه‌کس نشانه‌ی سالخوردگی جان وتن است. تن‌کارشناسی روش بیان مارا به هسته‌ی درونی این آفرینش می‌رساند. تنها آن‌کس می‌تواند حساسیت پروست به بو ورایحه را تصادفی بخواندکه خبری از این واقعیت نداشته باشدکه خاطرات با سرسختی تمام درحس بویایی به جای می‌مانند و نه روایح در خاطرات. شك نیست که بسیاری ازخاطرات که درپی‌آن‌هاهستیم بر ما همچون تصاویر بینایی ظاهر می‌شوند. حتی جوشش آزاد خاطرات غیر ارادی نیز بیشتر تصاویری دیدنی و از هم جدا هستند، هر چند معمایی

* در متن اصلی این واژه‌ها به‌زبان فرانسه‌آمده‌اند.

و ناشناخته به جای می‌مانند. درست به همین دلیل آن کس که آگاهانه خود را به دست نکات فرعی درونی این اثر می‌سپارد باید خویشتن را در لایه‌ای ویژه، پایین‌ترین و دورترین لایه‌ی این خاطرات غیر ارادی بازیابد. آنجا مواد خاطره دیگر به‌صورت تك، همچون تصاویر جلوه نمی‌کنند بل به ما از یك کلیت خبر می‌دهند، هرچند کلیتی بی‌انسجام و بی‌شکل، آمیخته به تردید، اما دارای وزن، درست به‌همان شکل که وزن تو به ماهیگیر خبر از شکارش می‌دهد. بوهمان حس وزن و سنگینی کسی است که تورش را به دریای زمان گم شده انداخته باشد و جملات پروست به حرکات عضلانی جسمی اندیشه گون همانندند. آنها بیانگر کوششی دشوار در این شکار ماهی هستند.

و عاقبت، همزیستی تنگاتنگ میان این نیروی آفریننده‌ی ویژه و این بیماری خاص به روشن‌ترین شکل به‌یاری این حقیقت آشکار می‌شود که پروست هرگز به‌آن مبارز طلبی قهرمانی دست نزد که آفرینندگان دیگر با اعلام آن به نبرد با دردهای خویش شتافتند. و از این‌رو می‌توان از زاویه‌ای دیگر همه چیز را بیان کرد، آن نزدیکی پروست و پیچیدگی زندگی و جهان او را به رضایت و قناعتی ساده، معمولی و کاهلانه کشید تا به‌یاری آن رنجی عظیم و همیشگی را تحمل کند. بدین‌سان سرنوشت این بیماری چنین بود که مقام خود را در روندکاری عظیم بازیابد، کاری که از راه عشقی شدید برآمده از تمنا یا ندامت بدان اختصاص یافته بود. یك بار دیگر ابزاری چون دار بست میکل آنژ پدید آمد که هنرمند روی آن، درحالیکه سرخود را بالا گرفته بود، آفرینش را بر سقف تالار سیستین تصویر می‌نمود. بستر بیماری مارسل پروست همچون آن دار بست بود. او روی این بستر دراز می‌کشید و برصفحات بی‌شمار کاغذ که آن‌ها را بالای سرخود نگه‌می‌داشت جهان کوچك خود را می‌آفرید.

درباره‌ی «ابله» داستایفسکی

داستایفسکی سرنوشت جهان را در همان گستره‌ای بیان می‌کرد که سرنوشت ملت خوداو درآن رقم زده می‌شد. واین‌شیوه‌ی مکاشفه‌ی تمامی‌ملت‌گرایان است، بنا به درك آنان انسانیت نمی‌تواند جز در گستره‌ی ملی تکامل یابد. آن‌چه‌که عظمت داستان داستایفسکی‌را نشانه می‌زند وابستگی واثر گذاری متقابل ومطلق قوانین متافیزیکی تکامل بشریت وملت است. درنتیجه نژداو هیچ‌حرکت زندگی ژرف انسانی را نمی‌توان یافت‌که مکان تعیین‌کننده‌ی خود را درقلمروی روح روسی نیابد. چکیده‌ی آزادی درهنر درخشان این نویسنده شاید بیان این حـرکت انسانی در قلمروی روسیه باشد، حرکتی آزاد و پویا درچارچوب ملیت (آزاد، اما بهرحـال وابسته به ملیت، گویی نمی‌تواند ازآن بگسلد) برای درك بهترآن باید به‌آن مجموعـه‌ی عظیمی ازآثار ادبی روسیه دقت‌کنیم‌که بهرتقدیر، خوب یابد، به‌دشواری‌رگه‌های داستان گونه‌ای درسطحی پایین‌تر از آثار داستایفسکی را پدید آورده‌اند. آنجا با سادگی کودکانه‌ای، انسان محدود درچارچوب ملیت، انسانی‌وابسته به یك ملت (انسان فردی وانسان اجتماعی) تصویر شده واین آدمك پنهان درحجاب به‌مراتب نفرت‌انگیزتر روانشناسی، درجای‌خود ساکن مانده‌است. اما روانشناسی قهرمانان به هیچ‌رو نقطه‌ی آغازکار داستایفسکی محسوب نمی‌شود.

نقطه‌ی آغازین‌کار اورا باید درآن فضای آرام، آن «اورگای» ملی* یافت که خود می‌گوید حرکت بشریت ناب‌ازآنجا آغاز خواهدشد. روانشناسی تنها بیان وجـود محدود و بسته‌ی آدمی است. آنچه‌کـه در ذهن ناقدین همچون پرسش‌روانشناسانه جلوه‌گر می‌شود به‌راستی مورد نظر داستایفسکی نبود چراکـه هدف او نه شرح «روان»-انسان روسی بود و نه شرح روان یك انسان مصروع. برای دستیابی به‌راز یك اثر هنری ناقد باید تلاش‌کند تا زمینه وبستر ویژه‌ی این اثر را به درستی بشناسد، او باید دقت‌کندکه از

* Ourga پایتخت دینی مغول‌های بودایی.

این‌زمینه بی‌اعتنا نگذرد. واگرناقدین نویسنده‌ای‌را تاحد بیانگرروانشناسی شخصیت‌های آثارش تنزل دهند این‌کار آنهارا باید صرفاً ناشی از بی‌دقتی کراهت‌آوری نسبت به مرزهای اثر هنری دانست. نویسنده و ناقد در چشم یکدیگر بی‌ارزش می‌آیند مگر آنجاکه نویسنده نقش قالبی‌کهنه وبارها به‌کار رفته را مورد استفاده قرار دهد، آنگاه ناقد می‌تواند آن را به‌نامی بخواند و درست به‌همین‌دلیل که می‌تواند آن‌را نامگذاری‌کند به‌ستایش‌آن می‌پردازد. اما ناقدین باید ازچنین موقعیتی پرهیزکنند. شرم‌آور وخطاست که مفاهیمی از این دست را برای ارزیابی آثار داستایفسکی به‌کار گیریم. به‌جای‌این‌کار باید آن بازشناسی موردملی همچون موردانسانی‌که اندیشه‌ی مرکزی داستایفسکی است (اندیشه‌ای‌که به‌آفرینش هنری‌او جان‌داده است) را جستجوکنیم.

ابله همچون تمامی آثار هنری برآمده از یک اندیشه‌ی مرکزی است. به گفته‌ی نوالیس «درخود ضرورت هستی خویش‌را داراست» یگانه‌کارناقد باید روشنگری این اندیشه‌ی مرکزی باشد. این واقعیت‌که ابله تنها یک‌پله از یک‌کل جامع (پله‌ای در زندگی شخصیت اصلی یعنی شاهزاده میشکین) محسوب می‌شود، زاینده‌ی فضا و روحیه‌ی اصلی درمناسبات درونی این‌اثر است. زندگی شاهزاده میشکین چه پیش وچه پس‌از حوادث این داستان به‌گونه‌ای اساسی درابهام باقی‌می‌ماند. پاره‌ای ازاین‌روکه شاهزاده‌میشکین درسال‌های ، پیش‌از رخداد حوادث این داستان درخارج از روسیه به‌سر می‌برد وبلافاصله پس‌ازآن نیز به‌اروپا بازگشت. اماکدام ضرورت اورا به روسیه‌کشید ؟* زندگی او در روسیه همچون نواری روشن از دل دوران ظلمانی اقامت او درخارج ازروسیه ظاهر می‌شود. کدام روشنایی به‌زندگی

☆ ابله نخستین شاهکار داستایفسکی است‌که در خارج از روسیه نوشته شده است. او نگارش این داستان را در پاییز ۱۸۶۷ آغازکردوتازانویه‌ی ۱۸۶۹ به‌پایان رساند. دوسال بعد (در ۸ ژوییه‌ی۱۸۷۱) او به روسیه‌بازگشت.

او در روسیه نور می‌بخشد؟ جدا از خطاهای بی‌شمار و نیك خواهی بی‌حساب که خصلت نمای کنش‌های او هستند، درمدت اقامت خود در روسیه هیچ کاری انجام نمی‌دهد. زندگیش بی‌حاصل می‌گذرد و حتی درعالیترین لحظات خود زندگی بیماری را به یاد می‌آورد که دیگر کاری ازاو ساخته نیست. هیچ ضابطه‌ی اجتماعی و حتی نزدیك‌ترین دوست او نیز (هرچند تمام داستان به‌گونه‌ای بنیانی ثابت‌می‌کند که‌او به‌راستی دوستی دراین‌جهان ندارد) نمی‌توانند به‌او یاری‌دهند تازندگیش معنا یاهدفی روشنگر وراهنما بیابد. او درتنهایی مطلق به‌سر می‌برد، هرچندکـه این نکته چندان به چشم نمی‌آید. درتمامی مناسباتی‌که بادیگران برقرار می‌کند نقطه‌ای پدیدمی‌آید که‌گویی آنجا قدرتی مانع از نزدیکی به‌او می‌شود. باوجود تواضع کامل وحتی فروتنی‌که خصایل آشکار اوست باز برای دیگران نزدیك‌شدن به او ناممکن است. درزندگی او نظمی می‌توان یافت‌که در مرکـزآن انزوا و تنهاییش قرار دارد واین‌گوشه نشینی او تاحد ازیادبردن‌کامل همه‌چیز پیش می‌رود. این‌همه شرایطی یکه می‌سازند : مرکزثقل همه‌ی حوادث، هرچه‌هم که از او دور باشند باز خود اوست. وکتاب از این مرکزیت وکشش همه چیز وهمه‌کس به‌سوی یك موجـود شکل گرفته است. هرچند نه آنها به او می‌رسند و نه او خیال گریز از آنهارا درسر دارد. تنش، بدین‌سان، ساده و ماندگار است : تنش زندگی دربرابر تکامل بی‌پایان خود، زندگی‌که هر دم تلاطم‌آن افزون می‌شود ولی اثری از تبخیر و نابـودی درآن نمی‌توان یافت. چرا صحنه‌ی مرکزی رخدادهای پاولوفسك، خانه‌ی شاهزاده است و نه منزل اپانچین‌ها؟

ما تنها شاهد پله‌ای از زندگی شاهزاده میشکین هستیم تا به‌گونه‌ای نمادین سویه‌ی جاودانه‌ی این زندگی را دریابیم. به‌راستی‌که این زندگی خاموش ناشدنی است، درست همچون زندگی‌طبیعت‌که باآن پیوندی چنان‌تنگاتنگ دارد. شاید طبیعت جاودانه باشد اما بی‌شك شاهزاده نامیراست . واین‌نکته را باید درمعنایی معنوی و روحانی درك‌کرد. زنـدگی او همچون زندگی

هرچه‌کـه گرداگرد او ، نامیراست . زنـدگی نامیرا به معنای زنـدگی جاودانه‌ی طبیعت نیست ، هرچندکه این دو نزدیك به هم بنمایند . چرا که در هسته‌ی فکری جاودانگی منش بی‌نهایت از میان می‌رود حـال آنکه در هسته‌ی فکری نامیرایی این منش به عالیترین حد خود می‌رسد . زنـدگی نامیرا (که این داستان بیانی از آن به حساب می‌آیـد) درست به همان معنای رایج واژه‌ی نامیرایی یـا زندگی ابدی است . هرچند حیات درآن میراست اما جسم ، نیرو ، شخص و روح به‌اشکال گوناگون نامیرا و ابدی باقی می‌مانند . گوته از نامیرایی یك کنش گـر سخن می گفت . او روزی به اکرمان گفت : «وظیفه‌ی طبیعت آن بود که به ما زمینه‌ی نوین کنش‌را ارائه‌کند حال آنکه مارا از آنچه‌که اینجا داریم نیز محروم‌کرده است»* این همه بسیار دور از مفهوم نامیرایی زندگی هستندکه درآن نامیرایی به زندگی شکل می‌دهد و آن را به پیش می‌راند. چراکه پرسش اصلی اینجا گذر زمان نیست . اما زندگی نامیرا اگر زنـدگی طبیعت یا آدمی نیست پس به چه معناست ؟ می‌توانیم درباره‌ی شاهزاده میشکین نظر دهیم‌که او ، برعکس ، در برابر زندگیش واپس می‌کشد ، همچون گلی‌که در بـرابر عطرش ، یا ستاره‌ای‌که در برابر نورش . زندگی نامیرا و ابدی فراموش‌ناشدنی است و این نشانه‌ای است تا بتوانیم بازش شناسیم . یك زندگی است بدون بنای یادبود ، بدون خاطره و چه‌بسا بدون شاهدکه به‌ضرورت از فراموشی می‌گریزد . نمی‌تواند فراموش شود . این زندگی بی‌محتوا و بدون‌شکل چیزی است‌که نمی‌گذرد. وگفتن این‌که فراموش ناشدنی است تنها چنین معنا نمی‌دهدکه ما نمی‌توانیم فراموشش‌کنیم بل بدین معناست‌که در گوهر خود فراموش ناشدنی است . حتی ازکف رفتن حافظه‌ی شاهزاده

* یوهان پیتر اکرمان دوست و منشی‌گوته بود . او به سال ۱۸۳۷ دو مجلد از خاطـرات خود از گوته را انتشار دادکـه به سال ۱۸۴۸ با انتشار سومین مجلدکامل شد . این اثر را امروز به نام **گفتگو با گوته در واپسین سال‌های زندگی او** می‌شناسند.

میشکین در واپسین بیماریش خود نمادی از چیزی است که در زندگی او فراموش ناشدنی باقی خواهد ماند ، چرا کـه این مورد نازدودنی اکنون درژرفای آگاهی‌او جای گرفته، بی‌آنکه سربرآورد وآشکار شود. دیگران به‌دیدار او می‌آیند. صحنه‌ی پایانی کوتاه داستان نشانه‌ی این‌است‌که تمامی شخصیت‌ها، برای همیشه مهر این زندگی‌را خورده‌اند، بی‌آنکه خودبدانند که چه نقشی درآن داشتند .

اما واژه‌ای‌که به راستی آن زندگی را در جنبه‌ی ابدی و نامیرایش بیان می‌کند واژه‌ی جـوانی است . و این است مویه‌ی حسرت‌بار داستایفسکی دراین‌کتاب : شکست موج جوانی. جوانی‌که هرچند زندگیش ابدی است اما در انـوار خـو یـش،گم می‌شود. داستایفسکی در ابله شکوه می‌کند که زندگی ابدی روسیه ــ‌که آدمیان قلب جوان آن را همراه دارند ــ به کار روسیه نمی‌آید، این‌زندگی چون دانه‌ای به‌زمین بیگانه می‌افتد، دیگر درخاك خویش جای ندارد. دراروپا به شتزار فرو می‌رود «اروپایی‌که باد همواره در آن می‌وزد.» داستایفـکی وفـادار به‌آیین سیاسی خود همواره امید نهایی به‌باززایی ونوشدن روح ملی روس‌را حفظ‌کرد. نویسنده‌ی ابله درکودك یگانه راه رستگاری جـوانان و روسیه را یافت . دیگر همه چیز روشن است : در این‌کتاب چهره‌ی‌کولیا همچون سیمای شاهزاده میشکین در گوهرکودکانه‌ی خویش ، پاك‌ترین صورت‌هـا هستند . و چند سال بعد داستایفسکی در برادران کارامازف نیروی بی‌پایان و رهایی‌بخش کودکی‌را حتی قدرتمندتر ازاین بیان‌کرده. به‌راستی درد این جوانان‌کودکی‌مجروح آنهاست. چراکـه‌کودکی زخم دیده‌ی انسان روسی (خلق روسیه) نیروی آنان را فلج‌کرده است. برای داستایفسکی‌کوچکترین تردیدی به‌جا نماند که تنها در ذهن‌کودك زندگی آدمی می‌تواند به‌آرامی از دل زنـدگی یك خلق آغاز شود وگسترش یابد . می‌بینیم هرجا که بیان‌کودکانه‌ای درکار نیست،کلام انسان داستایفسکی نیز درهم می‌شکند. و در تب وتاب این غم غربت (نوستالژی) دوران کودکی ــ یا به زبـان امروز این هیستری ــ

شخصیت‌های زن ابله زوال می‌یابند : الیزابت پـروکو فیوونا ، آگـلائه ایوانوونا و ناستازیا فیلیپوونا . حرکت کتاب به دیزش شگرف مواد مذاب آتشفشان می‌ماند. جز در کودك و در طبیعت، نمی‌توان انسانیت‌را شناخت. مگر در کوره‌ی یك فاجعه، انفجاری عظیم کـه در آن انسانیت یکجا چهره می‌نماید ، شناخته می‌شود و از میان می‌رود . این است امید خلـق روس : برقرار کردن رابطه‌ی دست میان زندگی انسانی و یك انسان زنده، حتی تا مرز سقوط او، مغاك ژرف آتشفشان بودن که روزی از آن در انفجاری عظیم، قدرتی انسانی و نیرویی بی‌مرز زاده خواهد شد.

فرانتس کافکا

۱ـ پوتمکین

گفته‌اند که پوتمکین از بحران‌های روانی شدیدی رنج می‌برد که بیش و کم به گونه‌ای منظم ظاهر شدند. هنگامی که این بحران‌ها اورا از پا می‌انداختند کسی اجازه نداشت که به او نزدیک شود و ورود دیگران به اتـاقش قاطعانه ممنوع می‌شد. در دربار، هرگز اشاره‌ای به ایـن بیماری نمی‌شد، و همـه می‌دانستند که هر گونه سخنی در این مورد شهبانو کاترین را سخت می‌آزارد. یکی از این بحران‌های روانی صدراعظم به گونه‌ای شگفت‌آور بـه‌درازا کشید و دشواری‌های بسیار آفرید. در دوایر دولتی اسناد بسیاری که نیاز به امضای پوتمکین داشتند روی هم انباشته شدند و شهبانو کاترین چندبار فرمان تکمیل این اسناد را به درباریان داد. مقامـات دولتی هیچ راه حلی برای این مشکل نمی‌یافتند. یك روز کارمندی دون‌پایه به نام شووالکین کـه برای موضوعی بی اهمیت به‌قصر صدراعظم خوانده شده بود، آنجا همه‌ی مقامات عالیرتبه دولتی را دید که سخت می‌نالند و شکوه می‌کنند. شووالکین پرسید: «آقایان محترم، مشکل شما چیست؟» آنها همه‌چیز را برای شوو- الکین شرح دادند و با افسوس گفتند که از دست او نیز چون دیگران کاری ساخته نیست. شووالکین گفت: «اگر مشکل شما این است، پس لطف کرده و اسناد را به من بسپارید.» مقامات میان گفتند که با این کار، بهرحال، چیزی ازکف نخواهند داد. پس اسناد رابـه‌او سپردند. شووالکین بسته‌ی بزرگ اسنادرا به‌زیربغل زد وازتالارها و راهروهای بسیار گذشت و به سوی اتاق خواب پوتمکین پیش رفت. او بی‌توقف و بی‌آنکه ضربه‌ای به در بکوبـد دستگیره را چرخاند، در قفل نبود. در اتاق نیم تاریك پـوتمکین در بستر خود نشسته بود، پیراهن خواب به‌تن داشت و ناخن می‌جوید. شووالکین به سوی میز تحریر رفت، قلمی را درجوهر فروکرد و بی‌آنکه واژه‌ای بر زبان آرد، قلم را به دست پوتمکین داد و در همین حال یکی از اسنادرا برابر او نهاد. پوتمکین نگاهی حیرت زده به این موجود مزاحم انداخت

و بعد انگار که کاری را در خواب انجام می‌دهد امضای اسناد را آغاز کرد. او این کار را ادامه داد و همه‌ی اسناد را امضا کرد. پس از واپسین امضاء، شووالکین مجموعه‌ی اسناد را بذیر بغل زد و اتاق را بی‌صدا ترک کرد، درست با همان سکوتی که آمده بود رفت. او پیروزمندانه اسناد را به تالار پذیرایی برد. مقامات دولتی گرد او جمع شدند، اوراق را گرفتند و به سرعت به آنها نگاه کردند. هیچ یك از آنان حتی واژه‌ای هم به زبان نیآورد. همگی انگار فلج شده بودند. شووالکین باز به آنها نزدیك شد و پرسید که چرا آقایان محترم چنین درهم شکسته و ناامید به‌نظر می‌رسند. یکی از آنان امضاءهایی را که درپای اسناد بودند، به او نشان داد. یکی پس از دیگری بر آن‌ها نام شووالکین امضا شده بود ... شووالکین... شووالکین...

این داستان، دو سده پیش از فرانتس کافکا، همچون پیشگویی آثار اوست. معمای پنهان در این داستان همانند معمای نوشته‌های کافکاست. دنیای ادارات و اسناد، بوی نا، پوسیدگی، و اتاق‌های تاریك جهان کافکا را می‌سازند. شووالکین آماده به خدمت که به‌همه چیز نظم داد اما در پایان دستش خالی ماند همانك. قهرمان کافکاست. پوتمکین با زندگی گیاهیش، خواب آلوده، ژولیده، زندانی اتاقی دور ودست نیافتنی، گویی از پیشروان آن قدرتمندان آثار کافکاست که به‌عنوان داور دریك اتاق کوچك زیر شیروانی یا با عنوان منشی در قصری بزرگ زندگی می‌کنند وجدا ازمقام والای محتمل خود همواره فروتن می‌نمایند، هرچندکه حتی دون پایه‌ترین آنها چون نگهبان‌ها یاکارمندهای سالخورده نیز می‌توانند درنهایت اقتدار و قدرت خود ظاهر شوند. چرا زندگی آنان گیاهی است؟ چرا به بالا می‌رویند؟ آیا می‌توانند چون اطلس در حالیکه کره‌ی زمین را بردوش می‌کشند به زیرآیند؟ شاید زیر این بار است که سر هر یك از آنان «چنان ژرف در سینه فرو رفته که دشوار می‌توان چشم‌هایشان را دید» همچون

تصویر «حاکم قصر» یا «کله‌لام»که تنهایند.* اما آنان کـره‌ی زمین را به دوش نمی‌کشند، بار ایشان پیش پاافتاده‌ترین چیزهاست که بـه‌هر رو وزن خود را دارد: « خستگی اوبه‌فرسایش غـلامی رزمنده از پی جنگی دشوار همانند است، حرفه‌اش به‌سفیدکاری گوشه‌ای ازیك اداره می‌ماند.» گئورگ لوکاچ گفته‌که این روزها برای ساختن یك میز مناسب باید نبوغ معماری میکل‌آنژ را داشت. اگر لوکاچ درحد دوره‌هـای [تاریخـی] می‌اندیشد، اندیشه‌ی کافکا در حد ادوارکیهان شناسانه است. مردی‌که بـه سفیدکاری مشغول شده حتی‌در بی‌ارزش‌ترین لحظات‌زندگیش‌بازبه‌آن ادوارمی‌اندیشد. شخصیت‌های آثارکافکا بارها و به دلایلی شگفت‌آور مـا را با دست‌های خود لمس می‌کنند،دست‌هایی‌که «به راستی‌به‌ابزار دم‌دادن آتش‌همانندند»

ما با این قدرتمندان با حرکتی همیشگی و آرام آشنا می‌شویم، حـرکتی که‌گاه به‌بالا نشانه دارد وگاه به‌پایین، اما این قـدرتمندان بیش از همیشه آنجا خوفناکندکه از عمیق‌ترین حفره‌هـا یعنی از میان پـدران سربیرون می‌کشند. پسر، پدر بی‌روح و سست خویش را به سوی بسترمی‌برد: نگران نباش، تو را خوب پوشانده‌ام.» پدر فریاد می‌زند: «خیر» و پاسخ راکوتاه می‌کند، پتورا با چنان نیرویی‌کنار می‌زندکه در هوایکسره گشوده می‌شود، خود دربسترمی‌ایستد،با یك‌دست به‌آرامی سقف‌را لمس‌می‌کند: «می‌خواستی روی مرا بپوشانی، فهمیدم ای تخم حرام، اما من هنوز نیازی به‌آن‌پوشش ندارم. و همین بازمانده‌ی زور وقدرت من بازبرای مقابله باتوکافی‌است، حتی زیادهم هست... اما شکر خداکه یك پدربه‌کسی نیاز ندارد تا خدمت پسرش برسد...» آنگاه یکسره بی‌حمایت ایستاد و بـه پاهای خود حرکتی داد. با هوشیاری گفت: «حالا لابد فهمیدی‌که جز خـودت‌کس دیگری هم در دنیا هست. تاکنون تنها خودت را می‌شناختی وبس، آری، راست است، تو بچه‌ی پاکی هستی، بیگناهی، اما راست‌تر این‌است‌که تو ابلیسی را در

☆ اشاره به داستان بلند و ناتمام قصر (ژانویه‌ـسپتامبر ۱۹۲۲).

خود پنهان داری.»* پدر با رها کردن خویش از وزن پتو، به‌راستی که وزن کیهانی را کنار می‌زند. او باید ادوار کیهان‌شناسانه را به‌نظم آورد تا رابطه‌ی کهنسال پدر/ فرزندی را به‌چیزی زنده و پربار بدل کند. اما چه باری! او پسر خود را به غرق شدن در آب محکوم می‌کند. پدر، مجازات را تعیین می‌کند، گناه او را به‌هیجان می‌آورد، درست به‌همان شکل که برای مامورین عالیرتبه مهیج است. به‌سادگی می‌توان دید که دنیای ادارات و جهان پدران در چشم کافکا یکی هستند. تشابه به‌این دو جهان امتیازی نمی‌بخشد، بل حرکت‌های کند، زوال، زشتی و کثافت را می‌سازد. تن پوش یکسان پدری برای هر کس داغی آشناست، زیرجامه‌ی او کثیف است، کثافت عنصر سازنده‌ی عالی رتبگان اداری است: «او نمی‌تواند از این نکته سر درآورد که چرا ساعات اداری وجود دارند و چرا مردم می‌آیند و می‌روند. روزی یک کارمند به او پاسخ داد: «برای کثیف کردن پله‌ها» او بی‌آنکه خشمگین شود از این پاسخ چیزها آموخت.» ناپاکی چنان با این دیوانیان عجین شده که دیگر باید آنان را همچون کرم‌های بزرگ روده به‌حساب آورد. البته، این نکته به زمینه‌ی اقتصادی مرتبط نیست بل به آن نیروهای عقلانی و انسانی پیوند دارد که این قوم بر اساس آن‌ها به‌جای مانده‌اند. درست به‌همین‌شکل در جهان شگرف خانوادگی آثار کافکا، پدران به یاری پسران خود پرواز می‌شوند و به‌آن‌ها همچون کرم‌های بزرگ روده می‌چسبند. نه‌تنها به‌شکرانه‌ی نیروی خود بل به‌نیروی انکارحق حیات پسران خویش باقی می‌مانند. پدران مجازات کنندگانند، اما درهمین حال شاکیان اصلی نیز به حساب می‌آیند. انگار گناهی که پسران خویش را بدان متهم می‌کنند گناه آغازین است. کافکا این گناه را پیش از هرکس نزد پسران باز می‌یابد: «گناه آغازین، آن بی‌عدالتی کهن که انسان به‌پایانش رساند، درشکوه‌ی بی‌امان و بی‌وقفه‌ای نهفته است که یک قربانی بی‌عدالتی بیان می‌کند.» اما چه کسانی به این گناه موروثی یعنی گناه جانشینی متهمند؟ جز پدران که از سوی پسران متهم شده‌اند؟

* بازگفت ازداستان کوتاه «داوری» (سپتامبر ۱۹۱۲).

بدین‌سان گناهکار پسرانند. اما نمی‌توان از این سخن کافکا چنین نتیجه گرفت که پسران به جرم بیان اتهامی نادرست گناهکارند. کافکا هرگز از خطای این اتهام سخن نگفته است. این جریان را پایانی نیست. خطا از سوی کسانی آمده که پدر بدیشان متکی است یعنی دیوانیان و داوران. هرچند اینان فسادپذیرند اما به دلیل فساد خود همچون اراذل جلوه نمی‌کنند. آخر ازچنان گوهری سرشته‌اند که یگانه امید کسانی که به چنگ آنان گرفتار می‌آیند رشوه دادن است. بی‌شك این دادگستران کتاب قانون را در اختیار خویش دارند، اما به کسی اجازه‌ی دیدن آن را نمی‌دهند. ك. می‌فهمد که «منش این نظام حقوقی چنین است: محکومت می‌کنند، نه تنها آنجاکه بیگناهی بل آنجا که بی‌خبری»* قوانین وضوابط قاطع در جهان پیشاتاریخی نانوشته بودند. کسانی بودند که برخلاف این قوانین رفتار کنند، اما آنان اصولاً نمی‌دانستند که قانونی در کار است. بهرروی، قصاص می‌شدند. اما هرچه هم که این بی خبری برای آنان گران تمام می‌شد، سرپیچی آنان به مفهوم حقوقی خود تصادفی به حساب نمی‌آید، بل به سان سرنوشتی گریز ناپذیر در تمامیت مبهم خویش جلوه می‌کند. هرمان کوهن در پژوهش شتابزده‌ی خود در مورد مفهوم تقدیر در دوران باستان به این «نتیجه‌ی گریز ناپذیر» رسید: «قوانین تقدیر بانی گونه‌ای ارتداد و هبوط در جوامع باستانی بودند.» این نکته درمورد رو درروبی نیروهای قضایی با ژزف ك. نیز صادق است و اساساً ما را فراسوی آن زمانی می‌برد که در جهانی پیشاتاریخی قانون را بردوازده لوحه نگاشتند. قانون نگاشته یکی از نخستین پیروزی‌های ما بر این جهان بود. در آثار کافکا، قانون را در کتاب‌ها نوشته‌اند اما این کتاب‌ها پنهان ودست نیافتنی‌اند. و بدین‌سان جهان پیشاتاریخی حکومت خود را یکسر باظلم می‌گستراند.

در آثار کافکا ضوابط اداری با قواعد خانوادگی تشابه بسیار دارند. مردم روستایی که درپای تپه‌ی قصر قرار دارد، ضرب‌المثلی دارند «ما کلام مشهوری

* اشاره به داستان بلند و ناتمام محاکمه (ژوییه ـ دسامبر ۱۹۱۴).

داریم که شاید شما هم آن را شنیده باشید، ابلاغ‌های رسمی همانقدر شرم زده‌اند که دختر کان جوان.» ك. گفت: «عجب حرف خوبی! راستی که این ابلاغ‌ها درصفات بی‌شمار دیگری نیز بادختران جوان همانندند.»* آشکارترین تشابه را باید درنبود اراده، درسپردن خویش به دیگری یافت همچون بی ارادگی دختران شرم زده‌ای که ك. در قصر و در محاکمه باآنان روبرو می‌شود، دخترانی که در خانواده‌ی خود همان‌سان آزادند که دربستر. ك. با آن‌ها بارها برخورد کرده، همگی چونان دختری که در میخانه خود را به او تسلیم کرد آسان به‌دست می‌آمدند: «یکدیگر را بوسیدند، بدن کوچکش دردست‌های ك. شعله‌ور شد. انگار از خود بی‌خود ك. کوشید تا یکسر او را تصاحب کند، هرچند بی‌حاصل، آنان غلطیدند، به در اتاق که لام بی‌خبر ضربه‌ای زدند، آنگاه روی جعبه‌های آبجو وآشغال‌های دیگری که کف اتاق را پوشانده بودند بی حرکت برزمین درازکشیدند... ساعت‌ها گذشتند... و ك. در همه‌ی آن‌ها احساس کرد که راه خویش را گم کرده، که به‌سفری‌دور رفته، دورتر از سفرهرکس دیگر، به‌مکانی که حتی هوایش نیز هیچ چیز مشترك با هوای آشنای اوندارد، جایی که همه‌ی این‌شگفتی‌ها موجدخفگی می‌شوند، اما باز مکانی است چنان جذاب، چنان دیوانه‌وار جذاب که نمی‌توان ازآن بازگشت، تنها باید پیش رفت و خویشتن را هردم بیشتر گم کرد»** درصفحات بعدازاین مکان شگفت‌انگیزباز یاد خواهیم کرد. اما اینجا نکته‌ای شگرف را بدانیم، این زنان که به‌بدکارگان می‌نمایند هرگز زیبا نیستند. زیبایی در جهان کافکا تنها در مبهم‌ترین جایگاه، یعنی میان متهمین جلوه می‌کند. مثال بزنیم: «این بی‌شك پدیده‌ای شگفت‌آور است، همچون قانونی طبیعی می‌نماید... گناه نمی‌تواند ایشان را چنین خواستنی جلوه دهد... مجازات نیز نمی‌تواند ایشان را چنین فریبنده نمایان کند... تنها بایدآن اتهام‌ها که بدیشان زده‌اند خود را درآنان بنمایاند، از این‌رو

* از داستان بلند قصر.

** بازگفت ازداستان بلند قصر.

چنین جدا بند.»

در محاکمه می‌بینم که همواره دادرسی آنان بر اساس آن اتهام‌ها کاری بی حاصل و عاری ازهرشکل امید است. حتی آنجا که به برائت امید می‌بندند باز جای هیچ امیدی نیست. شاید این ناامیدی ــ این بی‌جایی امید ــ توانسته زیبایی را چنین بدانان هدیه کند، آنان یگانه موجودات زیبای کافکایند. این نکته را از گفتگوی کافکا با ماکس برود* نیز می‌توان دریافت. او می‌نویسد: «گفتگویی با کافکا را به‌یاد می‌آورم. صحبت ما ازاروپای امروز و از زوال آدمی آغاز شد. کافکا گفت: «ما چیزی بیش‌ازاندیشه‌هایی نیست‌ـ انگارانه [نیهیلستی]، اندیشه‌هایی درمورد خودکشی که از ذهن خداوند می گذرد نیستیم.» سخن او برداشت گنوسی** اززندگی‌را به‌یاد من‌آورد: خدا همچون آفریدگاری هیولایی وجهان به منزله‌ی‌هبوط‌او. این را گفتم، کافکا پاسخ داد: «آه، نه! جهان ما تنها حالتی‌ناخوشایند برای اوست. یك روز سخت اوست.» پرسیدم «پس باید جای امیدی باشد، آیا بیرون این جلوه‌ی جهانی‌که ما می‌شناسیم امیدی هست؟» اولبخندی زد: «آه، بله،امید‌ـ های بی‌شمار، انبوهی بی‌پایان ازامید ــ امانه برای‌ما.»این واژه‌هاراهگشای فهم آن چهره‌های به غایت غریب وشگفت‌انگیز آثارکافکایند، تنها برای

* ماکس برود (۱۸۸۴ــ۱۹۶۸) نزدیك ترین یارزندگی کافکا. کتابی در باره‌ی دوست خود نوشته است. همه‌ی عمر با او همراه بود، اما به وصیت او عمل نکرد و آثاربازمانده‌ی اورا نسوزاند. بنیامین با تفسیر دینی او از آثار کافکا مخالف است.

** برداشتی عارفانه و رمزآمیز از تقابل آفریننده با جهان. درآیین کهن یهودیان (کابالا)، در ریشه‌های مانوی عقاید نخستین مسیحیان (اناجیل مشهور به‌گنوسی)و در میان اسماعیلیان مسلمان رگه‌های این برداشت دیده می‌شود. اشاره‌ی ماکس برود اینجا به برداشت یهودی/گنوسی است؛ بنا به این برداشت یهوه در تضاد باجهان قرار می‌گیرد.

کسانی که از دایره‌ی خانواده گریخته باشند هنوز امیدی به‌جاست . این موجودات نه حیوانات ، نه آفریده‌های ذهنی و نه جانوران چندرگه‌ی ناشناخته، که اینان همه هنوز در بند خانواده‌اند. تصادفی نیست که گره‌گوار سامسا در خانه‌ی پدری خود و نه جایی دیگر همچون حشره‌ای ازخواب بیدار می‌شود و آن جانور عجیب که نیمی گربه و نیمی گوسفند است و «اودرادك» ریشه درپدر دارند و «یاوران» همواره بیرون ازاین‌دایره‌اند.*

«یاوران» گروهی هستند که در تمامی آثارکافکا حاضرند. تبار آنان را می‌توان در مردی مطمئن به خویش یافت که در تفکر سیماچه‌ای ندارد** دانشجویی که همچون همسایه‌ی کارل‌روسمن همه‌شب به‌روی ایوان‌می‌آید، دلقك‌هایی که درآن شهر جنوبی به‌سر می‌برندوهرگز خسته نمی‌شوند*** سایه روشنی که اینان را در برگرفته یادآور روشنایی اندکی است که شخصیت‌های اثرکوتاه رابرت والسر**** نیز درآن زندگی می‌کنند. در

✡ گره‌گوآر سامسا،قهرمان داستان کوتاه «مسخ» (در پایان۱۹۱۲) است. جانوری که نیمی‌گربه ونیمی‌گوسفند است در داستان «موجود دو رگه» (بهار ۱۹۱۷) یافت می‌شود و «اودرادك» درداستان‌کوتاه «دل‌نگرانی پدردخانواده» (۱۹۱۷) آمده است.

✡✡ تفکر نخستین مجموعه‌ی داستانی است که کافکا به سال ۱۹۱۳ منتشرکرد.

✡✡✡ اشاره به‌داستان بلند وناتمام «امریکا» (اواخر ۱۹۱۲ . فصل آخر در سال ۱۹۱۴ نوشته شده است.)

✡✡✡✡ رابرت والسر (۱۸۷۸–۱۹۵۶) نویسنده‌ی آلمانی زبان سویسی . او چون‌کافکا کارمند بود ، از خانواده‌اش‌گریخته وبیزار بود، آثار مهم او داستان‌های‌کوتاهش هستند . بیش از بیست سال پایان عمرش را در بیمارستان روانی بستری بود. جزکافکا، موزیل نیز ستایشگر داستان‌های اوست. اشاره‌ی بنیامین اینجا به داستان یاور (Der Gehülfe)اثر والسر است.

اسطوره‌های هندی موجوداتی به نام گاندهاروا‌س را می‌توان یافت که در موقعیتی نیم تمام قرار گرفته‌اند. یاوران کافکا نیز چنین‌اند: نه عضو گروهی هستند و نه بیگانه به گروهی، پیامبرانی هستند که از این گروه به آن گروه خبر می‌رسانند. کافکا به ما می‌گوید که آنان همچون بارناباس هستند، پیام گزارانند* هنوز به گونه‌ای کامل از زهدان طبیعت به‌در نیامده‌اند، به‌همین دلیل در «پاره جامه‌های بانویی که بر کف اتاق، گوشه‌ای برزمین افتاده، خانه کرده‌اند... جاه‌طلبی آنان در این حد است... تا می‌شود مکانی کوچك‌تر را اشغال کنند. برای رسیدن به این هدف به تجربه‌هایی گوناگون دست می‌زنند، بازوها و پاهای خودرا جمع می‌کنند؛ آن‌ها را پنهان می‌کنند، در ظلمت تنها چیزی که در جای آنان می‌توان یافت یك گلوله‌ی نخی است.» امید برای آنان وجود دارد و برای کسانی همچون آنان، یعنی افرادی ناتمام و سرهم‌بندی شده.

آنچه که در کنش این پیام‌گزاران قابل فهم، دقیق و روشنگر جلوه می‌کند قانون به‌معنایی ستمگرانه و اندوهبار است، قانونی شامل‌حال همه‌ی کسانی که چنین‌اند. هیچ یك جایگاهی استوار و آشنا در جهان ندارند. همگی یا درحال بالارفتن و یا درحال سقوط هستند. همه‌ی آن‌ها با دشمنان و همسایگان خود دادوستد دارند، همگی هرچند دوران تکامل خودرا به‌پایان رسانده‌اند هنوز نارس و خامند، همه هرچند تازه در سرآغاز حیاتی طولانی قرار دارند سخت از پا افتاده‌اند. اینجا سخن از هرگونه نظم یا سلسله‌مراتب بی‌معناست. حتی دنیای اسطوره که زمینه‌ی وجود این همه است باز به‌گونه‌ای قیاس - ناپذیر از جهان کافکا جوان‌تر است، چرا که دستکم وعده‌ی رستگاری را با اسطوره می‌دهد. اما اگر ما تنها از یك نکته مطمئن باشیم این است: کافکا فریب وسوسه‌های رستگاری را نمی‌خورد. او چونان اولیس این روزگار، پری‌های دریایی را «با نگاه خویش که به‌دوردست‌ها دوخته شده پیش می-

* بارناباس از شخصیت‌های قصر است.

خواند وپری‌ها ازاو دور می‌شوند وتابخواهد به‌آنان نزدیك‌شود وجودشان را ازیاد می‌برد.»* میان نیاکان کافکا درجهان کهن یعنی یهودیان وچینیان، این مرد یونانی، اولیس را، نباید از یاد برد. اولیس، از همه‌چیز گذشته، درست درمرز میان اسطوره و داستان کودکان قرار دارد. خرد وهوشیاری، شعبده را به اسطوره‌ها می‌افزایند. اما نیروی آنها همیشه شکست‌ناپذیر باقی نمی‌ماند: افسانه‌های کودکان، قصه‌هایی کهن درمورد پیروزی براین نیروها هستند وبه‌چشم یك دانندهٔ دیالکتیك همان‌ها می‌آیندکه کافکا نوشته‌است. او اندکی شعبده را به داستان‌ها می‌افزاید، آنگاه ازآنان همچون‌مدارکی استفاده می‌کند تابتواند «آن ضوابط نابسنده وحتی کودکانه‌ای» را به‌کار گیردکه «به‌سهم خود می‌توانند رهایی را موجب شوند». بااین واژه‌ها داستان‌اودرمورد«سکوت پری‌های دریایی» آغاز می‌شود. زیرا پری‌های کافکا خاموشند، آنان «سلاحی هراس‌آورتر از آواز خویش‌را دراختیار دارند [یعنی] سکوت خودرا.» و ازاین سلاح علیه اولیس استفاده می‌کنند. اما اولیس چنانکه‌کافکا به ما می‌گوید «روباهی چنان حیله‌گر بودکه حتی جنبه‌ی خدایی سرنوشت نیز نمی‌توانست جوشن اورا ازهم بدرد، شاید به راستی دانسته بود ــ هرچند اینجا دانایی آدمی فراسوی معنای خود قرار دارد ــ که پری‌ها خاموشند وآن بهانه‌ی یادشده را نمی‌پذیرند، پس‌خدایان تنها درحکم سپری برای محافظت او بودند.»

پری‌های دریایی‌کافکا خاموشند. شاید به‌این‌دلیل‌که برای او، موسیقی و آواز تنها بیان یا دستکم یادبودگریزند. یادبود ونشانه‌ی امیدکه از جهان میانجی به‌سوی ما می‌آیند، جهانی پایان ناگرفته وهمگانی، ساده و ابلهانه که‌درآن یاوران به‌راستی آدام می‌گیرند. گویی که درخانه‌ی خویشند. کافکا همچون پسرکی است‌که معنای ترس را می‌آموزد. او به قصر پوتمکین می‌رود وعاقبت درا‌عماق سرداب باژوزفین، موشی آواز خوان، هم سخن

* اشاره به‌داستان‌کوتاه «سکوت پری‌های دریایی» (اکتبر ۱۹۱۷).

می‌شود ولحن صدای اورا چنین توصیف‌می‌کند: «چیزی ازکودکی رنج‌بار وکوتاه‌ما درآن نهفته است، چیزی از شادمانی گم‌گشته‌ای‌که دیگر هـرگز بازش نخواهیم یافت. چیزی از زندگی جنجالی امروزمان، از سرخوشی اندک آن و از موارد حساب ناکـردنی اما راستین و خامـوش ناشدنی آن.»*

۲ـ تصویری ازکودکی

عکسی ازکودکی کافکا به‌جا مانده‌است. عکسی نمایشگر «کودکی رنج‌بار وکوتاه» اوکه درست به همین دلیل جنبه‌ی سخت‌کمیابی را داراست، یعنی تکان‌دهنده‌است. چه‌بسا عکس‌را دریکی ازآن‌کارگاه‌های سده‌ی نوزدهمی گرفته‌اند،که پرده‌های زینتی، درختان نخل ، پارچه‌های نگارین دیواری و سه‌پایه‌هایشان، آنها را در جایی میان اتاق‌های شکنجه و اتاق‌هـای شاهان قرار می‌دهند. کودك تقریباً شش ساله است، درراحتی گلخانه نشسته، لباسی بچگانه، با حاشیه‌دوزی،وکمی تنگ را به‌تن دارد. شاخه‌های‌نخل درپس‌زمینه دیده می‌شوند وبرای تکمیل این منظره‌ی استوایی‌که تاحد مکانی بـا هوای شرجی وچسبناك برسد، پـرك ناچارشده یك‌کلاه‌گشاد بالبه‌هـای پهن را دردست چپ خود بگیرد، ازآن نوع‌کلاه‌هـاکه مردان اسپانیایی به سر می‌گذارند. چشمانی‌کودکانه نمایشگر رنجی‌بی‌پایان به‌قابی‌که برای‌آن‌ها درست شده می‌نگرند وگوش‌هایی بزرگ ، انگار به آوای این چشم‌انداز دقیق شده‌اند.

شاید «اشتیاق سوزان به سرخ پوست بودن»**موجد این‌اندوه‌باشد.سرخ‌

* اشاره به‌آخرین داستان‌کافکا «ژوزفین خواننده» (مارس ۱۹۲۴).
** اشاره به‌داستان‌کوتاه‌«آرزوی سرخ‌پوست بودن» (۱۹۱۰).

پوست بودن ، همواره مراقب و گوش به زنگ، سوار برترك اسبی خوش‌نژاد، برخلاف جریان باد تاختن و تیرها را برنشانه‌ها نشاندن، چنان‌تاختن که مهمیزی به‌جا نماند، بی‌مهمیز و بی‌لگام با اسب برهنه تاختن و به‌دشت نگریستن‌که به خلنگ‌زاری همانند شده ،که‌گویی علف‌های آن را تازه چیده‌اند، بدان نگریستن، هنگامی‌که‌گردن و سر اسب دیگر از چشم انداز گذشته باشند. دراین آرزو چه چیزهاکه پنهان نشده ، برآمدن این آرزو امریکارا می‌خواهد. داستان امریکا* پس،موردی خاص است. این ویژگی را می‌توان حتی از نام قهرمانش نیز دریافت. درحالیکه نویسنده، خود را در دیگر داستان‌هایش جز باحروف‌تك معرفی نمی‌کند، اینجا باز زاده‌شدن در قاره‌ای نوین ، با نامی‌کامل را تجربه می‌کند . او این تجربه را از تماشاخانه‌ی طبیعی (هوای آزاد) اکلاهما به‌دست می‌آورد : «درگوشه‌ی خیابان‌کارل یك‌آگهی دیوارکوب‌را دیدکه برآن نوشته‌بودند تماشاخانه‌ی اکلاهما امروز ازساعت شش صبح تا نیم‌شب درمیدان اسب‌دوانی‌کلی‌تون عضو می‌پذیرد. تماشاخای بزرگ اکلاهما ازشما دعوت می‌کند! فقط یك امروز فرصت دارید، امروز پذیرش هنرپیشه انجام می‌شود. اگر امروز از بخت خود استفاده نکنید، برای همیشه آن را ازدست می‌دهید. اگر به‌فکر آینده‌ی خود هستید بشتابید، به‌ما بپیوندید. خوش آمدیدا اگر می‌خواهید هنرپیشه شوید نزد ما بیایید. تماشاخانه‌ی ما همه‌کس را استخدام می‌کند و برای هرکس نقشی در نظر داردا اگر می‌خواهید به ما بپیوندید، از همین حالا به شما تبریك می‌گوییم. اما عجله‌کنید، تا نیم شب نرسیده بیایید! در ساعت دوازده، درها همه بسته می‌شوند ودیگر هرگز باز نخواهد شد. مرك برآن‌کسانی‌که به‌حرف ما باور ندارند. رو به‌سوی‌کلی‌تون.» خواننده‌ی این‌آگهی‌کارل روسمن است، سومین چهره‌ی ك. چهره‌ای شادتر ازدیگران.

* امریکا را کافکا زود نوشت (۱۹۱۲) پس از مرگش به همت ماکس برود منتشر شد. واپسین فصل‌آن (درمورد تماشاخانه‌ی طبیعی اکلاهما) به‌سال۱۹۱۴ نوشته شده است.

شادی در تماشاخانه‌ی طبیعی اکلاهما چشم‌انداز اوست. او شادی را چونان مسیر مسابقه‌ای می‌یابد، درست همانطور که «اندوه» نیز، وقتی، یک‌بار، از گوشه‌ی قالیچه‌ای در اتاقش، به او هجوم آورد خود را گویی در مسیر مسابقه‌ای یافته بود. هر گاه کافکا «اندیشه‌هایش را برای آقایان چابک‌سوار» بیان می‌کند، هر گاه «وکیل تازه‌ای» می‌یابد که از پله‌های دادگاه بالا می‌رود و پاهای خود را بلند می‌کند و گام‌هایی برمی‌دارد که برمرمرهای کف تالار صدا می‌دهند، هر گاه که او «کودکانش را در جاده‌ی روستایی» به‌راه می‌اندازد تا با گام‌های بلند و بازوان بسته یورتمه‌روند، وحتی هر گاه که کارل‌روسمن «گیج از بی‌خوابی‌ها، جست‌های طولانی و بی‌حاصل می‌زند» این چهره برای ما آشناتر می‌شود. پس، تنها در مسیر مسابقه او می‌تواند موضوع راستین اشتیاق وخواست خود را بیابد.

مسیر مسابقه درهمین‌حال تماشاخانه نیز هست واین نکته سازنده‌ی معمایی است. مکان رمزآمیز با چهره‌ای که یکسر از هرگونه راز و رمز خالی است، چهره‌ی ناب وشفاف کارل روسمن، بهررو، باهم خوانا هستند. زیرا، هرچندکه کارل روسمن شفاف است و ناب، اما فاقد آن خصلتی است که فرانتش روزنسوایگ در ستاره‌ی رستگاری شرح داده، او گفته که مردم چین در سویه‌ی روحانی ومعنوی خویش چنانند «که گویی این منش فردی بیش نیست، مایه‌ی مرد فرزانه که کنفوسیوس حکیم نمونه‌ی مجسم آن است، هرگونه منش فردی را محو می‌کند، به راستی هم که باید مردی چنین فاقد منش ویژه باشد، او انسانی معمولی خواهد بود... آنچه که یک چینی را از دیگران متمایز می‌کند ارتباطی به منش و شخصیت ندارد. گونه‌ای خلوص کاملاً آغازین احساس است.» جدا از اینکه تا چه حد می‌توان این نکته را به‌گونه‌ای اندیشه‌گرانه پیش برد، این خلوص احساس ضابطه‌ای حسی از اداها و اطوارهای آدمی است، تماشاخانه‌ی طبیعی اکلاهما به هر رو بازگشتی به نمایش چینی است، نمایشی استوار بر ادا و اطوار. یکی از مهمترین مشخصه‌های این نمایش محور رخدادها در محتوای استوار بر ادا

و اطوار آن‌هاست، حتی می‌توان از این نیز پیشتر رفت و گفت که بسیاری ازداستان‌های کوتاه و طرح‌های کافکا فقط آن‌زمان بطورکامل درك می‌شوند که در حد «تماشاخانه‌ی طبیعی / هوای آزاد اکلاهما» مطرح شوند. تنها دراین حالت می‌توان با اطمینان خاطر گفت که مجموعه‌ی آثارکافکا دربر گیرنده‌ی گونه‌ای نظام رمزی در مورد اداها و اشارات است که به یقین نمی‌تواند معنای دقیق نمادینی برای پژوهنده‌ای داشته باشد که خارج ازاین محیط قرار گرفته است. نویسنده می‌کوشد تا این معنا را از زمینه‌های دگرگون شونده وگروههای تجربی به دست آورد. نمایش جایگاه منطقی چنین گروه‌هایی است. ورنر کرافت در تفسیری از «برادرکشی»* (که هنوز منتشر نشده است) حوادث این داستان کوتاه را باحوادث صحنه‌ای [تآتری] قیاس کرده است: «نمایش لحظه‌ای دیگر آغاز می‌شود وصدای یك زنگ این نکته را تایید می‌کند. این نکته به شیوه‌ای که یکسر طبیعی می‌نماید انجام می‌گیرد. دسته ساختمانی که دفترکارش در آن قرار دارد را ترك می‌کند، دانسته‌ایم ــ به سرعت ما گفته شده ــ که «صدای این زنگ بسیار بلندتر از یك‌زنگ‌ساده‌ی در است» این صدا درتمام شهر می‌پیچد و به آسمان‌ها می‌رسد.

درست همچون این صدا که به‌عنوان صدای زنگ در بسیار بلند است و بیشتر صدایی است که برای آسمان‌ها ساخته شده، چهره‌ی کافکا نیز برای محیط متعارفی که بدان عادت کرده‌ایم، بیش‌ازحد زورمند است و سرزمین‌های وحشی باید جایگاه راستین آن باشند. مهارت خیره‌کننده‌ی کافکا را می‌توان در اجتناب او از همراه‌کردن این اطوار باشرایط متعارف یافت. او معمولاً با اصطلاح مبهم «به راستی رفتار عجیبی بود» که در مسخ آمده از توضیح بیشتر سر باز می‌زند: «روی میز نشست و با او صحبت کرد،

* اشاره به داستان کوتاه «برادرکشی» (احتمالاً درآغاز ۱۹۱۷ نوشته شده).

نباید فاصله‌ی زیادی با او می‌داشت چراکه دیگرصدای رییس را به‌زحمت می‌شنید.» محاکمه از این انگیزه‌ها به‌مراتب کمتر بحث مـی‌کند. درفصل ماقبل‌پایانی داستان، ك، در نخستین ردیف نمازخانه‌ی اعظم می‌ایستد: «اما کشیش انگارهنوزفاصله را زیاد می‌دید، دست خود رادرازکرد وباانگشت نشانه‌ی به‌شدت خم شده‌ی خویش، به‌نقطه‌ای‌که درست روبـروی سکوی خطابه قرار داشت اشاره‌کرد. ك. نیز این مسیررا دنبال‌کرد، آنجا اوناچار بودکه سرخود راکاملا رو به‌بالا بگیرد تا بتواندکشیش را ببیند.»

ماکس برودگفته: «جهان آن واقعیت‌هاکه برای‌کافکا اهمیت داشتند،جهان نادیدنی بود.» آنچه‌که‌کافکا کمتر از همه چیز می‌دیـد اداها و اشارات (Gestus) بودند. هر ادا در خود حادثه‌ای است— می‌توان حتی گفت‌که هر ادا خودسوگنامه‌ای‌کامل است. صحنه‌ای‌که سوگنامه برآن اجرامی‌شود تماشاخانه‌ی جهانی است‌که راه به‌سوی بهشت دارد. پرسش را به‌گونه‌ای دیگر نیز می‌توان مطرح‌کرد، این بهشت تنها پس زمینه است، شناخـت‌آن بر مبنای قوانین ویژه‌اش، همچون قاب‌گرفتن پس زمینه یـا دکورصحنه و نمایش آن دریك نگارخانه است.کافکا همچون ال‌گـرکو* آسمان را در هر ادا وحرکت از هم می‌درد و بازهمچون نقاش—که نیای مقدس‌نقاشان اکسپرسیونیست است— ادا را همچنان به‌منزله‌ی عنصر اصلی، قلب و مرکز هرحادثه‌ای، باقی نگه می‌دارد. آنان‌که مسوولیت به‌درخانه‌ی‌اربابی‌کوبیدن را پذیرفته بودند بادلهره‌ای افزون به راه خود ادامه دادند** یك‌هنرپیشه‌ی چینی چنین ترس را نشان می‌دهد، اما هیچ‌کس ضربه‌ی نخست را بـه‌آن

* ال‌گرکو (۱۵۴۱—۱۶۱۴) نقاشی‌که در جزیره‌ی کـرت به دنیاآمده بود، به اسپانیا رفت و تاپایان عمرش آنجا ماند. سبکی‌کاملاً ویژه و یکه دارد، ابعاد متعارف هر پرسپکتیو را از میان می‌برد ورنگ‌های تیره وسیاه به‌کارمی‌گیرد. احتمالا اشاره‌ی متن به پرده‌ی مشهور او تولدو است.

** اشاره به داستان‌کوتاه«کوبیدن به در خانه اربابی» (آغاز ۱۹۱۷)

درنخواهدزد. جایی دیگر. خود تا حدودی در رابازمی کند، بی آنکه از کار خویش خبر داشته باشد: «به آرامی... در حالیکه دیگر چشم‌هایش را به پایین نمی‌انداخت بل باهوشیاری بالا نگه می‌داشت، یکی از کاغذها را از روی میز برداشت و بربازوی خود نهاد و به‌آرامی بالا برد تا آقایان بتوانند آن را ببینند، چیزی روشن وخاص در ذهن نداشت، تنها با این احساس عمل می کرد که کاری جز این نمی‌تواند بکند و ناگزیر است دادخواستی را کامل کند که او را قاطعانه تبرئه خواهد کرد». این حرکت حیوانی، راز و رمزی عظیم را باسادگی بی‌پایان همراه کرده است. می‌توان قصه‌های حیوانات کافکا را با دل راحت خواند، بی‌آنکه حتی لحظه‌ای به این فکر افتاد که که این‌ها اشاره‌ای به آدمیان دارند. آنگاه که با نام این موجودات آشنا می‌شویم ــ میمون، سگ، موش کور ــ ناگاه باهراس احساس می کنیم که با چه فاصله‌ی عظیمی از قاره‌ی مسکونی آدمیان دور شده‌ایم. اما کافکا همواره حاضر است، اداها، اطوار و شکلک‌های آدمیان را از مفاهیم سنتی آن‌ها خالی می کند و اینجاست که موضوعی برای اندیشیدن می‌یابد، اندیشه‌ای بی مرز و بی پایان.

چه شگفت آور است که این اندیشه‌ها، بهرو، بی‌پایانند، حتی آنجا که آغاز- گاه آنان یکی از قصه‌های فلسفی کافکا باشد. همچون یک مثال داستان «جلوی قانون»* را بیادآوریم. خواننده‌ای که آن را در مجموعه‌ی پزشک دهکده**می‌خواند شاید از فضای مبهم آن یکه بخورد. اما آیا تنها این فضاست که خواننده را به‌رشته‌ی بی‌پایان اندیشه‌هایی گرفتار می کند که ردآن‌ها را

* داستان کوتاه «جلوی قانون» در دسامبر ۱۹۱۴ (بلافاصله پس از محاکمه) نوشته شده است.

** مجموعه‌ای از داستان‌های کوتاه (که در میان آن‌ها خود داستان «پزشک دهکده» نیز قرار دارد)، اکثر آن‌ها در سال ۱۹۱۶ نوشته شده‌اند و مجموعه در سال ۱۹۱۹ منتشر شد.

در این‌قصه‌ی تمثیلی کوتاه درجایگاهی می‌توان یافت که کافکا برای تفسیر آن ایجادکرده است؟کاری چنین راکشیش در محاکمه به انجام‌می‌رساند، درلحظه‌ای روشنگر که‌گویی داستان تازه آنجا آغاز شده‌است، یابهتراست بگوییم آنجا «سرقصه بازشده‌است.» واین واژه‌ی «بازشدن» معنایی دوگانه دارد. جوانه درشکوفه باز می‌شود، اما آن قایقی که‌کودکان آموخته‌اند با کاغذ درست‌کنند نیز باز و به‌صفحه‌ای ازکـاغذ بدل می‌شود. این دومین معنای «بازشدن» به‌راستی در «بازشدن قصه‌ی‌کوتاه وتمثیلی» یافتنی است. لذت خواننده صاف کـردن داستان، همچون صاف‌کردن آن صفحه‌ی‌کاغذ است تا معنای آن را دریابد. قصه‌های‌کوتاه‌کـافکا، اما، به معنای نخست باز می‌شوند. یعنی‌به‌معنای آشکارشدن جوانه‌ای درشکوفه. و ازاین‌روست که تاثیر آن‌ها مشابه تاثیر شعر است. این نکته بدین معنا نیست‌که آثار منثور اما شاعرانه‌ی‌کافکا یکسر به سنت اشکال نگارش نثر شعرگونه در غـرب وابسته است، آن‌هـا بیشتر دارای مناسبتی بـا آیین هستند چنانکه «ها گاداه» [یاداستان] رابطه‌ای با «هالاکاه» [یا قانون‌آیینی] دارد* آن‌ها بااینکه قصه نیستند باز نمی‌توانند درچهره‌ی راستین خود ظاهر شوند. به گونه‌ای بازگفت بدل می‌شوند و روشنگری بـدل به‌هدف وجودی آن‌ها می‌شود. اما آیا ما آن آیینی‌که قصه‌های‌کافکا چون تاویـل‌آن به حساب می‌آیند را می‌شناسیم؟ آیینی‌که حالت ک. وحرکات حیوانات‌کافکا در پی روشنگری آن هستندکدام است؟ راست این است‌که چنین آیینی وجـود ندارد. تنها می‌توانیم بگوییم‌که‌گاه به‌گاه و جا به جـا حضوری‌کنایی از آن در ذهن ما ایجاد می‌شود. کافکا شاید این حضور را را همچون تجلی چیزی قدیمی وکهنه به حساب آوردکه تنها اشاره‌ای به‌حضور آیین است

* Haggadah، به زبان عبری به معنای قصه است. در تلمود به‌داستان‌کوتاه، طنز پاره یا قصه‌ای اخلاقی‌گفته می‌شودکـه به یاری‌آن قـانونی آسمانی بیان می‌گردد. پس با واژه‌ی «Halakah» کـه از زبان آرامی آمده و به‌معنای قانون است رابطه‌ای مستقیم می‌یابد.

و بس، اما مـا همچنان آن را راهگشای آیین می‌شناسیم . بهررو ، پرسش اساسی به‌جا مانده است : چگونه زندگی وکـار درجامعه‌ی انسانی شکل می‌گیرند وسازمان می‌یابند؟ این پرسش به‌گونه‌ای روز افزون انـدیشه‌ی کافکا را به‌خود مشغول می‌داشت و این پا به پای معمایی‌ترشدن آن بود. تا آنجاکه دیگر به پرسش حل‌ناشدنی همانند شد. اگر ناپلئون درگفتگوی مشهوری‌که درشهر ارفورت با گوته داشت، سیاست‌را تابع تقدیر دانست، کافکا درشکل دیگری از این حکم، به جای تقدیر، سازمان‌دهی را قـرار داد. او با این پرسش نه‌تنها در سلسله مراتب پیچیده‌ی اداری در محاکمه و قصر پل به‌گونه‌ای مشخص‌تر درطرح و شالوده‌ی دشوار ومحاسبه‌ناپذیر الگوی‌دیوار بزرگ چین رو در رو شد.*

«دیوار باید محافظی می‌بود تـا در سده‌های بسیار به‌کار آید. پس دقتی آمیخته با بیشترین وسواس، برای ساختمان‌آن ضروری بود. کاربرد دانسته‌های معماری همه‌ی اعصار وآدمیان وحس مداوم مسوولیت شخصی‌ازجانب سازندگان، برای رسیدن بـه‌کمال ضروری بودند. به یقین برای وظـایف پست‌کارگران روزمزد از میان‌عامه‌ی مردم، مردان، زنـان وکودکان، وآن کسان‌که برای پول حاضر به خـدمت بودند برگزیده می‌شدند. اما برای نظارت به‌کارکسانی آشنا با فن معماری و سازنـدگی مورد نیاز بودند... ما ــ و اینجا من به‌نام مردم بسیاری سخن می‌گویم ــ به راستی خـود را نمی‌شناختیم، تا زمانی‌که به دقت ، مورد موشکافی فرادستان خویش قرار گرفتیم، آنگاه‌کشف‌کردیم‌که بدون این رهبری، آموخته‌هایمان ازکتاب‌ها و درك همگانه‌مان برای انجام وظیفه‌ی دشواری‌که همگی در پیکرگروهی عظیم باآن روبرو بودیم تا چه‌حد نابسنده بودند.» این سازمان‌دهی چونان تقدیر جلوه می‌کند . مچ نیکوف‌کـه از سازمان دهی در کتاب مشهورش تمدن و «دهای عظیم تاریخی بحث‌کرده، از زبانی‌استفاده‌کرده‌که راحت

* اشاره به داستان‌کوتاه «دیوار بزرگ چین» (اوایل ۱۹۱۷) . ظاهراً کافکا می‌خواست آن را بدل به داستان بلندی‌کند.

می‌توانست زبان کافکا باشد: «نهرهای شط یانگ‌تسه و سدهای رودخانه‌ی زرد همگی چون نتیجه‌ی کار گروهی نسل‌های بسیار که با دقت شگرفی سازمان یافته به‌نظر می‌آیند. کوچکترین بی‌دقتی در کندن نهرهای فرعی در حال ساختمان یك سد، کوچکترین شکل ظهور سرپیچی ازسازمان کلی یا کاربرد خلاقیت شخصی از سوی یك‌فرد یا گروهی از کارگران‌درشرایطی چنین نامتعارف، موجد مصیبتی همگانی‌وفاجعه‌ای اجتماعی می‌شد. درنتیجه شطی زاینده و بخشنده‌ی حیات، به‌بهای مجازات مرگ، خواهان همبستگی تنگاتنگ وخلل ناپذیر میان افراد انسان شد واین افراد با یکدیگر ناآشنا وحتی دربرخی‌موارد دشمن بودند. حکم چنین بودکه همگان به‌کارپردازند، کاری‌که محصول همگانی آن تنها پس ازگذر زمانی طولانی‌آماده می‌شد و از این رو طرح اصلی برای انسان عادی یکسر غیر قابل درك باقی می‌ماند.»

وکافکا آرزوداشت‌که در رده‌ی انسان عادی جایش دهند. اودرهرچرخش درمرزهای آگاهی متوقف می‌شد و می‌خواست دیگران را بداین مرزها برساند. اومی‌خواست همزبان با باذپرس بزرگ داستایفسکی بگوید: «پس، درپیش روی خود رازی داریم، رازی‌که قادر به‌فهم‌آن نیستیم، چراکه‌این راز به ما حق موعظه می‌دهد، حق می‌دهد تا به دیگران بگوییم که آنچه اهمیت داردآزادی یا عشق نیست بل معماست. سرپوشیده است، این رازی است‌که همگان باید دربرابرش کرنش کنند. بی‌آنکه‌بیاندیشند، حتی برخلاف وجدان‌آگاه خود باید چنین‌کنند.» کافکا، اما، هیچ‌گاه از برابر وسوسه‌ی عرفان و راز و رمزنمی‌گریخت. درصفحه‌ای از خاطرات، کافکا ازملاقات خود با رودلف‌اشتاینر* یادکرده است. اما نوشته‌ای او درشکل‌چاپ‌شده‌ی

* متن خاطرات تاسال ۱۹۴۸ به‌صورت‌کامل منتشر نشده بود. دراین سال ماکس برود یادداشت‌های کافکا را به نام خاطرات دوزانه‌ی فرانتس کافکا ←

خود بازگوی نظرکافکا درمورد اشتاینر نیست. آیا می‌خواست از گرفتن موضع‌خودداری‌کند؟ شیوه‌ی رودرروشدن اوبا نوشته‌های خودش، به‌راستی که این امکان را تقویت می‌کند، کافکا دارای توانـی کمیاب در آفرینش قصه‌های تمثیلی برای خویشتن بود. اما قصه‌ها هرگز با آنچه‌که توضیح‌ـ پذیراست ازشکل نمی‌افتند، به عکس او هرگونه پیشگیری تصور پذیر را علیه تاویل و تفسیر نوشته‌های خود به‌کارمی گیرد. پس ما باید راه خودرا دراین نوشته‌ها براساس تدبیر، دقت واحتیاط بیابیم وهمواره شیوه‌ی‌درست خواندن آثارکافکا (که پیش ازاین درتاویل داستان‌هایش باآن‌آشناشدیم) را به یاد داشته باشیم. حتی وصیت‌نامه‌ی او نیزمسایل تازه‌ای‌آفرید. کافکا خواهان ازمیان بردن نوشته‌های ادبی‌خود شده بود. چرا؟ علت آن دانسته نیست. هرپاسخی در این مـورد بهتر از پـاسخ‌های دربان «جلوی قانون» نخواهد بود. شایدکافکاکه زندگـی همه روزه‌اش روی زمین او را علیه رفتاردرك ناشدنی ومراوداتی‌که رازآن‌هاکشف ناشدنی‌است برمی‌انگیخت، درمرگ خود خواست تا به معاصرینش بفهماندکه به‌راستی این‌رفتار به‌چه معنی است.

جهان کافکا، جهان، تماشاخانه‌هـاست. اوانسان را ازهمان آغاززندگیش

→

منتشرکـرد. امـا پیش ازآن صفحاتی ازخـاطرات به‌صورت پراکنده به چاپ رسیده بودند. اشاره‌ی بنیامین به‌بحث‌کافکا درمورد اشتاینررا می‌توان‌درکتاب زیریافت:

Kafka. F: *The Diaries of Franz Kafka.* London 1975

PP 45–48

رودلف‌اشتاینر (۱۸۶۱–۱۹۲۵)، فیلسوف وانسان شناس اتریشی‌کـه نظریات نـوینی دربـاره‌ی فلسفه‌ی دین و رابطه‌ی میان فـلسفه و انسان شناسی مطرح کرده است.

روی صحنه می‌بیند. از این روست که تماشاخانه‌ی طبیعی (هوای آزاد) اکلاهما همگان را می‌پذیرد. ضوابط این پذیرش را نمی‌توان دانست. استعداد بازیگری، یعنی آن چیزی که از همه زودتر به ذهن می‌آید، ازهمه اهمیت کمتری دارد . اما این نکته را می‌توان به‌راهی دیگر نیز بیان کرد: آنچه در این پذیرش مطرح است نیروی بازی کردن نقش خویشتن است، در قلمروی امکانات نیست که مردم می‌توانند در وقت ضروری، آن باشند که مدعیند. اینان بانقش‌های خود در تماشاخانه‌ی طبیعی همچون شش شخصیت پیراندللو در پی نویسنده‌اند. برای همه اینان این مکان در حکم واپسین گریز گاه است، هرچند خود مانعی در راه رستگاری آنان به شمار می‌آید. رستگاری پاداش زندگی نیست، بل واپسین گریز گاه برای انسانی است که کافکا گفته «راه او با استخوان‌های خود اومسدود شده است.» قانون این تماشاخانه در جمله‌ای از «گزارش به آکادمی»* آمده است: «من از دیگران تقلید می‌کنم، چراکه در پی راه گریزی هستم. دلیل دیگری در کار نیست.» ك. پیش از پایان گرفتن محاکمه‌اش گویی با این همه آشناست. او ناگاه به‌سوی دومرد کلاه به‌سری که برای بردن او پیش آمده‌اند بازمی‌گردد و می‌پرسد: «شما در کدام تماشاخانه بازی می‌کنید؟» یکی از آنان می‌پرسد: «تماشاخانه؟» گوشه‌ی لب او وقتی به دیگری در طلب یاری می‌نگرد، با حرکتی عصبی می‌پرد، گویی نبردی خاموش را پیش می‌برد و می‌خواهد برناتوانی خودسرانه‌اش پیروز شود.» مرد به این پرسش ك. پاسخ نمی‌دهد، اما همه چیز روشن می‌کند که پرسش به جا بوده است.

بر نیمکت دراز، پارچه‌ای سفید کشیده‌اند و تمامی آنان که از این پس با تماشاخانه‌ی طبیعی (هوای آزاد) همکاری خواهند داشت روی آن نشسته‌اند: «همگی سرخوش وهیجان زده‌اند.» همچون در نمایش‌ها وتشریفات، پسرکانی کوچك نقش فرشتگان را بازی می‌کنند، آنان برسنگ پایه‌ی مجسمه‌ای

* داستان کوتاهی که کافکا در بهار ۱۹۱۷ نوشته است.

نشسته‌اند که با پارچه‌های بلند پوشیده است و داخل آن پله‌هایی دارد. حالت داخل یك کلیسای روستایی یا یك جشن خیابانی کودکان حاکم است و همین اندوه را از چشمان پسرکان خوش‌لباس می‌زداید. اما شاید این فرشته‌ها به راستی فرشته باشند، آخر بال دارند. فرشته‌ها پیشگامان آثار کافکا هستند. یکی از آن‌ها مدیر سیرك است که آهسته به‌هنرمند بندباز می‌نگرد که در محل چمدان‌های کوپه‌ی قطار دراز کشیده و با «نخستین اندوه» آشنا می‌شود، او بندباز را نوازش می‌دهد، گونه‌اش را به‌چهره‌ی او می‌گذارد «تا چهره‌اش از اشك‌های بندباز خیس شود.»* دیگری فرشته‌ی راهنماست، راهنمای قانون، مراقب شماد قاتل پس از «برادرکشی»، که با گام‌های آهسته، او را به‌پیش می‌راند تا «لب‌های شمار به‌شانه‌ی مامور پلیس فشرده شود.» امریکای کافکا با جشن روستایی اکلاهما پایان می‌گیرد. سوما مورگن شترن نوشته: «در آثار کافکا می‌توان هوای روستا را حس کرد. همانطور که در آثار تمامی بنیان‌گذاران ادیان چنین است.» تعریف لائوتسه از پارسایی نزدیك‌ترین مثال است. زیرا کافکا عالیترین شرح پارسایی را در دهکده‌ی بعدی ارائه کرده است: «روستاهای مجاور دیده می‌شوند، صدای خروس‌ها و سگ‌ها از دور دست می‌آید. می‌گویند مردان سالخورده اینجا می‌میرند بی‌آنکه هرگز به‌سفری دور رفته باشند»** لائوتسه چنین بود. کافکا، نویسنده‌ی قصه‌های کوتاه اخلاقی*** هرگز دینی را بنیان ننهاد.

به روستایی که در دامنه‌ی تپه‌ی قصر قرار دارد بازگردیم. آنجا که حرفه‌ی احتمالی ك. همچون نقشه‌بردار زمین به‌گونه‌ای رمزآمیز و نامنتظر پذیرفته

☆ اشاره به داستان کوتاه «نخستین اندوه» (۱۹۲۱–۱۹۲۲).

☆☆ اشاره به داستان کوتاه دهکده بعدی (۱۹۱۷). آنچه در متن آمده برداشتی از داستان کافکاست (جلوتر بنیامین بازگفتی دقیق از این داستان خواهد آورد). اینجا بنیامین آمیزه‌ای از داستان کافکا و پاره‌ی هشتاد از دانو دجینگ ←

می‌شود. ماکس برود دریادداشتی درمورد قصر نوشته که کافکا در تجسم این روستای پای تپه‌ی قصر، مکانی خاص رادر نظر داشته یعنی «زورآئو» در «ارزگبیرگه». اما می‌توانیم روستایی دیگر را نیزدرآن بیابیم. روستایی که در یك افسانه‌ی تلمودی اززبان یك خاخام در پاسخ به این پرسش که چرا یهودیان، جمعه شب‌ها را جشن می‌گیرند،تصویرشده است. افسانه در مورد شاهزاده خانمی است که درمهاجرت سخت بیمار شده است. او به روستایی دور از میهن خود تبعید شده که زبان مردم آن را نمی‌شناسد. یك روز این شاهزاده خانم نامه‌ای دریافت می‌کند. درنامه آمده که نامزدش هنوز اورا از یاد نبرده و اکنون در راه روستاست. خاخام می‌گوید که نامزد مسیح موعود است، شاهزاده خانم روح است وروستایی که او درآن به‌سر می‌برد جسم است.شاهزاده خانم برای نامزد خودغذا تهیه می‌کند،زیرا این یگانه‌راهی است که اومی‌تواند شادی خود رادرروستایی که زبان مردمانش رانمی‌داند بیان کند. این روستای تلمودی درست در جهان کافکا یافتنی است. زیرا همچون ك. که در روستایی پای تپه‌ی قصر زندگی می‌کند انسان نوین نیز نه در جسم که در روح خویش می‌زید. جسم او دور می‌شود و با اودشمن است. چنین است. روزی مردی ازخواب بیدار می‌شود و خود را می‌بیند

←

اثر لائوتسه را در نظردارد. درپاره‌ی هشتادم،لائوتسه با تصویر روستایی خیالی (ناکجاآباد خویش) زندگی را چنانکه باید باشد تصویرکرده است.آنجا مردم روستا به مرگ می‌اندیشند وازسفرپرهیز می‌کنند. در صلح باجهان وباخویشتن زندگی می‌کنند و «صدای خروس‌ها و سگ‌ها همواره از این روستا به‌گوش می‌رسد».

☆☆☆ تا اینجا Parables را به قصه‌ی کوتاه وقصه‌ی تمثیلی ترجمه‌کرده بودم. اکنون معنای کامل آن (از قیاس میان کافکا ولائوتسه) آشکار می‌شود: می‌بینیم که «قصه‌ی کوتاه اخلاقی» است، جلوتر مفهوم تلمودی از قصه نیزصحت این ترجمه را بیشتر تایید می‌کند.

که به‌حشره‌ای تبدیل شده است. تبعید ــ تبعید او ــ نیروی نظارت بر او را یافته است. هوای این روستا بر کافکا وزیده است و از اینروست که نمی‌تواند دین خود را بنیان نهد. آن خوکدانی که طویله‌ی اسب‌هـای پزشك روستا شده، آن اتاق تیره و خفه که «که‌لام» سیگاری برلب، در آن روی شیشه‌های آبجو نشسته است، آن دروازه‌ی خانه‌ی اربابی، که بر آن کوفتن تباهی در پی می‌آورد، همگی بخش‌هایی از این روستایند.* هـوای ایـن روستا از ترکیب عفونت باد عناصر ترشیده و گندیده خالی نیست. کافکا نـاچار شد تمامی زندگی خود را در این هوا بگذراند. او پیشگو نبود، بنیان گـذار مذهبی نو نیز نبود. چگونه در این هوا زندگی کرد؟

۳ـ گوژپشت کوچك

می‌گویند سال‌ها پیش کنوت هامسون* عقاید خود را به صـورت نامه‌های نامنظمی در یك نشریه‌ی محلی شهر کوچکی که در آن بـه سر می‌برد، منتشر می‌کرد. در آن شهر دادگاهی به پاشده بود و زن جوانی را کـه کودك نوزاد خویش را به‌قتل رسانده بود، محاکمه می‌کرد. اورا به زندانـی طولانی محکوم کردند. اندکی بعد در روزنامه‌های محلی نامه‌ای از هامسون منتشر شد. نویسنده در آن نامه اعلام کرده بود که خیال ترك شهری را دارد که در آن مادری که نوزاد خود را به‌قتل رسانده به‌بالاترین مجازات‌ها یعنی اعدام

☆ نخستین نمونه اشاره به‌داستان کوتاه «مسخ» است، دومی اشاره بـه داستان کوتـاه «پزشك دهکده» (۱۹۱۷) است. سومی به داستان بلند قصر و چهارمی به داستان کوتاه «کوبیدن به درخانه‌ی اربابی» اشاره دارند.

☆☆ کنوت هامسون (۱۸۵۹ــ۱۹۵۲) داستان نویس نروژی. پیرو واقع‌گرایی و مشهورترین کارش گرسنه (۱۸۹۹) است. اما شاهکار اورا بایـد همین داستان رشد خاك (۱۹۱۷) دانست.

یا دستکم زندان ابد با اعمال شاقه محکوم نمی‌شود. چند سال گذشت. دشد خاك منتشر شد، داستان زندگی مستخدمه‌ای جوان که گناهی مشابه همان زن را مرتکب شده و به‌مجازاتی درحد او نیز محکـوم شده است. خواننده‌ی کتاب می‌داند که کیفر این زن نباید از این شدیدتر باشد.

واپسین اندیشه‌های کافکا که در دیوان بزرگ چین نیز آمده‌اند این داستان را به یاد می‌آورند. زیرا همزمان با انتشار دیوان بزرگ چین (اثـری کـه به راستی استوار به این اندیشه‌هاست) یعنی پس‌ازمرگ کافکا، خودِاندیشه‌ها نیز با نام تفاسیر کافکا به‌چاپ رسیدند و مبنای نقد داستان اوقرار گرفتند. در واقع دو راه برای بدفهمی آثار کافکا وجود دارد: یکی تفسیر وتـاویل آنها به‌گونه‌ای طبیعی و دیگری تفسیری فراسوی طبیعی. هردوی این‌تفاسیر روانکاوانه و خداشناسانه به‌گونه‌ای یکسان نکـات اصلـی را ازنظر دور می‌کنند. نخستین گونه‌ی تفسیر توسط هلموت کایزر و دومین گـونه‌ی تفسیر توسط نویسندگان بسیاری ازجمله ه. ج. شوپنر، برنـاردرانگ، برنارد-گروئت هینس‌معرفی شده‌اند. به این دسته‌ی دوم باید نام ویلی‌هاس را نیز افزود، هرچندکه او تفاسیر روشنگری درموردکافکا در زمینه‌هـای دیگری نوشته‌که جلوتر ازآن‌ها یاد خواهیم‌کرد. اما این مـوارد درخشان مانع از ارائه‌ی تفسیر دینی اوازآثارکافکا نشده‌اند. هاس می‌نویسد: «کافکانیرو-های آسمانی وقلمروی فیض را درداستان بلند خودقصر ونیروهای‌زیرزمینی، قلمروی دادرسی‌ها ومحکومیت‌ها را درداستان دیگر خـود محاکمه به‌کار گرفته است. زمین‌که میان ایندوقرار دارد یعنی سرنوشت زمینی ونیازهای دشوار نیز درشکلی خاص(که به‌گونه‌ای افراطـی روش بیان‌آن تـزیینی است) درداستان دیگر او امریکا به‌کاررفته است.» نخستین نمونه درتفسیر هاس [یعنی فهم نیروهای آسمانی وقلمروی فیض] پس از مـاکس برود، شکل رایج نقد آثارکافکاشد. برنارد رانگ بـا روحیه‌ای مشابـه نوشته: «از آنجاکه می‌توان قصر را جایگاه فیض دانست. تلاش‌ها وکوشش‌هاهمه بیهوده به‌نظرمی‌آیند، زیرا به‌بیانی خداشناسانه می‌توان گفت‌که فیض‌خدایی به وسیله‌ی اراده یا اندیشه‌ی انسان فراچنگ نمی‌آید و تغییر نمی‌یـابد.

ناآرامی و بی‌صبری، تنها، مانع سکون متعالی الهی مـی‌شوند.» این تاویلی ساده‌گرایانه است، اما هرچه بیشتر پیش می‌رود، بیشترغیرقابل دفاع می‌شود. این نکته را خاصه می‌توان دربرداشت ویلی‌هاس یافت: «کافکا به گذشته باز می‌گردد... به‌کیرکه‌گارد وپاسکال. می‌توان اورا یگانه وارث برحق و آندو دانست. نزد این سه‌تن، یك‌مایه‌ی اساساً دینی‌که به‌گونه‌ای مشقت‌بار دشوار است را می‌توان یافت: انسان همواره دربرابرپروردگـار خطاکار است... جهان‌بالایی‌کافکا، به‌اصطلاح قصراو، باخدمه‌ی بسیارو پیچیده‌اش- انبوه خدمه‌ی شهوت ران و حقیرش- به‌بهشتی شگفت‌انگیز همانند است‌که بازی هراس‌آوری با آدمیان درآن پی‌گرفته می‌شود... و انسان در بـرابر خداوند یکسر گناهکار و خطاکار ایستاده است.» این باور خـداشناسانه حتی فراسوی آیین توجیهی آنسلم قدیس‌کانتربوری* مـی‌رود و به پندار سبعانه‌ای ختم می‌شودکه‌حتی باثبات متن آثارکافکا خوانانیست: «آیا یك مامور می‌تواند [گناه را] ببخشد؟»درقصر می‌خوانیم: «این تنهادرحداقتداری بی‌مرز است [که‌گناه را ببخشد] اما حتی مقتدرترین‌کسان ، نیز چیزی را را نمی‌بخشند، آنـها تنها داوری می‌کنند.» این راه به‌سرعت به بن‌بست می‌رسد. دنیس دو روژه‌مون می‌نویسد: «این همه بیان شرایط دردبار انسان بی‌خدا نیست، بل بیان شرایط دردبار انسانی است‌که سرنوشت اوردست خدایی ناشناخته قرارگرفته است، چراکه او مسیح را نمی‌شناسد.»

* آنسلم‌قدیس مشهوربه آنسلم‌آئوستا یا قدیس‌کانتر بوری (۱۰۳۳-۱۱۰۹) منطق دان و خداشناس بود. اومی‌کوشید با دلایل منطقی وعقلانی به پرسش‌های متافیزیکی پاسخ دهد. بسیاری از اصول عقاید و دلایل او درسده‌های بعد مورد تقلید متالهین مسیحی قرارگرفت. مهمترین اثر اوچرا خداوند انسان‌دا آفرید؟ نام دارد. بنیامین دریادداشتی بر مقاله‌ی حاضر خواننده را به نوشته‌های رنـه روکه در مورد آنسلم قدیس راهنمایی‌کرده (واپسین چاپ آن‌ها به سال ۱۹۶۳ منتشر شده):

Roques. R: *Cure Deue Homo*. Paris 1963.

کار ساده‌ای است که از مجموعه‌ی یادداشت‌های کافکا که پس‌از مرگش منتشر شده‌اند نتایج خیالی دلخواه وفراوان استنتاج کنم. کار دشوار اما، کاوش تنها یکی از مایه‌های اصلی داستان‌های بلند و کوتاه است. فقط همین کار دشوار کلید فهم نیروهای پیشاتاریخی حاکم بر نیروی آفریننده‌ی کافکا را بدست می‌دهد، نیروهایی که بی‌شك به‌جهان ما نیز تعلق‌دارند. چه‌کسی می‌داند که این نیروها با چه نامی خود را به فرانتس کافکا آشکار کردند؟ به‌یقین می‌توان گفت که او آن‌ها را نمی‌شناخت ونتوانست سلوك خویش را باآن‌ها هماهنگ سازد. درآیینه‌ای که جهان پیشاتاریخی برابر او نهاد، او درشکل گناه، تنها برخاست آینده را همچون دادخواست و داوری مشاهده کرد. کافکا عاقبت نگفت که چه چیز را دید. آیا شاهد واپسین داوری [در روز رستاخیز] بود؟ آیا او داوری را به دفاع بدل نکرد؟ آیا محاکمه همان مجازات نیست؟ کافکا پاسخی نمی‌دهد. آیا او توقع چیزی را از این مجازات دارد؟ آیا نمی‌خواست کیفر را به‌تاخیر اندازد؟ یعنی تقاضای فرجام کند؟ در داستان‌هایی که از کافکا به‌جا مانده‌اند، هنر روایت همان اهمیت روشنگرانه‌ای را باز می‌یابد که در زبان شهرزاد داشت: به تاخیر-افکندن آینده. در محاکمه امید متهم همانا به تاخیرافتادن همه‌چیز است، کاش محاکمه به سرعت به نتیجه نرسد. پدر سالار نیز از به تاخیرافتادن سود می‌برد، حتی اگر بنا به سنت ناگزیر به ازکف دادن شغل خویش شود. «من خود را ابراهیمی دیگر معرفی خواهم کرد، ابراهیم نه همچون پدر سالار یاکهنه فروشی کهنسال، بل به عنوان مردی که آماده است نیازبه فداکردن فوری همه چیز را برآورده کند و به سان خدمتکاری به‌کار پردازد، اما او قادر به برآوردن هیچ نیازی نیست، چراکه نمی‌تواند از خانه‌اش دورشود، خانه به‌او نیاز دارد، همواره چیزی درآن هست که باید مراقبش بود، خانه هرگز آماده نیست، و اگر خانه را آماده نکنی، اگر مراقب همه چیز نباشی، نمی‌توانی آن را ترك کنی. قولات هم با این نکته آشناست، آنجاکه می‌گوید: «به خانه‌اش نظم بخشید.»

این ابراهیم «به‌سان خدمتکاری» ظاهر می‌شود. کافکا همه‌چیز را تنها در

شکل اداها و حرکات می‌شناسد یعنی چیزهایی که (هرچند او خود نمی‌دانست) سازنده‌ی پاره‌ی ناروشن قصه‌های کوتاه اخلاقی هستند. نوشته‌های کافکا از این اداها سرچشمه می‌گیرند. او از بیان آن‌ها خودداری می‌کند، شیوه‌ی این کارش مشهور است. وعاقبت وصیت‌نامه‌ی او فرمان به نابودی همه‌ی نوشته‌ها می‌دهد. بنا به این سند ــ که نمی‌تواند به‌چشم کسی که به‌کافکا علاقه دارد بی‌اهمیت آید ــ نویسنده از آثار خود رضایت نداشته وکوشش ادبی خود را در حکم یك شکست ارزیابی می‌کند و حتی بیش از این خود را از زمره‌ی کسانی می‌شمارد که محکوم به شکست هستند. اما او در تلاش شکوهمند خویش، برای گذر شعر به آیین، و تثبیت آیین در قصه‌های کوتاه اخلاقی و بخشیدن آن ثبات وفروتنی بی‌همتا به قصه‌های خویش ــ که به چشم او همچون یگانه چیزهای ارزشمند برای فرد می‌آمدند ــ ناکام نماند. هرگز هیچ نویسنده‌ی دیگری نتوانست چون او از این فرمان اطاعت کند: «تو نباید به خود سیمای مرده‌ای را ببخشی.»

«انگار شرم او را زنده برجا می‌نهاد.» با این واژه‌ها محاکمه پایان می‌یابد. شرم مرتبط با «خلوص آغازین احساس» نیرومندترین حرکت کافکاست. اما سویه‌ای دوگانه دارد. شرم بازتاب صمیمی حضوری انسانی ودرهمین حال گونه‌ای تظاهر اجتماعی است. شرم تنها به معنای خجلت در برابر دیگران نیست بل می‌تواند احساسی باشدکه نسبت به دیگران داریم. [از حضور، وجود وکنش آنان شرمساریم]. بدین سان شرم کافکا، احساسی شخصی نیست همانطورکه زندگی و اندیشه‌ای که بر آن حاکمند نیز چنین نیستند. همان زندگی و اندیشه که او چنین وصف کرده: «او برای زندگی خویش زندگی نمی‌کند، او برای اندیشه‌ی خود نمی‌اندیشد. او انگار درزیر یوغ خانواده زندگی می‌کند ومی‌اندیشد... او نمی‌تواند رهاشود.» ما با چهره‌ی بزك کرده‌ی این خانواده‌ی دور ازدست ناآشناییم، خانواده‌ای متشکل از آدمیان و جانوران. اما این نکته روشن است: این خانواده کافکا را ناچارکرد تا دوره‌های کیهانی را به داستان‌های خود راه دهد. کافکا با

اجرای فرامین این خانواده انبوه رخدادهای تاریخی را به سان سنگی که سیزیف پیش می‌برد، می‌غلطاند. وچون این انبوه را می‌چرخانـد، سویه‌ی زیرین سنگ به بالا می‌آید و می‌توان دیدکـه چقدر نازیباست. اما کافکا قدرت تحمل آن را دارد: «باور به‌پیشرفت به‌معنای این‌نیست که پیشرفت درجریان‌است. اگر چنین می‌بود دیگر باوری درکار نبود.» کافکا دورانی که درآن می‌زید را به‌هیچ‌رو پیشرفتی دربرابر آغاز زمان به‌حساب نمی‌آورد. داستان‌های او درجهانی که به باتلاقی همانند است رخ می‌دهند. در آثار او، آفریده‌هـا در پله‌ای قرار گرفته‌اندکـه باخوفن از آن همچون «پله‌ی همگانی»* یادکرده است. این واقعیت کـه آن پله امروز به دست فراموشی سپرده شده بدین معنا نیست که در زمان حاضر یافتنی نیست. برعکس: درست به‌دلیل ماهیت خود، این فراموشی فعلیت دارد. تجربـه‌ای که حتی اندکی از تجربه‌ی انسان معمولی دقیق‌تر باشد می‌تواند این پله را بازیابد. در یکی‌از نخستین یادداشت‌های کافکا می‌خوانیم: «من‌تجربه‌ای دارم، بی‌هیچ شوخی، به‌راستی چون دریازدگی درسرزمینی خشك است.» تصادفی نیست که نخستین اندیشه درموردیك لنگر است. کافکا هرگز ازبیان حالت‌نوسان وماهیت نوسان‌گونه‌ی متناوب تجربه‌ی خویش خسته‌نمی‌شود. هرحالت، راه را برحالت متقابل خود می‌گشایـد وباآن درهم می‌آمیزد. پس می‌گوید: «تـابستان بود، روزی گـرم ضربه‌ای به درخانه‌ای اربابی خورد.» و ادامه می‌دهد: «باخواهرم ازمیان در خانه‌ای بزرگ که برسرراه خانه‌ی خودمان قرارداشت گذشتیم. به‌یادنمی‌آورم که خواهرم ازسرشیطنت به درکوبید یا از خود بی‌خود بود. شاید همان اول، ضربه‌ای کوتاه زد و

* همگانی در برابر واژه‌ی Hetaeric، این واژه‌ای است یونانی به معنای «زن بدکاره»، زنی‌که به مردان بسیاری تعلق دارد، پس به این معناه«همگانی» است:

Thd Oxford Dictionary of English Etymology.
London 1983 P. 439

دیگر در را نکوبید.»* امکان رخداد این سومین بدیل ، به دو بدیل دیگر معنی می‌دهد، هرچندکه درآغاز از زاویه ونگاهی دیگر فهم آن دشوار به نظر می‌آید. از این زمین باتلاقی است‌که زنان قصه‌های‌کافکا سر بر می‌آورند. آنان همچون لنی آفریده‌های مرداب و لجن‌زارند، لنی‌که «چون انگشت‌های میانی دست راستش را ازهم گشود. میان آن‌ها تارهای پوستی تانوك انگشت‌ها درهم‌تنیده شده بودند.»ــ «کوتاه همچون خود انگشتان.» و فریدا باآن رفتار سرشار از تناقض خود روزهای آغازیــن زندگیش را به‌یادمی‌آورد: «هرگز از گذشته‌ی‌من‌نپرسیدی.»** این گذشته مارا به‌زهدان ظلمانی و ژرف پس می‌راند ، مکان عشق‌که به گفته‌ی باخوفن : «شهوت‌رانی از بندگسیخته‌اش، به‌چشم نیروهای ناب انوار بهشتی ناپاك می‌آید و آنچه را کــه آرنــو بیوس Luteae Voluptates [شهوت پــلید] خوانده را توجیه می‌کند.»***

تنها ازاین ایستگاه برتر می‌توان فن بیان‌کافکای داستانگو را بازشناخت. هرگاه در داستان‌های بلندش، شخصیت‌ها چیزی به‌ك . می‌گویند، هرچه‌هم مهم یا حیرت‌انگیز باشد، آن را چون موردی آشنا بیان می‌کنند، گویی او مدت‌هاست که خود از این گفته باخبر بوده است. انگار هیچ چیز تازه‌ای درکار نیست، بایدك. را به‌آرامی وادارکرد تا چیزی را به یاد آوردکــه تنها مدتی است آن را فراموش‌کرده . ایــن نکته را ویلی هاوس در تفسیر پیشرفت حوادث در محاکمه بیان‌کرده و به درستی یادآورشده: «موضوع

✡ بازهم اشاره‌ای به‌داستان‌کوتاه «کوبیدن به در خانه‌ی ارباب».

✡ نخستین مثال از محاکمه و دومی از قصر است.

✡✡ آرنو بیوس. شاعر «پاگانیست» (مومن به خدایان متعدد) بودکه درجوانی به‌آیین مسیحیان‌گروید، درشمال آفریقا به دنیا آمده بود و در رم می‌زیست . مرگ او احتمالاً در سال ۳۲۷ رخ داده .

محاکمه ، قهرمان داستین این کتاب باور نکردنی، فراموشی است. منش اصلی کتاب از یادبردن است... اینجا قهرمان چهره‌ای خاموش است، سیمای یك متهم را دارد، سیمایی باشدتی تکان دهنده ... انکار ناکردنی است که این مرکز رمزآمیز از دین یهودیان سربرآورده است وخاطره همچون تقوا، اجرای نقشی مرموز را بـه عهده دارد. این نه یك منش پیش پـا افتاده بل ژرف‌ترین منش بهوه است که می‌تواند به‌یادآورد، که خاطره ای لغزش‌ناپذیر را حفظ می‌کند و بـرای سومین، چهارمین و حتی یك صدمین نسل آن را پایدار می‌کند. منزه‌ترین کنش آیین، زدودن گناه از کتاب خاطره است.»

آنچه از یاد رفته (و این نکته ما را به گـذرگاهی دیگر در جهان کـافکا می‌کشاند) ، چیزی نیست که به‌گونه‌ای کامل و ناب فردی باشد . از یاد رفته‌ها با هرچه که از جهان پیشا تاریخی فراموش شده‌اند، درهم می‌آمیزند، باهم چیزی بی‌شمار، بی‌ثبات، باهسته‌ای دگرگون‌شونده، آماده‌ی تبدیل به چیزی نو و شگفت‌انگیز را می‌سازند. فراموشی، از لوح خاطره زدودن ، حجمی است که در آن جهان میانجی گونه وهمواره استوار داستان‌های کافکا را می‌توان دید. «اینجا لبریز بودن جهان به‌منزله‌ی یکتا واقعیت سر بر می‌آورد. تمامی ارواح باید مشخص وخاص باشند تـا جایگاه خویش و دلیل وجودی خود را بازیابند. اگر کاری به عهده‌ی جهان معنوی و روحـانی واگذار شده باشد به‌سرعت تبدیل به روح، به ذهن، می‌شود. این ارواح و اذهان به افرادی معین و مشخص استحاله می‌یابند، کسانی که دارای نامند ، رابطه‌ای ویژه با ستایشگر دارنـد ... وجود سرشار آنان بی‌هیچ پروا بـا جنبه‌ی سرشار ولبریز جهان عجین می‌شود... اما انبوه ارواح بی‌هیچ دلیلی رشد می‌یابند... ارواح تازه‌ای به ارواح پیشین افزوده می‌شوند وهریك از دیگری با نام خاص خود متمایز می‌گردد.» این همه نه درباره‌ی کافکا بل درباره‌ی چین آمده است . فرانس روزنسوایگ در مورد پرستش پیشینیان و اجداد در چین، درکتاب خود ستارگان (ستگار جملات بالا را نـوشته است. به‌چشم کافکا جهان اجدادی چنان ژرف می‌نمایدکه هرگز نمی‌تـوان

انتهای آن راسنجید. درست به‌جهان واقعیات می‌ماند وارزش آنـان برابر است. باری، جهان اجداد وپیشینیان چونان توتم‌های اقوام آغازین، کافکا را بـه حیوانات نزدیك مـی‌کند. کافکـا، بی‌شك، یگانـه نویسنده‌ای نیست که حیوانات را همچون حجم فـراموشی می‌شناسد. در داستان عمیق تیك (Tieck)* یعنی الکبرت بود، نام از یادرفته‌ی یك سگ کوچك، استروه‌می، چونان گناهی آمیخته به راز نمایان می‌شود. می‌توان دریافت که چرا کافکا همواره، بی‌خستگی، آنچه که میان حیوانات ازیاد رفته است را کشف می‌کند. ازیاد رفته‌های حیوانات، شاید مهمترین اهداف به‌حساب نیایند، اما بدون آنها هیچ کاری نمی‌توان کرد. «هنرمند گرسنه»** را به یادآورید که «اگر باصراحت سخن بگوییم باید بپذیریم که جای اودرباغ وحش باید باشد.» آیا دشوار است که حیوانات آثار کافکا را در حال نقب کندنـی همیشگی ببینم؟ همچون آن «موش کورغول آسا» که کاری جز نقب کندن نداشت؟*** و با این همه، این اندیشه همچون موش کور سخت گریزنده‌است. بی‌هدف میان دل‌نگرانی‌ها، انگار ازسوراخی به‌سوراخی دیگری، می‌گردد، و برسر هر دلهره با بی‌ثباتی برآمده از نامیدی می‌ایستد و گـازی کوچـك به آن می‌زند. وپروانه‌ها را را نیزدرآثار کافکاازیادنبریم. «گراشیوس شکارچی» گناهکار که حاضر به‌پذیرش گناه خویش نیست «ناگـاه تبدیل به‌پروانه‌ای می‌شود» وبعد می گوید «نخندید.» این‌نکته قطعی است: میان همه‌ی آفریده‌های کافکا، حیوانات بیش از دیگران امکان ومجال فکـرکردن را دارند. آنچه که درقانون، فساد و تباهی نام‌گرفته در اندیشه‌ی آنان چونان دلهره

✡ لودویک تیك(۱۷۷۳–۱۸۵۳) شاعر، داستان نویس‌ونمایش‌نویس رمانتیك آلمانی. او داستان‌مشهورالکبرت بود رابه‌سال۱۷۹۷ نوشته‌است. این‌داستان‌همچون قصه‌های‌کودکان بیانگرتنهایی دختری جوان است‌که درجنگلی دور، باپیرزنی، پرنده‌ای و سگی سال‌ها زندگی می‌کند. اثری است عمیق و اصیل بازگوی نیاز معنوی آدمی به‌زندگی میان دیگران.

✡✡ اشاره به داستان‌کوتاه «هنرمندگرسنه» (۱۹۲۲)

✡✡✡ اشاره‌به داستان‌کوتاه «موش‌کور غول‌آسا» (دسامبر ۱۹۱۴).

نمایان می‌شود. این دلهره همه‌چیز را تباه می‌کند، اما بازتنهانکته‌ی امیدبخش است. و از آنجاکه ناشناخته‌ترین و ازیاد رفته‌ترین سرزمین‌ها بدن خود ماست، می‌توان فهمیدکه چراکافکا جرقه‌ای‌که در درونش می‌زند را «حیوان» می‌نامد. حیوان سرراست‌ترین هدف یك ایل بزرگ بود.

شگفت‌آورترین‌زاده‌ی‌گناه‌که جهان پیشاتاریخی همراه باگناه در کافکـا بیدارکرداوودرادك* است: «درنگاه نخست همچون ماسوره‌ای‌کلفت وستاره شکلی می‌نمود و به راستی به‌نظر می‌آمدکه‌گردش‌را نخ‌گرفته است، تکه‌نخ‌هایی‌کهنه به اشکال و به‌رنگ‌های گوناگون‌که به‌هم گره خورده ودرهم رفته باشند. اما تنها ماسوره‌هم نیست، چراکه از میان ستاره، میله‌ی عرضی چوبینی بیرون آمده‌که عمود برآن میله‌ی دیگری نیز قرارگـرفته است. به یاری این میله‌ی دوم ویکی از پرهای ستاره، این شیئی مـی‌تواند بایستد، انگارکه دوپا داشته باشد.» اوودرادك «به نوبت‌گاه در اتاق زیر شیروانی، گاه درپله‌ها، راهروها، یا تالارها می‌ایستد.» یعنی مکان دلخـواهش چیزی شبیه یك تالار دادرسی است، دادگاهی‌که برای بررسی‌گنـاه تشکیل شده باشد. اتاق‌های زیرشیروانی، انبارهای اشیاء دور ریخته و ازیاد رفته‌اند. شاید جبر حضور در دادگاه، مـوجد احساسی باشدکه همتای دیگـری نیز می‌توان برآن یافت: چیزی‌که درصندوق‌های قدیمی یافتنی است، صندوق‌هایی‌که در اتاق زیرشیروانی ــ که سال‌هـاست درآن قفل است ــ خـاك می‌خورند. می‌خواهیم که این‌کار سخت و روزمره را تا پایـان زمان ادامه دهیم. همانطورکه‌ك. به دفاع مکتوب خویش همچون چیزی مـی‌نگردکه برای «چند روز مشغول داشتن اندیشه‌ی ازحال رفته‌ی‌آدمـی‌که در دوران بازنشستگی به‌سر می‌برد» کارآست.

اوودرادك قیافه‌ای دارد که اشیاءدرزمان فراموشی، آنگاه‌که ازیاد می‌روند، باید داشته باشند. آنها ازشکل می‌افتند. او در «دل نگرانی پدر خانواده»

✡ قهرمان داستان‌کوتاه «دل نگرانی پدرخانواده»

نمایان می‌شود. این دلهره همه‌چیز را تباه می‌کند، اما بازتنهانکته‌ی امید-بخش است. و از آنجاکه ناشناخته‌ترین و ازیاد رفته‌ترین سرزمین‌ها بدن خود ماست، می‌توان فهمیدکه چراکافکا جرقه‌ای‌که در درونش می‌زند را «حیوان» می‌نامد. حیوان سرراست‌ترین هدف یك ایل بزرگ بود.

شگفت‌آورترین‌زاده‌ی‌گناه‌که جهان پیشاتاریخی همراه باگناه در کافکا بیدارکرداوودرادك* است: «درنگاه نخست همچون ماسوره‌ای‌کلفت وستاره شکلی می‌نمود و به راستی به‌نظر می‌آمدکه‌گردش‌را نخ‌گرفته است، تکه-نخ‌هایی‌کهنه به اشکال و به‌رنگ‌های گوناگون‌که به‌هم‌گره خورده ودرهم رفته باشند. اما تنها ماسوره‌هم نیست، چراکه از میان ستاره، میله‌ی عرضی چوبینی بیرون آمده‌که عمود برآن میله‌ی دیگری نیز قرارگرفته است. به یاری این میله‌ی دوم ویکی از پرهای ستاره، این شیئی می‌تواند بایستد، انگارکه دوپا داشته باشد. » اودرادك «به نوبت‌گاه در اتاق زیر شیروانی، گاه درپله‌ها، راهروها، یا تالارها می‌ایستد.» یعنی مکان دلخواهش چیزی شبیه یك تالار دادرسی است، دادگاهی‌که برای بررسی‌گناه تشکیل شده باشد. اتاق‌های زیرشیروانی، انبارهای اشیاء دور ریخته و ازیاد رفته‌اند. شاید جبر حضور در دادگاه، موجد احساسی باشدکه همتای دیگری نیز می‌توان برآن یافت: چیزی‌که درصندوق‌های قدیمی یافتنی است، صندوق-هایی‌که در اتاق زیرشیروانی ــ که سال‌هاست درآن قفل است ــ خاك می‌خورند. می‌خواهیم‌که این‌کار سخت و روزمره را تا پایان زمان ادامه دهیم. همانطورکه‌ك. به دفاع مکتوب خویش همچون چیزی می‌نگردکه برای «چند روز مشغول داشتن اندیشه‌ی ازحال رفته‌ی‌آدمی‌که در دوران بازنشستگی به‌سر می‌برد» کارآست.

اودرادك قیافه‌ای دارد که اشیاءدرزمان فراموشی، آنگاه‌که ازیاد می‌روند، باید داشته باشند. آنها ازشکل می‌افتند. او در «دل نگرانی پدر خانواده»

* قهرمان داستان‌کوتاه «دل نگرانی پدرخانواده»

چنان است که هیچ کس نمی‌تواند بازش شناسد، ازشکل افتاده‌است،همچون حشره‌ای که همه اورا خوب می‌شناسیم، گره گـوآر سامسا بود، کسی که از شکل افتاده است، وبازهم همچون حیوانـی زشت، نیمـی گـوسفند و نیمی گربه که «چاقوی قصاب» برای او شاید درحکم رهایی باشد.* او هم از شکل افتاده است. این چهره‌های آثار کافکا همراهند با صفی طویل از چهره‌هایی که همگی ازشکل افتادن را باز می‌تابند: گوژپشت‌ها. از میـان تمامی تصاویر درداستان‌های کافکا هیچ تصویری چون انسانی کـه گردنش در سینه فرو رفته تکرارنمی‌شود: مامورین دادگاه زمانی که ازشدت خستگی از پامی‌افتند، دربان هتل‌زمانی که باصدایی خفه خم می‌شود،ملاقات کنندگانی که باشنیدن مویه‌های آرامی در تالارها ازهم می‌شکنند. درداستان «گـروه محکومین»** قدرتمندان دستگاهی قدیمی را به‌کار می‌گیرندکـه حروفی را با خطی خوانا برپشت هرمحکوم می‌نگارد، وبا سوزن‌هایی‌اشکالی زینتی بر بدن او نقش می‌کند، تا محکومیتش درمورد جرمی نادانسته از پشت او آشکار شود. این‌کار همواره برپشت‌محکومین‌انجام می‌شود، پشتی که‌بایدبر آن بارنهند وکافکا همواره به‌این‌پشت خم شده می‌اندیشید. به‌این‌یادداشت که درمیان نخستین‌نوشته‌های اوجای دارد دقت‌کنیم: «برای اینکه تاآخرین حد ممکن سنگین باشم،که به گمانم وزن زیاد یاری دهنده‌ی به‌خواب است، بازوهایم را چون صلیب برسینه نهادم وکف دست‌هایم را تا روی شانه‌ها رساندم. مدت‌ها آنجا همچون سربازی که زیربارکـوله‌پشتی خود خم شده باشد بی‌حرکت به‌جا ماندم.» به آسانی می‌توان دیدکه تصور داشتن بـار اینجا با فراموشی رابطه دارد، فراموشی کسی که به‌خواب رفته است.همین نماد در ترانه‌ی مردمی «قوزی‌کوچولو» آمده است. این قـوزی‌کوچك به زندگی ازشکل افتاده‌ی خویش خوگرفته است، و این‌زندگی باید باظهور مسیح موعود از میان برود. زمانی‌یك خاخام بزرگ گفته بودکه درآرزوی تغییر کامل جهان ازراه‌کاربردزورنیست بل تنهامی‌خواهد اندکی سازگاری

* اشارات دیگری به دو داستان‌کوتاه «مسخ» و «موجود دورگه».

** این داستان راکافکا در اکتبر ۱۹۱۴ نوشته است.

در آن ایجاد کند:
«وقتی به‌اتاقم میآم/ تا تخت مودرست کنم/ یه‌قوزی کوچولو اونجاس/ که به من می‌خنده.»

این خنده‌ی اودرادك است « چیزی همچون خش خش برگ‌های خشك».

«وقتی کنار نیمکتم زانو می‌زنم/ می‌خوام دعا بخونم/ یـه قوزی کـوچولو اونجاس/ به من میگه/ آقا کوچولو، ترو بخدا/ واسه‌ی قـوزی کوچولو هم دعا بخون.»*

شعر مردمی چنین‌پایان می گیرد. کافکا در ژرفای اندیشه‌اش به چنان چیزی دست یافته که «تقدیس اسطوره‌ای» یا «الهیات هستی شناسانـه» نمی‌توانند آن را درك کنند. این هسته‌ی سنت هنر مردمی یا به‌گونه‌ای خاص‌هنرمردمی آلمانی و یهودی است. حتی اگر کافکا دعا نمی‌خواندـ و ما نمی‌دانیم که آیا او دعا می‌خواند یانهـ باز در اوج آن حالتی قرارداشت که مالبرانش از آن چنین یادکرده است: «دعا خوانی طبیعی روح»،یعنی دقت و اهتمام. و در این اهتمام کافکا تمامی آفریده‌های زنده را در نظر گرفت. همانطور که قدیسان در دعاهای خویش آنان را ازنظر دور نمی کردند.

۴ـ سانکو پانزا

در یك روستا که ساکنین آن پیرو فرقه‌ی هسیدی* بودند، یهودیان در یك شب «سبت» گرد هم آمدند. همگی آنان مردم یك روستا بودند. بـه جز یك

✡ والتر بنیامین در خاطرات کودکی خودکه در بـرلین سپری شده، بـا همین عنوان «گوژپشت کوچك» این ترانه را آورده است، (Schriften.1. P 630) او ترانه را درکتاب ترانه‌های مردمی آلمانی به‌تدوین گئورگ شرر(G.Scherer) خوانده بود.

✡✡ فرقه‌ای ازدین یهود. واژه‌ی Hasid به دومعنای آیین وصالح است. درسده‌ـ ←

نفرکه هیچ‌کس اورا نمی‌شناخت. مردی سخت تهیدست وژنده پوش‌که در یك گوشه‌ی تاریك در انتهای اتاق قوزکرده و نشسته بود. ازهمه چه‌زسخن به میان آمد. کسی پیشنهادکردکه حاضرین فرض‌کنندکه یك‌آرزویشان برآورده خواهد شد و آرزوی خود را به‌نوبت برزبان آورند. مردی پول می‌خواست، دیگری داماد، سومی مغازه‌ی درودگری وبدین‌سان هرکس از آرزوی خودگفت. آنگاه اهل روستا خاموش شدند، تنها مرد ژنده پوش‌در گوشه‌ی تاریك اتاق به جا مانده بود. ازسربی‌میلی و اکراه به‌پرسش‌چنین پاسخ داد: «آرزو دارم سلطانی نیرومند درکشوری بزرگ بودم. ویك‌شب که دربستر خویش‌به‌خواب بودم دشمنی سرزمین مرا تسخیرمی‌کرد،سپیده‌دم سوارانش برقصر من هجوم می‌آوردند و مقاومتی دربرابر خود نمی‌دیدند. یارانم مرا بیدار می‌کردند وبی‌آنکه فرصت لباس‌پوشیدن‌دامی‌یافتم باهمان زیر جامه‌ی خود می‌گریختم، از تپه‌ها و دره‌ها، از میان جنگل‌ها، شب‌ها و روزها می‌گذشتم وعاقبت به‌سلامت به این‌گوشه، روی این سکومی‌رسیدم. آرزوی من این است.» دیگران نشانه‌هایی به‌معنای عدم درك سخنان مرد رد و بدل‌کردند. یکی پرسید: «و این آرزو چه سودی بـرای تودارد؟» پاسخ شنید:«زیر جامه‌ام به جا می‌ماند.»

این داستان ما را یکسر به‌قلب دنیای کافکا می‌برد. نمی‌تـوان گفت کـه آن دگرگونی‌ها وازشکل انداختن‌ها که ماموریت مسیح موعود است،تنها مکان را دگرگون خواهندکرد. به‌یقین‌آن‌هابه‌معنای‌دگرگونی زمان ما نیزخواهند بود. کافکا بی‌شك این نکته را درنظرداشت‌که باهمین اطمینان پدربزرگ

→

های میانه پیروان این فرقه در اروپای مرکـزی وآلمـان آیین یهود را حفظ کردند. این‌فرقه عارفانه‌ترین ورمزآمیزترین برداشت از یهودیـت را ارائـه کردند. برداشتی‌که درعین‌حال اخلاقی‌نیز هست. مارتین بوبر،اندیشمند یهودی سده‌ی حاضر دربـاره‌ی آیین هسیدی‌گفته «همان آیین‌کهن است به اضـافه‌ی اخلاق.»

را در داستان کوتاه «دهکده‌ی بعدی» وادار می‌کند تا بگوید: «زندگی به گونه‌ای شگفت‌آور کوتاه است، اکنون که به‌گذشته می‌نگرم زندگی به‌چشم من چندان فشرده می‌آید که به سختی می‌توانم درک کنم چگونه مثلاً ممکن است مردی جوان اراده کند تا با اسب خود به دهکده‌ی بعدی برود، اما نترسد که ـ جدا از حوادث ناگوار ـ زمان همین زندگی عادی که چنین خوش می‌گذرد نیز یکسر برای این سفر نابسنده باشد.» برادر این پیرمرد همان مرد ژنده پوش است که زندگی «عادی» او که «چنین خوش می‌گذرد» به‌او حتی فرصت آرزویی را هم نداده است. و او تنها در زندگی غیرعادی و ناشاد خود در حال گریز است و آرزو را پیش می‌کشد تا بتواند زندگی را کامل کند.

طایفه‌ای از آفریده‌های کافکا به راهی خاص کوتاه بودن زندگی را به‌حساب می‌آورند. اینان از «شهری در جنوب» سربرآوردند: «آنجا مردمی زندگی می‌کنند که (فکرش را بکن!) هیچ نمی‌خوابند. ـ چرا نمی‌خوابند؟ ـ زیرا خسته نمی‌شوند. ـ چرا خسته نمی‌شوند؟ ـ زیرا احمقند. ـ مگر احمق‌ها خسته نمی‌شوند؟ ـ آخر چگونه ممکن است که احمق‌ها خسته شوند؟» شاید بگویند که احمق‌ها با آن یاوران که هرگز خسته نمی‌شوند خویشاوندند. اما پرسش اصلی در مورد طایفه‌ای است که از آن یاد کردیم. چندبار به چهره‌ی یاوران اشاره شده که از آن «آدم بزرگ‌ها و شاید حتی دانش‌آموز‌ها» تشکیل شده‌اند. به‌راستی که دانش‌آموزان که همواره در شگفت انگیزترین اماکن، در داستان‌های کافکا ظاهر می‌شوند سخنگویان و رهبران این طایفه‌اند. کارل در حالیکه با حیرت به‌دانش‌آموز می‌نگریست پرسید: «آخر شما چه موقع می‌خوابید؟» پسرک پاسخ داد: «آه، خواب! من وقتی مشق‌هایم را تمام کنم کمی می‌خوابم.» این نکته یادآور بیزاری کودکان از خوابیدن است. از همه‌چیز گذشته، مگر نه اینکه وقتی آن‌ها در خوابند چیزی می‌تواند رخ دهد که به آنها نیز مربوط می‌شود؟ «جای خوبش را فراموش نکن!» ما همه با این تذکر کودکان آشنا ییم که هنگام شنیدن قصه‌ها می‌گویند، هر چند در هیچ قصه‌ای هرگز این «جای خوب» پیدا نمی‌شود. اما فراموشی همواره به‌معنای ازیاد بردن آن «جای خوب قصه» نیز هست. «نیاز به‌یاری

گرفتن از دیگران گونه‌ای بیماری است و برای بهبودی از آن باید در بستر خوابید.» و این سخن طنزآمیز روح سرگردان و ناآرام گراشیوس شکارچی است. دانش آموزان هنگامی که مشق می‌نویسند بیدارند و شاید همتی بیدار آنان بهترین نکته در مشق‌هایشان باشد. این شیوه‌ی پوشیده‌ای است که قوانین اصلی ریاضت‌کشانه‌ی کافکا درونش کار می‌کنند.

دستامد اصلی آنان درس خواندن است. کافکا بادقت این نکته را از سال‌های دورکودکی خود بیرون می‌کشد: «خیر، کاملاً چنین نیست، زمانی بسیار دورکارل در خانه می‌ماند، پشت میز پدر و مادر می‌نشست و مشق می‌نوشت. درحالی که پدرش روزنامه می‌خواند یا با کتاب‌هایش مشغول می‌شد و یا برای چند موسسه نامه می‌نوشت ومادرش دوزندگی می‌کرد و کلاف بلند نخ را بادست‌هایش می‌کشید. کارل که نمی‌خواست مزاحم پدر باشد تنها کتاب‌های مدرسه و کتابچه‌هایش را روی میز گذاشت، درحالیکه کتاب‌های مورد نیاز دیگرش را روی صندلی کنارش قرار می‌داد. چقدر همه‌چیز آرام می‌گذشت! آدم‌های غریبه چقدرکم وارد این‌اتاق می‌شدند! شاید این کارهای درسی به هیچ نمی‌ارزید، اما به‌آن شکل از بی‌ارزشی نزدیك بودند که یگانه امکان دهنده به‌وجود چیزی کارآست، یعنی به‌کتاب داثو. کافکا درپی این چیز می‌گشت، او مشتاق بود که «به میز با مهارتی دستامد دشواری و رنج، باچکش ضربه زند و درهمین‌حال کاری نکند». کاری چنان نکند که کسی بتواند بگوید «چکش‌زدن برای‌او چیزی نیست.» بل بگوید«چکش‌زدن برای او به معنای واقعی خود هم چکش‌زدن است و هم درعین حال چیزی نیست.» و این نکته ضربه‌های چکش را خشن‌تر، قاطع‌تر، واقعی‌تر وهم اگر مایل‌باشید می‌توان گفت احمقانه‌تر جلوه‌می‌دهد. این تفرعن‌مصمم و آلوده به تعصبی است که میان دانش‌آموزان آنگاه که مشق‌می‌نویسند یافتنی است. این شگفت‌آورترین گونه‌ی تفرعن است که به تصور آدمی درآید. کاتبین،دانش‌آموزان از نفس افتاده‌اند، آنان به‌آرامی به‌مسابقه‌ی خود ادامه می‌دهند. «بیشتر، مامور چنان باصدای آهسته‌ای متن را می‌خواند که کاتب درحالت نشسته آن‌را نمی‌شنید. ناچار می‌شد ازجای

خود برخیزد ، متن را بگیرد، به‌سرعت باز بنشیند و آن را بنویسد. باز از جای خود بپرد، وکار چنین ادامه می‌یافت . چقدر شگفت‌آور بودا تقریباً غیرقابل درك بود.» فهم این‌نکته آنگاه آسان‌تر خواهد بودکه هنرپیشه‌های تماشاخانه‌ی‌طبیعی (هوای‌آزاد) اکلاهمارا به‌یاد آوریم. هنرپیشه‌ها ناگزیر بودند اشارات راهنمای خود را به‌سرعت دریابند ومشابه افرادی باپشتکار می‌شدند. به راستی نزد آنان حکم «چکش‌زدن، چکش‌زدنی واقعی است و درهمین‌حال چیزی نیست » به معنای آن است‌که حکم را باید چونان بخشی از نقش خود بپذیرند. آنان این نقش را تمرین می‌کنند و تنها یك هنرپیشه‌ی بی‌استعداد، واژه یا حرکتی را فراموش می‌کند. برای اعضای گروه اکلاهما نقش به‌معنای نخستین سال‌های‌زندگی آن‌هاست، چنین است معنای «طبیعت و هوای آزاد» در این نمایشی‌که درطبیعت و هوای آزاد اجرا می‌شود. هنرپیشه‌هایش بازخرید می‌شوند، اما دانش‌آموزانی‌که‌کارل وقتی در ایوان‌کتاب می‌خواند، خاموش به‌آنها می‌نگریست، چنین نیستند . کارل «صفحه‌ی‌کتاب را ورق می‌زند ، گاه به‌گاه به چیزی درکتابی دیگر می‌نگرد،کتابی‌که همواره آن را همچون نوری جهنده در هوا می‌گیرد، و معمولاً یادداشت‌هایی‌دردفتری می‌نویسد و دراین حال چهره‌ی خوددرا به‌گونه‌ای شگفت‌آور به‌کاغذ نزدیك می‌کند.»

کافکا هرگز از معرفی ادا و حرکت به این شیوه دست نکشید. اما به‌گونه‌ای یکسان این‌کار را باسرگشتگی انجام می‌داد. ك. را به درستی با آن سرباز نیك،شوایك قیاس‌کرده‌اند. اما یکی‌از همه‌چیز به‌حیرت می‌افتد و دیگری را هیچ چیز متحیر نمی‌کند. اختراع سینماوعکاسی‌در دورانی‌به انجام‌رسیده‌که‌افراد تا آخرین حد ازیکدیگر بیگانه شده‌اند. دوران روابطی که به‌گونه‌ای پیش‌بینی‌ناپذیر مداخله‌گرند و به راستی یگانه شکل روابط میان افراد شده‌اند. تجربه نشان داده‌که افراد شیوه‌ی راه رفتن خود را در پرده‌ی سینما ویا صدای خود را در دستگاه ضبط‌صوت نمی‌شناسند. وضعیت هرکس در این تجربه با وضعیت‌کافکا همانند است ، همین وضعیت او را ناچار به‌آموختن می‌کند، هرجا که او با پاره‌هایی از زندگی خویش

روبرو می‌شود. پاره‌هایی که هنوز در زمینه‌ی نقش او جای دارند، این آموختن تبدیل به یك اجبار می‌شود. او شاید به‌واپسین ادا و حرکت چنك اندازد، همانطور که پیتر شله میل به‌سایه‌ای که فروخته است متوسل می‌شود. او شاید خویشتن را درك کند، اما برای این کار چه کوشش عظیمی مورد نیاز است. این تند بادی است که از سرزمین فراموشی می‌وزد و در حکم آموختن قواعد هجومی سلحشورانه علیه آن است. بدین سان ژنده پوشی که در گوشه‌ی اتاق خزیده، در گذشته‌ی خویش پیش می‌تازد تا خود را در چهره‌ی سلطانی فراری بازیابد. این تاختن به گذشته که برای تمام عمر بسنده است، به‌زندگی مرتبط است، زندگی که برای سفری چنین سخت کوتاه است: «تا مهمیز بزنیم، همه چیز می‌گذرد، چراکه مهمیزی درکار نیست، افسار را باید دور انداخت، چراکه افساری وجود ندارد و به‌چشم‌انداز پیش روی خود باید همچون خلنگ زاری نگریست که علف‌های آن را تازه چیده‌اند. بدان نگریستن هنگامی که گردن و سر اسب دیگر از چشم‌انداز گذشته باشد.»* و این کمال و نهایت خیال‌بافی درباره‌ی سواری نجیب است که به سوی گذشته درسفری که به گونه‌ای تعدیل ناپذیر شاد و سرخوش می‌نماید، می‌تازد، سواری که برترك اسبی برهنه، بی‌افسار ومهمیز نشسته است. اما سواری نفرین شده است که به یابوی وامانده‌ی خویش زنجیر شده باشد، چراکه عاقبت هدفی برای آینده‌ی خویش تعیین کرده است، هدفی که می‌تواند همچون سردابی نزدیك باشد. اسب او وخود او از نفرین‌شدگانند: «به‌مرکب نشستم، دستم را به‌روی دسته نهادم، ساده‌ترین افسار. خودرا به دشواری‌های پلکان عادت دادم، پایین رفتم، اما درمیان راه، مرکبم بالا آمد، چه باوقار. شترهایی که برکف لمیده بودند دیگر برنخاستند و به‌گونه‌ای زیبا خودرا همراه بامراقبت شتربانان تکان‌دادند چشم‌اندازی ناامیدانه‌تر از «مناطق کوه‌های یخی» نمی‌توان یافت که در آن سواران برای همیشه ازنظر پنهان می‌شوند. از «پست‌ترین نواحی مرگ»

* اشاره‌ی دیگر ــ بابیانی‌دیگر ــ به‌داستان‌کوتاه «آرزوی سرخ‌پوست بودن»

بادی می‌وزدکه او آن را دوست دارد ، همان بادی‌کـه همواره از جهان پیشاتاریخی آثارکافکا می‌وزد وقایق گراشیوس‌شکارچی‌را به‌پیش‌می‌راند: «باهمان رمز و راز وهمان فداکاری‌کـه میان یونانیان و بربرهـا یکسان یافت می‌شود.» پلوتارك نوشته : «حنین گفته‌اندکه باید دو گوهر نخستین و دو نیروی متضاد درکار باشند. یکی از آن‌ها به‌پیش تازد ودیگری درهمان حال بازگردد و به پشت سر تازد.» تقابل راستاها ، همان مسیر آمـوختن است‌که زندگی را بدل به نگارش می‌کند . اسنادش بوکه فالوس است ، «وکیل تازه»که راه بازگشت را بدون اسکندر نیرومند درپیش‌گرفت، یعنی راهی خلاف مسیر فاتح پیشتاز را پیمود: «پهلوی او رها شد، رها ازفشار ران‌های سوار ، در نور ملایم یك چراغ، بسیار دور از غوغای نبردهای اسکندر ، او صفحات کتاب‌های کهن مارا می‌خواند و ورق می‌زند.»*

ورنرکرافت زمانی تفسیری براین داستان نوشت. او پس از دقت فراوان به تمامی‌جـزییات متن یادآور شد: «هرگز در ادبیات نقدی چنین قدرتمند ونافذ از اسطوره درتمامی سویه‌های آن یافت نشده است.» به نظرکرافت هرچندکه‌کافکا واژه‌ی «عدالت» را به‌کارنگرفته، اما عدالت، نقطه‌ی‌آغاز نقادی او از اسطوره است. لیکن اگر به این نتیجه برسیم، این خطرنیز در کمین راهمان هست‌که‌کارکافکا را محدود به‌همین نقطه‌کنیم. آیا به‌راستی قانون را باید به التماس طلب‌کرد تا بتوان علیه اسطوره و به نام عدالت ایستاد؟ خیر، بوکه فالوس همچون یك استاد حقوق ، به سرچشمه‌ی‌کـاد خویش وفادار ماند، جز اینکه قانون را به‌کار نگرفت و شاید ایـن نکته به معنایی‌کافکاگونه برای هردوی بوکه فالوس و دادگاه چیزی تازه‌باشد. قانونی‌کـه در مورد آن پـژوهش بشود اما هرگز به‌کار نرود ، دروازه‌ی عدالت است.

دروازه‌ی‌عدالت آموختن‌است. اما کافکا توجهی به‌آنچه‌کهسنت به‌پژوهشگر

* اشاره به داستان‌کوتاه «وکیل مدافع جدید» (آغاز ۱۹۱۷).

تورات وعده می‌دهد ندارد. هم یاوران او در این راه خادمین کلیسایند که خانه‌ی دعای خویش را از کف داده‌اند و دانش‌آموزان او آن طلبه‌هایند که نگاشته‌ی مقدس خویش را گم کرده‌اند. اکنون دیگر چیزی نیست که از آنان در «سفری که به‌گونه‌ای تعدیل ناپذیر شاد و سرخوش می‌نماید» مراقبت کند. کافکا، اما، قانون سفر وسلوك خویش را یافته است. دستکم در یك مورد او توانسته سرعتی نفس‌گیر را به نظم آورد، و این کار را به یاری روایت آهسته و موزونی انجام داده که احتمالاً درطول زندگی خویش همواره شاهد آن بوده است. او این نکته را در یك قطعه‌ی کوتاه شرح داده، قطعه‌ای که کامل‌ترین نوشته‌ی اوست*، نه تنها به این دلیل که تفسیری است:

«بدون لاف و گزاف، سانکو پانزا در طول سال‌ها توانست انبوهی از افسانه‌ها وحوادث زندگی سلحشوران را عرضه کند و درغروب‌های بسیار و شامگاهان پی درپی، شیطانش یعنی همان که بعدها به او دن‌کیشوت نام داد، از خود او، سر برآورد. و این شیطان کرداری جنون‌آمیز را درپیش گرفت که هرچند فاقد نقشه‌هایی از پیش تعیین‌شده بود، نقشه‌هایی که گویی سانکو پانزا با آن‌ها آشنا بود، باز مشکلی برای هیچ‌کس ایجاد نکردند. سانکو پانزا همچون مردی آزاده، از دیدگاه فلسفی در پی دن‌کیشوت روان شد و همراه با او به نبرد مقدس شتافت. شاید بدون حس مسوولیت چنین کرد و از این رو از ضیافتی عالی و ثمربخش تا پایان زندگی خود، بهره برد.»

* اشاره به داستان کوتاه «حقیقت درباره‌ی سانکو پانزا» (اکتبر ۱۹۱۷). در سطور بعد اشاره به بوکه فالوس اشاره‌ی مجددی است به داستان «وکیل مدافع جدید». بنیامین می‌گوید که در هردو داستان دو مردی که در حاشیه‌اند (بوکه فالوس همراه وکاتب اسکندر کبیر و سانکو پانزا همراه وخادم دن‌کیشوت قهرمان داستان سروانتس) آفرینندگان راستین دو مرد سرشناس هستند.

سانکو پانزا، مجنونی با وقار، هم یاری زمخت و نتراشیده، سوارکـارش را به‌پیش راند. بوکه فالوس نیز سوار خود را جاودانه‌کرد. این نکته‌که آیا به راستی سواری وجود داشت یا تنها مرکبی در میان بود برای مـا چندان اهمیتی ندارد، تنها اگر پشت ازآن بار سنگین رها شود.

سوررآلیسم

واپسین عکس فوری از اندیشه‌گران اروپایی

چشمه‌های اندیشه‌گرانه همواره بستر آبراهه‌ای را می‌گشایند تا بر فراز آن ناقدان به ارزیابی بپردازند. در مورد سوررآلیسم این بستر از تمایزلایه‌های اندیشه‌گرانه در فرانسه و آلمان ایجاد شده است. آنچه‌که به سال ۱۹۱۹ سرچشمه‌ی خود را درمیان گروه کوچکی از ادیبان فرانسوی یافت (تنها مهم‌ترین نام‌ها را به‌یادآوریم: آندره برتون، لویی آراگون، فلیپ سوپو، روبر دسنوس*، پل الوآر) باملال وکسالت اروپای پس ازجنگ وواپسین نشانه‌های زوال [جامعه‌ی] فرانسه همخوان بود. حضرات دانشمندی که حتی امروز هم به «سرچشمه‌های معتبر» این جنبش اشاره دارند وهمواره تکرار می‌کنندکه جنبش دستامدگروه کوچکی از ادیبان بودکه به وسوسه‌ی آزار مخاطبین نجیب هنر خویش دچارآمده بودند، تا حدودی به‌کارشناسانی همانندکه پس ازآزمون‌های طولانی درمورد چشمه‌ای کوچك بااطمینان اعلام می‌کنندکه این‌چشمه‌ی حقیر هرگز نخواهد توانست توربین‌های عظیم را بگرداند.

اما راست این است که ناظر وناقدآلمانی بربالای این‌چشمه نایستاده‌وهمین نکته امتیازکار اوست. او درژرفای این بسترجای گرفته و ازآنجاست که می‌تواند نیروی حرکت آن‌را اندازه‌بگیرد. این ناقد به‌مثابه‌ی‌یك‌آلمانی به خوبی با پرسش بحران‌اندیشه‌گرانه یا بهتربگویم با بحران برداشت‌انسان‌گرایانه ازآزادی آشناست و می‌داند آن شکل ازآگاهی که درون جنبش ایجاد شد و خواست تا فراسوی مباحث همیشگی و جاودانه برود وکوشش داشت تا ازهر طریقی به‌نتیجه‌ای دست یابد تا چه‌حد واپس‌گرا بود. ناقد

* فلیپ‌سوپو(۱۸۹۷—)،شاعرورداستان‌نویس که‌درآغازسوررآلیست‌بود و به سال ۱۹۲۶ از این‌گروه «اخراج» شد. پژوهش‌های جالبی درباره‌ی لوتره‌آمون، بلیك و بودلر دارد.

* روبر دسنوس(۱۹۰۰—۱۹۴۵)، شاعر،درارد وگاهای هیتلری کشته شد زیرا یهودی بود. اشعارش که آنان را «خودکار» می‌خواند (به سرعت سروده می‌شدند،باید اندیشه راحذف می‌کردند وغریزه را نمایش‌می‌دادند) درخشانند.

آلمانی خود تجربه‌ی مستقیمی ازدرگیری میان پرخاشی‌آنارشیستی واصلی انقلابی دارد و ازاین‌رو اگراین جنبش را چنانکه به‌گونه‌ای سطحی‌نمایان شده یك حرکت «هنری» یا «ادبی» فرض‌کند آنگاه در توجیه این خطای خود بهانه‌ای نخواهد داشت. البته درآغاز، جنبش چنین نیز می‌نمود. در همان نخستین روزها برتون به‌صراحت اعلام‌کرده بودکه هدف او گسست قاطع ازآن‌کنشی است‌که تفاله و پس‌مانده‌ی شکلی خاص ازهستی را به همگان ارائه می‌کند اما خودآن هستی را ازآنان دریغ می‌دارد. به بیانی دیگر (که‌بیش از این بادیالکتیك خواناست) گستره‌ی شاعری از درون‌به وسیله‌ی گروهی‌ازافراد هم‌نظر کشف شد وآنان«زندگی‌شاعرانه» راتاواپسین حد امکان آن به‌پیش راندند. از این‌رو هنگامی‌که می‌گویندفصلی «دوزخ رمبو دیگر راز ورمزی درچشم آنان ندارد، می‌توان به این گفته‌ی ایشان باور داشت. چراکه این شعر به راستی نخستین سند جنبش آنان محسوب می‌شود (مقصود من نخستین سند در دوران معاصر است، بحث‌که پیش‌برود ازپایه‌گذاران دیگر نیز سخن می‌گویم). آیا می‌توان هسته‌ی اصلی بحث را قاطع‌تر و نافذتر ازخود رمبو بیان‌کرد،آنجاکه در حاشیه‌ی‌کتابش‌کنار مصراع «در ابریشم دریاها وگل‌های شمالی» نوشته «چنین چیزی وجود ندارد»؟

این‌نکته راکه هسته‌دیالکتیکی تاچه‌حد درآغاز(که بعدها همپای سوررآلیسم تکوین یافت) مبهم وحاشیه‌ای بود، آراگون به‌سال ۱۹۲۴ درابهام‌دویا بیان‌کرده است. به‌راستی‌که درآن روزهاکاری دشواربودکه تکامل بعدی این هسته را پیش‌بینی‌نمود. امروز، اما می‌توان آن راساده‌تر مشاهده کرد، زیرابی‌تردید دوران قهرمانی‌سوررآلیسم—که همه‌ی قهرمانان‌آن راآراگون در همان‌کتاب معرفی‌کرده— دیگربه‌پایان رسیده است. درچنین جنبش‌هایی همواره می‌توان لحظه‌ای را یافت‌که درآن تنش اصیل و پنهان یا باید در یك مورد واقعی ذوب شود (که درحکم پیکار دنیوی در پی قدرت و سلطه خواهد بود) و یا ناگزیر است‌که به‌مثابه‌ی‌شکل‌ظهوری همگانی زوال‌یابد و دگرگون شود. امروز سوررآلیسم در پله‌ی دگرگونی و تغییر شکل‌قرار

گرفته است. اما آن روزها که در ذهن پیشروانش همچون موج الهام‌بخش رویاها جلوه می‌کرد همگون‌ترین و پربادترین جنبش‌ها نیز به نظرمی‌رسید. انگار نیروی آن را داشت تا همه‌چیز را در خود ذوب کند. آنجا که هر کس بتواند ازمرز میان بیداری وخواب عبور کند ــ همچون امواج بی‌شماری که پیش می‌روند و باز می گردند ــ زندگی به‌نظر بی‌ارزش خواهد آمد. زبان تنها آنجا برخود آشکارمی‌شود که صدا و تصویر با دقتی خودکار ودرجه‌ای ازسهولت چنان درهم نفوذکنند که جایی برای موردی بی‌ارزش چون «معنی» باقی نماند. یعنی سلطه با تصویروزبان باشد. سن‌پل‌رو* هنگامی که هر بامداد به‌بستر می‌رفت یادداشتی به دراتاق خود می‌نوشت: «شاعر در حال کار است.» برتون نیز اشاره کرده: «خاموش، جایی می‌روم که هر گز کسی بدان پای ننهاده است، خاموش! می‌روم اما درپی تو ای زبان محبوبم** زبان پیشاپیش همه‌چیز می‌رود.

نه‌تنها پیشاپیش معنا، بل پیش‌ازخود من نیز درشالوده‌ی جهان، رویاها دردناکند، این رها شدن فرد به‌سستی رخوت، بارآور نیزهست. تجربه‌ای زنده‌است که فرد را به‌آن سوی رخوت و مستی می‌کشاند. اینجا نمی‌توان تعریفی دقیق ازتجربه‌ی سوررآلیستی ارائه داد. اما آن‌که احساس می‌کند نوشته‌های این مکتب نه ادبیات بل چیزی دیگرند (نمایشگری، اسم شب، کلمه‌ی رمز، سند، لاف وگزاف و اگر مایلید بگوییم جعل سند، هرچه اما بهر روچیزی جزادبیات) درست به‌همین‌دلیل به‌این نکته پی‌خواهد برد که این نوشته‌ها به معنای‌ادبی‌واژه‌به تجربه‌ها مربوط‌می‌شوند و نه به‌نظریه‌ها (و حتی کمترازآن به خیال‌پردازی‌ها). و دامنه‌ی این تجربه‌ها به‌هیچ‌رو محدود بـه رویاها و استفاده ازحشیش، تریاك ومواد تخدیری نمی‌شود. چنین فکری در حکم

* سن‌پل‌رو، نام مستعار پل‌رو (۱۸۶۱ــ۱۹۴۰)؛ شاعرگمنام سمبولیست. اشعار او بسیار مبهم و دست‌نیافتنی‌اند.

** برتون: «درآمدی به‌گفتاری درباره‌ی کمبود واقعیت» (سپتامبر ۱۹۲۴) در Andre Breton: *Point du Jour* Paris P 26.

خطایی‌عظیم است، ما از «تجربه‌های سوررآلیستی» تنها جذبه‌های روحانی یاخلسه‌های ناشی از مواد تخدیری را پیش چشم خـود مجسم می‌کنیم. اما اگرچنین بود به‌راستی‌که ایمان‌روحی همه‌چیز را به‌مراتب ساده‌تر ازسورر-آلیسم گردهم می‌آورد. بحث‌که پیش‌رود به خیزش‌تلخ و شورانگیـزعلیه مذهب‌کاتولیك‌که رمبو ، لوتره‌آمون* وآپولینر پیش بردند اشاره خواهم کرد، خیزشی‌که به‌یك معنی سوررآلیسم زاده‌ی‌آن است.اما پیروزی راستین وآفریننده بر اشراق‌های‌آسمانی‌رابه هیچ‌رو نباید درمیان داروهای تخدیری جستجوکرد، بل‌آن را باید در اشراق دنیوی و الهام انسان شناسانـه** و ماتریالیستی پی‌گرفت، حشیش، تریاك و یا هرماده‌ی تخدیری دیگر تنهادر-آمدی بدان محسوب می‌شوند (هرچند درآمدی خطرناك، همین جا بگویـم که ادای سهم مورد دیگر حتی مستقیم‌تر از آنهاست) این اشراق دنیوی هرگز سوررآلیست‌ها رابرابر باخود (وحتی‌آنها را برابر بـا یکـدیگر) ندانسته است. آثاری‌که این نکته را با قدرت شرح داده‌اند یکی «وسنای پاریس اثرآراگون و دیگری ناجا اثر برتون هستند،که هر دو نشانه‌هایی آشفته ازکمبود و ناکارآیی [حقیقت] به‌شمار می‌آیند. برای مثال در ناجا پاره‌ی درخشانی‌را می‌توان‌یافت‌که سرشار ازخاطره‌ی «روزهای‌درخشانی» است‌که پاریس درتب ماجرای‌ساکو و وانزتی می‌سوخت***. برتون به‌ما

* لوتره‌آمون نام مستعار ایزیدور دوکاس (۱۸۴۶—۱۸۷۰)است‌که اززندگی او اطلاعات بسیار محدودی داریم. اثر درخشان اومالدورور به‌گمنامی سپرده شد و ازیادها رفت. سال‌ها بعد برتون و سوررآلیست‌ها او را کشف‌کردند. امروز مقامی همتای آرتور رمبو در شعر فرانسه یافته است و مـالدورور در ردیـف مهم‌ترین ریشه‌های بینش نوین شاعرانه محسوب می‌شود.

** انسان‌شناسی نه‌به معنای علم مردم شناسی وپـژوهش درپیشینه‌ی زندگی انسان، بل به‌معنایی‌که درفلسفه‌ی‌کانت و هگل داشت: پـژوهش در ژرفای روح آدمی.

*** اشاره به دوآنارشیستی‌که درآغاز این سده به دنبال اتهامی نادرست‌در ایالات متحد اعدام شدند.

اطمینان می‌دهد که آن روزها بولوار بن نوول پاریس را «وعده‌ی استراتژیك قیامی» در بر گرفته بود که از آن پس با نام این خیابان همراه شد. در این میان خانم ساکو نیز سر برآورد، البته نه همسر قربانی فولر بل‌پیرزنی فال‌بین و پیشگو که درخانه‌ی شماره‌ی ۳ در خیابان اودین زندگی می‌کرد و به پل‌الوار گفته بود که بهتر است از هر امیدی نسبت به ناجا دست شوید. باید اعتراف کنیم که این مشغله‌ی سخت خطرناك سوررآلیست‌ها که چون خوابگردها بر فراز بام‌ها گام برمی‌داشتند واز کنار رساناهای نوری، ناودان‌ها، ایوان‌ها، بادنماها، گچ‌کاری‌ها همچون گربه‌ای ناقلا می‌گذشتند، عاقبت کار آنها را به اتان نمدارزیر شیروانی، اتاق «جن‌گیری» کشاند. اما دل من از شنیدن این ضربه‌های پی‌درپی که سوررآلیسم به‌شیشه‌ی پنجره می‌زند تا از آینده‌ی خود با خبر شود سخت به درد می‌آید. راستی که این فرزند خواندگان انقلاب که از انجمن‌های پنهانی گسسته‌اند و به پیرزنان بدترکیب، افسران بازنشسته و سوداگران مهاجر پناه برده‌اند دیدنی نیستند؟

کتاب برتون روشنگرمنش اصلی این «اشراق دنیوی» است اوناجا را کتابی نامیده که «درآن محکم بسته شده است» (درمسکو من در یك مسافرخانه به سر می‌بردم، تقریباً تمام اتاق‌های مسافرخانه را پیروان آیین لاما پر کرده بودند، آنان از تبت به‌مسکو آمده بودند تا درگردهم‌آیی بودائیان شرکت کنند. می‌دیدم که در ورودی اتاق بعضی از آنها همواره رو به راهرو نیم‌باز است، در آغاز این مساله به‌نظرم تصادفی آمد، اما به تدریج به‌صورت واقعیتی آزار دهنده خود را به‌من نمود. عاقبت دلیل باز بودن درها را فهمیدم. در این اتاق‌ها اعضای فرقه‌ای خاص از بوداییان زندگی‌می‌کردند. آنان سوگند یادکرده بودند که در زندگی خود هرگز دری را نبندند. ضربه‌ای که از کشف این نکته به من وارد آمد باید همانند ضربه‌ای باشد که خواننده‌ی ناجا تحمل می‌کند.) زندگی در خانه‌ای شیشه‌ای حقیقت انقلابی نابی است. کاری رخوت ناك، نمایشی از خویشتن به‌گونه‌ای اخلاقی است، نمایشی که ما به شدت بدان نیازمندیم. آگاهی به‌وجودخود که زمانی فضیلتی اشرافی محسوب می‌شد امروز درحد ادراك تازه به‌دوران

رسیده‌های خرده‌بورژوا شده است. ناجا هم‌نهاد آفریننده و راستین‌داستان و «داستان‌کنایی»* است.

افزون بر این، باید عشق را جدی گرفت تا (چنانکه ناجا نیز به ما نشان می‌دهد) بتوان در آن «اشراق دنیوی» را بازیافت. راوی ناجا می‌گوید: «درست از همان ایام [یعنی از ایامی‌که ناجا را شناخت] به سوی دوران لویی هفتم کشش زیادی احساس کردم، چراکه آن روزگار، زمانه‌ی روایت عشق بود و من کوشیدم تا با شدت زیاد شیوه‌ی زندگی مردم درآن دوران را تصویر کنم.» از زبان یك نویسنده‌ی معاصر اطلاعات دقیقی درمورد شعر عاشقانه‌ی سرزمین‌های جنوبی** به دست می‌آوریم و درمی‌یابیم که این اشعارچه همانندی خیره‌کننده‌ای با مفهوم‌سوررآلیستی ازعشق دارند. اریش اورباخ (Auerbach) درکتاب مهم خود دانته، شاعرمیانی می‌نویسد: «تمامی شاعران شیوه‌ی نوین*** عشقی عارفانه به معشوقه‌ای‌مرموزداشتند، هریك ازآنان تجربه‌ی عاشقانه‌ی ویژه و منحصر به فردی داشتند. به‌چشم ایشان ارمغان عشق‌بازها نورانی‌تر ازلذت حسی می‌آمد. آن شاعران‌همگی وابسته‌ی پیمانی بودندکه زندگی درونی و چه بسا اجتماعی آنان راتعیین می‌کرد.» دیالکتیك رخوت به راستی‌کمیاب است. آیا جذبه به‌یك معنی همان هشیاری اهانت آمیزی نیست‌که همواره چونان مکمل آن به نظر می‌آید؟ آن عشق مقدس شاعران «شیوه‌ی نوین» آیا همان عشق‌آشنای‌برتون

✡ داستان‌کنایی در برابر Roman_A_clef داستانی‌که افراد واقعی درآن با تغییراتی اندك ظاهر شوند و خواننده خود باید الگوهای اصلی این شخصیت‌ها راکشف‌کند (همچون داستان آفتاب نیز می‌دهد اثر ارنست همینگوی.)

✡✡ Provencal: هرچه‌که‌به ایالت پروانس در جنوب شرقی فرانسه بشود. معمولاً به زبان، لهجه‌ها و ادبیات ویژه‌ی این ناحیه با این واژه‌اشاره‌می‌کنند.

✡✡✡مقصود شیوه‌ی بیان شاعرانه وغنایی است‌که در تقابل با بندهای ادبیات سده‌های میانه ایجاد شد (به‌ویژه در ایتالیا. اما باید از ادبیات حماسی فرانسه نیز یادکرد.)

به زن جوان [ناجا]نیست؟ راه آن عشق چه‌بود و به‌کجا می‌رسید؟ جز بـه منزلگاهی که در آن پاکدامنی نیز گونه‌ای جنون دانسته می‌شود؟ و آن عشق بر جهانی ظاهر می‌شود که در آن تنها تربت قلب مقدس ومحراب باکره‌ی قدیس وجود ندارد بل سپیده‌ی پیش از نبرد یا نخستین صبح پیروزی را نیز همراه دارد.*

درعشق عارفانه ورمزآمیز آنچه به حساب نمی‌آید «بانـوی عشق» است. برای برتون نیز عشق چنین است. او به‌هرچیز که به ناجا پیوند دارد بیشتر نزدیك است تا به خود ناجا. این چیزها چه هستند؟ قوانین وجـودی این چیزها بهترین‌موارد روشنگر سوررآلیسم هستند. برای معرفـی‌آنها ازکجا باید آغازکرد؟یك سوررآلیست می‌تواند ازکشف‌های شگفت‌آورش به‌خود ببالد. او نخستین‌کسی است‌که نیروی انقلابی که در چیزهـای «از رواج افتاده» (در نخستین ابزار فلزی، نخستین محصولات‌کارخـانه‌ای، نخستین عکس‌ها، همه‌ی‌آن چیزهاکه آغاز به‌فسادکرده‌اند، پیانوهای بزرگ،لباس‌های پنج‌سال پیش، رستوران‌های مشهورکه دیگرکارشان ازرونـق افتاده) ظاهر شده راکشف کرده‌است. سوررآلیست‌ها با طـرح مناسبت این همه با انقلاب می‌پندارندکه دیگرکسی بهترازآنها معنای انقلاب رانخواهدشناخت. انگار هیچ‌کس پیش ازاین رویابین‌ها و فال‌بین‌هانتوانسته فقر درونی- نه تنها فقر اجتماعی بل فقر شالوده‌ای- فقری‌که زاده‌ی مناسبات بردگی‌است و به‌ناگهان تبدیل به نیهیلسیم‌انقلابی می‌شود را بشناسد وبه‌تصور درآورد. اگرگذرگاه ۱پرا اثر آراگون راکنار بگذاریم، برتون و ناجا یگانه عشاقی هستندکه‌همه‌ی‌چیزهایی راکه ما در سفرهای اندوهگین با راه‌آهـن تجربه

* اشاره‌ای است‌به تقابل عشق‌معنوی وروحانی (به زبان استعاره عشق به‌قدیسین و مریم باکره) با عشق زمینی (که دراستعاره با نبردهـای زمینی همراه شده است.) این دوتمثیل درادبیات سده‌های میانه و نیز درآثارشاعران شیوه‌ی‌جدید بارها تکرار شده است.

کرده‌ایم (آخر راه‌آهن نیز پا به‌سن گذاشته است) و نخستین نگـاه از میان شیشه‌ی بارانی درخانه‌ی جدید را، اگر نه به‌کنش، دستکم به‌تجربه‌ی انقلابی تبدیل می‌کنند. آنان نیروی عظیم «جو» که در این‌چیزهـا پنهان شده است را می‌یابند و به‌نقطه‌ی انفجارمی‌رسانند. می‌پندارید که زندگی در آن لحظه‌ی تعیین‌کننده که ترانه‌های خیابانی را برلب‌ها خشك‌کرده چه شکلی به خود گرفته بود؟

ترفندی که این جهان اشیاء به‌کار می‌گیرد ـ و بهتر است که از ترفند یادکنیم و نه از روش ـ جانشین‌کردن یك دید سیاسی درمقام دید تاریخـی از گذشته است: «گورهای خود را بگشایید. ای مردگان موزه‌ها، ای اجسادپـرده‌ها، قصرها، کاخ‌های کهن، و معابد، اینك کلیددار افسانه‌ای که دسته‌کلیدی برای همه‌ی دوران‌ها به‌همراه دارد. او خوب می‌داند که چگونه باید ناگشودنی‌ترین قفل‌ها را بگشاید، او شمارا می‌خواند تا به‌دل جهان امروز گام نهیدو باری سنگین را بشناسید. تعمیرکارانی را که هرچند فقیرند اما در سواری‌هایشان که همچون جوشن‌های سلحشوران زیبایند نشسته‌اند و شمارا نیزدر سواری‌های تندروی بین‌المللی جای می‌دهند. خود را به همه‌ی آن آدم‌هایی که هنوز سرمست امتیازات خویشند، هرچندکه تمدن آنها را چون ورقدای از آهن هزار تکه کرده‌است، جوش بدهید.» این گفته‌رادوست آپولینر یعنی هانری هرتس به او نسبت داده است* به راستی که آپولینر این فن را پایـه‌گذاشته است. او درمجموعه‌ی داستان‌های کوتاهش به‌نام بنیان گذار آیین مشرکین با دقتی حساب‌گرانه‌کوشید تا باتکه‌های ریز، آیین‌کاتولیك‌ها (که خودبه گونه‌ای ماهوی بدان پیوند داشت) را سنگ باران کند.

* در واقع خود هرتس چنین‌گفته است. درداستان مفرد و جمع که درنشریـه‌ی زیر به‌چاپ رسیده است:

L'esprit Nouveau 26 Paris 1924.

[پانوشت بنیامین]

در مرکز این جهان اشیاء، رویایی‌ترین آنها یعنی شهر پاریس قرار دارد. اما تنها قیام می‌تواند سیمای سوررآلیستی آن را به‌گونه‌ای کامل آشکار کند (خیابان‌های خالی که در آن‌ها صدای سوت‌ها و فریادها تعیین‌کننده‌ی هر تصمیم هستند). به‌راستی که پاریس چهره‌ای بیش از سیمای راستین یک شهر سوررآلیستی ندارد. حتی پرده‌های کیریکو یا ماکس ارنست* نیز نمی‌توانند قدرت درونی یك شهر را نشان دهند، قدرتی که باید به‌آن هجوم برد و سرنوشت آن و از این رهگذر سرنوشت توده‌های آن و از اینجا سرنوشت خویش را در اختیار گرفت. ناجا سخنگوی این توده‌هاست و آنچه که آنها را به‌سوی انقلاب می‌کشاند: «آن ناآگاهی زنده‌ی پر صدایی که الهام یگانه‌کنش اثبات شده‌ی من است، وادارم می‌کند تا همواره در پی اثبات این نکته باشم که اوحاکم همیشگی تمامی چیزهایی است که به من تعلق دارند.» بدین‌سان اینجا مجموعه‌ای از این سنگربندی‌ها را می‌بینیم، از میدان موبر که در آن بیش از هرجای دیگری معنای نمادین خود را حفظ کرده‌اند تا تآترمدرن» که من به‌گونه‌ای تسلاناپذیر درحسرت نشناختن آن باقی‌مانده‌ام. اما در تشریح برتون از میخانه‌ی طبقه‌ی بالا («یکسر تاریك، با دهلیزهای نفوذناپذیر چونان اتاق پذیرایی در ژرفای دریاچه‌ای»)** لطفی پنهان است که نشناخته‌ترین اتاق میخانه‌ی قدیمی پرنسس را به‌یاد می‌آورد. این آخرین اتاق در طبقه‌ی بالا بود، با عشاقی محو در نوری اندوهگین. ما آن را «مدرسه‌ی تشریح» می‌خواندیم، این واپسین میخانه‌ای بود که برای عشق طراحی شده بود. درچنین پاره‌هایی از آثار برتون، عکاسی به روشی شگفتی‌آور سر بر

* جورجودی کیریکو (۱۸۸۸ ـ ۱۹۷۸) نقاش ایتالیایی، پایه‌گذار مکتب تصویر-متافیزیکی. در دهه‌ی ۱۹۳۰ به‌ناگاه نقاشی نوین را رها کرد و به تقلید اساتید کهن نقاشی پرداخت. ماکس ارنست (۱۸۹۱ ـ ۱۹۸۱) نقاش فرانسوی، با دادیسم آغاز کرد و بدل به یکی ازمهمترین نمایندگان سوررآلیسم شد.

** *Nadja*, Paris, P.45.

اشاره‌ی بنیامین به نخستین چاپ ناجا است.

می‌آورد، خیابان‌ها، درها و میادین شهررا به تصاویری از یك داستان‌مهمل تبدیل‌می‌کند و وضوح مبتذل این معماری قدیمی‌را به‌یاری بیانی تند و تازه به‌سوی تعریف حوادث پیش می‌برد و بازگفت‌های واژه به واژه، همچون قصه‌های قدیمی از ماجراهـای عاشقانه‌ی زنـدگی مستخدمه‌ها، همواره با شماره‌های صفحه تصاویر را همراهی می‌کنند. و همه‌ی بخش‌های پاریس که اینجاظاهر می‌شدند همچون درهای گردنده‌ای آنچه‌راکه میان این‌افراد می‌گذرد، نمایان می‌کنند.

پاریس‌سوررآلیستی خود «دنیای کـوچکی» است. همه‌چیز جهان بزرگ، کائنات، به این دنیای کوچك شبیه است. آنجا هـم چهار راههایی هست با نشانه‌های ارواح، تیرکهای راهنمایی وقیاس‌ها ومناسبات تصورناکردنی میان حوادث روز. از این ناحیه، شعر تغزلی سوررآلیستی گزارش‌هادارد. و این نکته را بایدگفت، حتی اگر با بدفهمی جبری و رایج هنر برای هنر متناقض بنظر آید. چراکه قاعده‌ی هنر برای هنر به‌ندرت همچون‌قاعده‌ای ادبی درك شده است. تقریباً همیشه این قاعده درحکم اشاره‌ای به‌یك‌کشتی باد بری بود، کشتی‌ای‌که نمی‌توان ازآن یادکرد، چراکه هنوز نامی برآن ننهاده‌اند، اما دیگر زمان‌آن رسیده‌که باری براین‌کشتی نهیم، باری‌که بهتر از هرچیز دیگر بحران هنر (کـه خود باآن روبروییم) را نمایش دهـد: تاریخ ادبیات رمزی*. تصادفی نیست کـه چنین اثری هنوز نوشته نشده است. برای نوشتن این تـاریخ نخست باید دانست‌کـه خود آن خواهان چگونه نگارشی است (نه همچون مجموعه‌ای از نوشته‌های «متخصصین» فن‌که از «آنچه‌که‌کمتر از همه چیز در حوزه‌ی تخصصی مـا دانسته شده» می‌نویسند، بل همچون نوشته‌ی شخصی آدمی که به اجباری درونی تن به نوشتن داده و تکوین تاریخی مساله‌ی او نیست، بل تنها به پرواز ادبیات

* آیا اشاره‌ی بنیامین به کشتی مست آرتور رمبو است؛که «اعتنایی به آنچه بارش بود نداشت» و تنها می‌خواست «به دریا فرو رود»؟

رمزی می‌اندیشد، پروازی هردم تازه و مهم. نگارش به‌این شیوه به‌راستی همچون اعترافی پژوهش‌گرانه است که درهرکشوری می‌تواند انجام‌شود. واپسین صفحه‌ی این تاریخ ادبیات رمزی باید یك عکس پزشکی (تصویر اشعه‌ی ایکس)از سوررآلیسم باشد. برتون درنوشته‌ی خود «آمدی به گفتاری دربارهٔ کمبود واقعیت» اثبات کرده که رآلیسم فلسفی سده‌های میانه پایه‌ی تجربی کنش شعر بوده است. این رآلیسم (یعنی باور به‌وجود مستقل و راستین مفاهیم چه در درون و چه در خارج از هرچیز) به سرعت از گستره‌ی منطقی عقاید می‌گذرد و به‌گستره‌ی جادویی واژه‌ها می‌رسد. و ما باید از راه تجربه‌ی جادویی واژه‌ها (البته نه به عنوان یك سرگرمی هنرمندانه) اصوات هیجان‌زده و بازی‌های دگرگونی اشکال را ازکل ادبیات پیشروی پنجاه سال گذشته، یعنی‌از دادائیسم،فوتوریسم یاسوررآلیسم درك کنیم. این‌نکته‌راکه‌تاچه حد شعارها ، قواعد جادویی و مفاهیم درهم آمیخته‌اند را می‌توان از واژه‌های آپولینردرواپسین بیانه‌ی‌او «روح نوین و شاعران درك کرد* او این جملات را به سال ۱۹۱۸ بیان‌کرد : «برای این سرعت و سادگی‌که همگی ما را عادت داده‌اند تا از راه‌کاربرد یك واژه، پدیده‌های پیچیده‌ای چون انبوه آدمیان، ملت وجهان‌را مشخص‌کنیم، هیچ معادل نوینی در ادبیات نمی‌توان یافت. اما نویسندگان امروز فراتر ازاین رفته‌اند. کارهای ترکیبی‌آنان واقعیت‌های نوین وبیان تجسمی‌تازه‌ای آفریده‌اند که به همان اندازه شگفت‌آورند که اشاره‌ی واژه‌ها به معانی گروهی.» آپولینرو برتون حتی باقدرتی بیشتر دراین راستا به‌پیش‌تاختند وپیوند میان‌سوررآلیسم باجهان بیرون را بااین بیان‌کامل‌کردندکه دستامد-های علوم‌به‌مراتب بیش از اندیشه‌های ذهنی استوار به‌سوررآلیسم‌هستند»**

* سخنرانی آپولینردر ۲۶ نوامبر ۱۹۱۸ ایراد شده و در نشریه‌ی زیر منتشرشده است:

Le Mercure de France. Decembre 1918.

** پیر ناویل این حکم را به آندره برتون نسبت داده است. ←

به بیان دیگر آنان راز و رمز یا به گفته‌ی برتون بالاترین حد شاعری را مبنای تکامل علمی و فنی قرار دادند. و این ادغام شعر و علم راستی کـه کاری تهورآمیز است. آموزنده خواهدبود اگرشمول بیش ازحدمعجزات درك ناشدنی ابزار ماشینی («بخش عمده‌ای از قصه‌های کهن تحقق یافته‌اند، اکنون دیگر به عهده‌ی شاعران است کـه نیازهایی تازه را بیآفرینند تـا مخترعین به‌نوبه‌ی خود آن‌ها را تحقق دهند» آپولینر.) یعنی این خیال ـ پردازی‌های دوآتشه را با ناکجاآبادکسی چون شیر بارت قیاس کنیم.

«به یاد آوردن همه‌ی کنش‌های آدمیان مرا به خنده می‌اندازد» ایـن سخن آراگون به‌خوبی آن مسیری را نشان می‌دهدکه سوررآلیسم باید ازایستگاه آغازین خود پیش می‌گرفت تا به‌موردی سیاسی تبدیل شود. پیر ناویل در رساله‌ی درخشان خود انقلاب و اندیشه‌گران (ناویل خود در آغـاز میان سوررآلیست‌هاجا داشت) به‌درستی این تکامل‌را دیالکتیکی نام نهاده‌است. در دگرگونی وتبدیل یك برخورد اندیشه‌گون به‌مورد متضاد انقلابی‌خویش، خصومت بورژوازی دربرابر هرشکل ظهور رهایی پیشروی اندیشه‌گرانـه نقش مهمی به‌عهده دارد. همین خصومت سوررآلیسم را به‌جانب‌جناح‌چپ متمایل‌کرد. حوادث سیاسی، مهمتر ازهمه جنگ مراکش به‌این روال شتاب بیشتری بخشید. سوررآلیست‌ها دربیانیه‌ی«اندیشه گران علیه‌جنگ‌مراکش» که در ۱۹۲۵منتشر شد زبانی تازه به‌کارگرفتندکه به‌گونه‌ای بنیانی با زبانی‌که در بیانیه‌ی مربوط به رسوایی میهمانی سن‌پل‌رو به‌کار رفته بود

Naville. P: *La Revolution et les Intellectuels* P 146. →
در بیانیه‌ی سوررآلیستی نوشته‌ی برتون برنـزدیکی علم و هنر حتی بیش از این تاکید شده است. آنجا می‌خوانیم: «از حسادت خود بگویم وقتی شاهدآن رویاهای علمی هستم، رویاهایی‌که از هرنظر سخت ضد اخلاقی هستند... به نظر من اینجا همان شادمانی ناب سوررآلیستی‌انسان سربرآورد، چیزی‌که هر چیز دیگر را کنار می‌زند...»

Breton: *Manifeste Surrealiste*, PP. 71–73.

تفاوت دارد. در آن زمان که جنگ تازه تمام‌شده بود، سوررآلیست‌ها حضور عنصر ملت‌گرایی را در جشنی که در بزرگداشت یك شاعر ــ که اتفاقاً اورا عزیزهم می‌داشتند ــ احساس کردند، پس فریاد برآوردند: «زنده‌باد آلمان» آنان آسان نتوانستند از بندهای این «رسوایی» رها شوند چراکه بورژوازی نسبت به این مساله ــ چنانکه می‌توان حدس زد ــ سخت حساس بود. پیش از آن آپولینر و آراگون متاثر از تفال و پیشگویی سیاسی پیمانی مهم درباره‌ی آینده شعر بایکدیگر بسته بودند. فصول «مجازات» و «کشتار» کتاب آراگون شاعر مقتول تعریف مشهور کشتار همگانه‌ی شاعران را در بر دارند. آنجا که دفاتر انتشاراتی مورد هجوم قرار می‌گیرند، کتاب‌های شعر به‌آتش سپرده می‌شوند و شاعران لینچ می‌شوند. البته که امروز چنین صحنه‌هایی درگوشه وکنار جهان آسان یافتنی است. آراگون با «خیال‌پردازی‌های خود» که هراس و وحشتی این چنین را پیش‌بینی می‌کرد رفقایش را به شرکت درنبردی مقدس فرا می‌خواند.

برای فهم این پیشگویی‌ها و راهی که سوررآلیسم ــ به‌گونه‌ای درازمدت ــ درآن گام نهاد باید بکوشیم تاشیوه‌ی اندیشه‌ای‌را بشناسیم که میان اندیشه‌گران بورژوازی چپ‌گرای پاکدل یافت‌می‌شد. برای این‌کار بسنده است تاجهت‌گیری این‌محافل اندیشه‌گرانه را دربرابر [انقلاب] روسیه دریابیم. البته اینجا باکسانی چون بهدو که پایه‌گذار دروغ‌پردازی درمورد روسیه است و فابر ــ لوکاس که همچون میمون دست‌آموزی پشت سر بهرو قرار می‌گرفت و هرگونه رذالت بورژوایی را مرتکب می‌شدکاری نداریم. اما باید نشان دهیم که کتاب دوهامل ــ که به راستی کتابی نمونه است ــ در عین حال تا چه حد پیچیده و پرسش‌انگیز نیز هست. چه دشوار است که بخواهیم باصداقت وسرخوشی اجباری و باصراحت پروتستان گونه‌ای که همپای شرم و نادانی زبان شناسانه‌ای پیش می‌روند همه‌چیز را درگونه‌ای از روشنایی نمادین قرار دهیم. نتیجه‌ای که دوهامل گرفته چقدر روشنگر است: «انقلاب راستین وژرف که به‌یك معنا گوهر روح اسلاو را دگرگون

کند هنوز رخ نداده است»* این‌خصلت نمای اندیشه‌گران چپ فرانسوی است (و همتاهای روسی آنان نیز) کـه نقش مثبت آنها یکسر از احساس سرسپردگی ایشان برخاسته است. سرسپردگی نه به انقلاب بل به فرهنگ سنتی. دستامدهای جمعی [زیبایی‌شناسانه‌ی] آنسان (به عنوان موارد مثبت) شباهت‌های زیادی به دستامدهای محافظه‌کـاران دارند. اما از دیـدگاه سیاسی و اقتصادی همواره می‌توان و بـاید ایشان را سرچشمه‌ی تـوان «خرابکاری» ارزیابی‌کرد.

منش اصلی ایـن موضع چپ گرایـان بورژوازی برآمده از ترکیب گریز-ناپذیر اخلاق‌ایدآلیستی وکنش سیاسی است، پاره‌ای ازخصایل‌سوررآلیسم ویا بهتربگویم سنت سوررآلیستی تنها درتضاد باسازش بی‌حاصل«احساس» درك می‌شوند. واقعیت این است‌که برای پیشبرد وبهبود این شناخت چیزی رخ نداده است. اغوای ابلیس‌گرایی رمبو یا لوتره آمون همچون آویزه‌ی هنر برای هنر در متن تازه به دوران رسیدگی چشمگیر بود، اما به باور من اگرکسی این آدمك رمانتیك را بگشاید چیزی قابل استفاده درون آن خواهدیافت. او باپرستش ابلیس همچون تمهیدی‌سیاسی، هرچند رمانتیك، روبرو خواهد شد، تمهیدی‌که برخلاف تفنن اخلاق‌گرایانه به‌گونه‌ای ویژه سیاست را بسی‌اثر و منزوی می‌کند. چنین متقاعد شدن و به سوی نگارش ماجراهای هراسناك روی‌آوردن (همچون برتون‌که درمورد تجاوزجنسی به کودکان نوشت) داستانی است سابقه‌دارکه به چند دهه‌ی پیش بازمی‌گردد. میان سال‌های ۱۸۶۵ تا۱۸۷۵ گروهی ازبزرگترین آنارشیست‌ها بی‌آنکه ازوجود یکدیگر باخبر باشند هرکدام جداگانه روی دستگاه جهنمی‌خویش کار می‌کردند. و نکته‌ی جالب این است‌که آنان مستقل از یکدیگر، به-نتیجه‌ای‌مشابه دست‌یافتند. چهل‌سال بعد دراروپای غربی آثار داستایفسکی، رمبو و لوتره آمون دریك زمان به‌سان صاعقه پدید آمدند و اثر گذاشتند.

✡ Duhamel : *Le Voyage de Moscou* . Paris 1922 P 189.

برای دقت بیشتر می‌توان از همه‌ی آثار داستایفسکی تنها یک صحنه را برگزید (این نوشته تا سال ۱۹۱۵ منتشرنشده بود). مقصودم «اعتراف استاوروگین» از تسخیر شدگان (جن‌زدگان) است. این فصل که به‌راستی همانندی آشکاری با سومین سرود ترانه‌های مالدورود دارد گونه‌ای توجیه شر و بدی به حساب می‌آید. در این نوشته پاره‌ای از مهمترین مایه‌های سورآلیسم باقدرتی به مراتب بیش از قدرت سخنگویان امروزی آن بیان شده است. چراکه‌استاوروگین یک سوررآلیست پیش از ظهور این مکتب بود. هیچ‌کس چون او ندانست که چقدر این بینش فضل‌فروشان مبتذل‌است که نیکی برای همه‌ی کسانی که بدان دست‌می‌یازند درحکم جلوه‌ای خدایی است حال آنکه شر و بدی یکسر از موجودیت درونی وخودانگیخته‌ی انسان برخاسته است و در لحظه‌ی گزینش و ارتکاب شر ما افرادی مستقل‌و خود بسنده به‌حساب می‌آییم. هیچ‌کس همچون استاوروگین جلوه و الهام را حتی درپست‌ترین کنش‌های آدمی ــ و به‌ویژه در آنها ــ چنین درخشان کشف نکرد. او حتی رفتار غیرعادی انسان را نیز چون موردی از پیش شکل گرفته ــ درهردوی جهان و درون‌ما ــ معرفی‌کرد، موردی‌که ما مستعد آن هستیم، حتی اگر به‌سوی آن‌کشیده نشویم، درست به همان شکل ایدآلیست‌های بورژوا که حقیقت و گوهر حقیقی را چنین می‌دیدند. خدای داستایفسکی نه تنها آسمان و زمین، انسان و جانور را آفریده است بل سازنده‌ی ابتذال، کینه وخشونت نیز هست وحتی دراین مورد نیز به ابلیس امکان دخالت درکارهای خود را نداده است. از اینروست که تمامی این بدی‌ها وگناه‌ها دارای حیاتی بکر و تازه درکاراو هستند، شاید «باشکوه» نباشد اما به‌گونه‌ای جاودانه تازه و بدیع هستند، تازگی آن‌ها «همچون نخستین روز است.» آنان با روحیه‌ای کودکانه از همه‌ی تصاویر قالبی که گناه به شکل آنها درآثار فضل‌فروشان مجسم می‌شد گسسته‌اند.

آن اوج تنش که به‌شاعران‌ما قدرت داد تا باحفظ فاصله، تاثیر حیرت‌آوری برما بگذارند به‌بیانی تلخ وناسزاگو درنامه‌ای که ایزیدور دوکاس [لوتره آمون] به‌ناشر خود در ۲۳ اکتبر ۱۸۶۹ نوشت و درآن کوشید تا شعر

خود را پذیرفتنی جلوه دهد دیده می‌شود. او خود را در جبهه‌ای قرار داد که میکیه‌ویچ*، میلتون، ساتی**، آلفرددوموسه و بودلر در آن قرار دارند. او نوشت: «البته من تلاش کردم چیزی تازه به این ادبیات بیفزایم و تنها ترانه‌ای ناامید را برای اندوه دل خواننده یافتم، خواستم تا او را آماده کنم که دست آخر نیکی را چون علاج دل خود بیابد. پس در پایان سرود تنها ستایش نیکی به‌جا می‌ماند؛ روش [کادم] بیشتر فلسفی است و ساده‌گرایی مکتب کهن را کنار گذاشته‌ام. مکتبی که ویکتورهوگو وچندتن معدود از آن به‌جا مانده‌اند.» اما اگر کتاب آشفته‌ی لوتره آمون اصولاً دارای تبار و پیشینه‌ای باشد، یا بهتر بگوییم بتواند اشاره‌ای به تاریخ خود کند، باید آن را در طغیان یافت. از اینرو تلاش سوپو در انتشار مجموعه‌ی آثار لوتره‌آمون به‌سال ۱۹۲۷ ودرارائه‌ی چکیده‌ی کلا سیاسی ایزیدور دوکاس، به راستی نه مخاطره‌ای درک‌ناشدنی بل کاری است قابل‌توجیه. متاسفانه در این مورد هیچ سندی در دست نیست و آنچه را هم که سوپو به‌مثابه‌ی شاهد احکام خود آورده است جز مواردی مبهم چیزی نیستند. از سوی دیگر، خوشبختانه، تلاش مشابهی که در مورد آرتور رمبو انجام گرفته به نتیجه رسیده و این دستاورد مادرسل کولون است که از چهره‌ی راستین شاعر در برابر مسخ اندیشه‌ی او توسط کلودل و بریشون دفاع کرده است. رمبو به راستی کاتولیك بود، اما چنانکه خود می‌گفت درمصیبت‌دیده‌ترین و بدبخت‌ترین پاره‌ی وجود خویش چنین بود، پاره‌ای که مورد نفرت و تحقیر خود او و دیگران بود، پاره‌ای که او را ناگزیر می‌کرد تا اعتراف کند که از

* آدام میکیه‌ویچ (۱۷۹۸–۱۸۵۵)؛ شاعر لهستانی. از رمانتیسم آغاز کرد، اما در آثار او رگه‌هایی از سمبولیسم را می‌توان یافت. سونتی‌ها مجموعه‌ی غزلیات او اثری بدیع و پیشرو محسوب می‌شود.

** رابرت ساتی (۱۷۷۴–۱۸۴۳)، شاعر انگلیسی. با اینکه در دوره‌ی ورد زورث و کلریج زندگی می‌کرد، اشعارش ضدرمانتیك هستند. سبکی ویژه‌ی خود داشت و امروز بیش وکم فراموش شده است.

شورش چیزی سردر نمی‌آورد. هرچند این اعتراف یك شرکت‌کننده‌ی در کمون پاریس است که ازنقش خویش ناراضی است. او سال‌ها پس‌از رها کردن شعر به‌یاد واپسین اشعار خود می‌افتد،آنجاکه در فصلی در دوزخ* گفته: «ای‌جادو گر، ای مصیبت، ای نفرت، گنج خویش را به‌شما بخشیدم.» و شعر سوررآلیستی همچون پیچك گرد این حکم می گردد. این نکته‌ی واپسین روشن می‌کندکه ریشه‌های این‌شعر به‌مراتب بیش ازآن دردل‌خاك رفته‌اندکه به‌نظریه‌ی «آفرینش شگفت آور» آپولینرختم شوند، ژرفای گسترش این ریشه‌ها را می‌توان چندان پی گرفت تا به‌آثار ادگارآلن‌پو رسید.

پس از مرگ باکونین اروپا دیگر نتوانست مفهومی پیشرو ازآزادی را ارائه‌کند. سوررآلیست‌ها،اما مفهومی چنین‌را دردست دارند.آنان نخستین کسانی هستندکه‌آرمان‌های درهم فشرده‌ی‌آزادی خواهانه‌ـاخلاقی‌ـانسان‌ـ گرایانه ازرهایی را ازپیش پای خود برداشتند. چراکه اطمینان یافتند: «باید ازکامل‌ترین شکل‌آزادی‌که تنها با فداکاری‌های بی‌پایان در این‌زمین به دست می‌آید، بدون محاسبات متعارف و عمل‌گرایانه لذت برد» و این نکته به‌آنان نشان دادکه «مبارزه‌ی انسان برای رهایی در ساده‌ترین شکل انقلابی‌آن (که بهررو آزادی بخش است) یگانه مورد معتبر در این جهان است. اما آیاآنان در ایجاد پیوند میان این تجربه‌ی آزادی و تجربه‌ی انقلابی دیگرکه ناچاریم‌آن را بشناسیم، چراکه به خود ما تعلق دارد، یعنی سویه‌ی تخریبی واستبدادی انقلاب پیروزبوده‌اند؟بدزبان دیگرآیاتوانسته‌اند شورش راباانقلاب یکی کنند؟ چگونه می‌توانیم کسی‌راکه روبه‌سوی بولوار بن نوول دارد [روبه سوی شورش خیابانی دارد] را در اتاق‌هایی جای دهیم‌که ساخته‌ی لوکور بوزیه و اود هستند؟

* درزمان حیات بنیامین همگان می‌پنداشتندکه فصلی در دوزخ واپسین کار رمبوست. و اونیزحکم خطا را درمتن بالا تکرارکرده است. امروز به‌شکرانه‌ی پژوهش‌های مستند دانسته‌ایم‌که واپسین‌کار شاعر اشراق‌ها است.

به‌کف آوردن نیروهای سرخوش انقلاب، این محوری است که سوررآلیسم تمامی کتاب‌ها و آثارخود را گردآن متمرکز کرده است. تا آنجا که دیگر می‌توان این نکته را وظیفه‌ی خاص خود به‌شمار آورد. برای سوررآلیست‌ها عناصر سرمستی که درهرکنش انقلابی یافت می‌شوند نابسنده‌اند. اینان با عناصر نظریه و کنش آنارشیستی هم ارزهستند. اما برای تاکید ویژه براین عناصر باید تجهیز روشمند و ریشه‌دار انقلاب را یکسر با پراکسیسی* جایگزین کرد که میان تمرین وازپیش جشن گرفتن همواره درنوسان است** اکنون باید مفهوم نابسنده وغیر دیالکتیکی ازماهیت سرخوشی را نیز به بحث واردکنیم. زیبایی‌شناسی نقاش و شاعر، حالت حیرت ازهنرکه همچون واکنش یك‌حیرت زده جلوه می‌کند، درپاره‌ای ازپیشداوری‌های بی‌خون رمانتیك به‌بند افتاده است. هرگونه شناسایی جدی ازراز ورمز، سوررآلیسم وچشم‌اندازهاوپدیده‌های شگرف خیالی به‌گونه‌ای به‌هم‌پیچیدگی‌دیالکتیکی نیازمند است که گردش رمانتیك ذهن به هیچ‌رو نتواند درآن نفوذکند. زیرا تاکید تاریخی و آمیخته با تعصب درمورد سویه‌ی رمزآمیزخود راز ورمز ما را به‌هیچ‌جا نمی‌رساند. ما تنها زمانی که راز ورمز را درجهان همه‌روزه از راه بینشی دیالکتیکی باز شناسیم وزندگی همه روزه را چونان موردی پوشیده ورمزآمیز درك کنیم و موردپوشیده را پدیده‌ای همه روزه وتکراری بشناسیم، به‌راستی به درون راز ورمز رخنه کرده‌ایم. پرشورترین پژوهش درمورد مثلاً پدیده‌ی «دورهم اندیشی» (Telepathie)*** به‌ماحتی نیمی

✡ پراکسیس: اصطلاحی که در نخستین آثار مارکس یافتنی است و به معنای کنش آگاهانه‌ی عناصر انقلابی است. این مفهوم از طریق دیگری، یعنی ازراه آثار گئورگ لوکاچ به اندیشه‌ی بنیامین راه یافت.

✡✡ اینجا بنیامین (همچون ارنست بلوخ) برنقش اساسی «امید» درروندمبارزه وپیروزی تاکیدکرده است. هرتمرین انقلاب همچون جشنی است که ازپیش‌برای پیروزی آن به‌پا می‌کنیم.

✡✡✡ دنگاهی که دویا چندتن‌از راه‌های‌جداگانه (گوناگون و چه‌بسا متضاد) به نتایج مشترکی دست یابند و اندیشه‌ی واحدی را ابرازکنند.

ازآنچه‌که خود ازراه خواندن به دست می‌آوریم (مثلاً خواندن روشنگری دنیوی درمورد پدیده‌ی دورهم‌اندیشی) را ارائه نمی‌کند ـ چراکه‌خواندن آشکارا یك روند «دورهم اندیشانه» است. وپرشورترین تجربه‌ی‌حشیش‌به ما حتی نیمی ازآنچه‌که خود ازراه اندیشه به دست می‌آودیم(مثلاً اندیشه به روشنگری دنیوی درمورد استفاده ازحشیش)را ارائه نمی‌کند ـ واندیشه نیزآشکارا منش تخدیری دارد. خواننده، اندیشمند، پـرسه زن، ولگـرد* نمونه‌هایی از اشراقیون هستند، درست همانطورکه معتاد، روبابین ومجذوب نمونه‌هایی دیگر از آنان به‌شمار می‌آیند وبیش ازهمه‌ی اینان دل‌بستگان به دنیا چنین‌اند. حال ازدهشت‌بارترین ماده‌ی تخدیری یعنی خودمان‌که در تنهایی به‌کارمان می‌آید سخنی نگوییم.

«به‌کف آوردن نیروهای سرخوش انقلاب»، این‌آیا به‌زبان‌دیگرهمان‌سیاست شعرگونه است؟ «ما از این شهد چشیده‌ایم، راستی بی‌ارزش‌تر ازهمه چیز بود.» پس‌بدانیم‌که سکوت درشاعری تاچه حد روشنگر همه‌ی‌پدیده‌هاست. برنامه‌ی احزاب بورژوا چیست؟ خواندن شعری بد در بهار. شعری‌کـه از استعاره اشباع شده است. وسوسیالیست‌ها نیز از شعر چنین سود مـی‌برند: «آینده‌ی درخشان نسل‌های بعد» را می‌بینندکه درآن همه‌کس چنان رفتار می‌کنند «که گویی فرشته‌اند» وهمه آنقدر دارند«کـه گویی ثروتمندند» و چنان زندگی می‌کنند«که انگار آزادند.» بی‌آنکه حتی نشانه‌ای ازفرشته، ثروت و آزادی درکارباشد. این همه تنها تصاویرند. زاده‌ی پندارشاعران سوسیالیست؟ بیان Gradus ad Parnassum آنها هستند؟ ** بیانگر خوش‌بینی هستند؟ هوایی سنگین درکتاب ناویل موج مـی‌زند. خاصه‌آنجا که نشان داده وظیفه‌ی اصلی باید «سازمان دهی ناامیدی» باشد. او بـه‌نام یاران ادبی خود به خوش‌بینی غیراصولی وبی‌دقت واپسین مهلت‌رابخشیده

* بنیامین واژه‌ی‌فرانسوی Flaneur رابه‌کارگرفته، واژه‌ی مورد علاقه‌ی‌بودلر.
** «گام‌هایی به سوی بهشت». اصطلاحی لاتین‌برای نمایش زندگی شادمانه و سرخوش.

است و شاید به‌همین دلیل خوش‌بینی نیز چهره‌ی واقعی خود را به او نمایان کرده است، آنجا که می‌پرسد: شرایط انقلاب کدامند؟ آنها را باید در تغییر روش برخورد [توده‌ها] یافت و یا در شرایط بیرونی؟ این‌همان پرسش اساسی است که مناسبت میان سیاست و اخلاق را تعیین می‌کند و از اینرو نباید از صراحت آن کاست. پاسخ سوررآلیسم به‌پاسخ کمونیسم نزدیک است، حتی به بدبینی در تمامی سطوح. بدبینی مطلق. بی‌اعتماد به سرنوشت ادبیات، آزادی، انسان اروپایی و بیش از همه بی‌اعتماد به هر شکل توافق: سازش میان طبقات، میان ملت‌ها و میان افراد. سوررآلیست‌ها تنها اعتمادی بی‌پایان به آی، جی. فاربن و کاربرد صلح‌آمیز نیروی هوایی دارند. اما برسر زمان حاضر چه می‌آید؟ و برسر آینده چه خواهد خواهد آمد؟

اینجا می‌توان اندیشه‌ای را که آراگون در واپسین کارش (سالهای دهه‌ی روش عرضه کرده را توصیه کرد. او میان استعاره و تصویر تمایز گذاشته است و این نگرشی است شاد به پرسش‌های روش بیان که باید آن را گسترش داد. گسترش: درهیچ جا همچون سیاست، استعاره و تصویر چنین باشدت و از سرناسازگاری با یکدیگر برخورد نمی‌کنند. زیر سازماندهی ناامیدی معنایی جز بیرون‌ریختن استعاره‌های اخلاقی از سیاست و کشف گستره‌ای در سیاست که صد درصد متعلق به‌تصاویر باشد ندارد. این گستره‌ی تصاویر را دیگر نمی‌توان از راه اندیشه اندازه گیری کرد. اگر وظیفه‌ی دوگانه‌ی اندیشه‌گران انقلابی را سرنگونی سلطه‌ی اندیشه‌گون بورژوازی و ایجاد تماس با توده‌های زحمتکش بدانیم، باید گفت که آنان یکسر در اجرای دومین وظیفه‌ی خود ناکام مانده‌اند چرا که این وظیفه را به‌هیچ‌رو نمی‌توان از راه اندیشه و فرضیه‌بافی اندیشمندانه به‌انجام رساند. و با این همه بسیاری، بارها، و به شدت، وسوسه شده‌اند تا به‌این پرسش از راه اندیشه نزدیک شوند، آنان خواهان ظهور شاعران، اندیشه‌گران و هنرمندان پرولتری شده‌اند. تروتسکی از همان آغاز کار در ادبیات و انقلاب علیه این طرح تاکید کرد که چنین هنرمندانی تنها پس‌از انقلابی پیروز ظهور خواهند کرد. به‌راستی پرسش اصلی این نیست که هنرمندی از تبار بورژوایی را تبدیل به «هنرمند پرولتری»

کنیم. پرسش برسر بسیج او ــ حتی به‌بهای کنش هنری او ــ در نقـاط مهم گستره‌ی تصاویر است. و آیا تعلیق «حرفه‌ای هنری او» پاره‌ای بنیانی از نقش ویژه‌ی نوین او محسوب نمی‌شود؟

آن لطیفه‌ها که می گوید بهترین‌هایند. و از آن بهتر شیوه‌ای است کـه آن‌ها را بیان می کند. چراکه در این گونه از کلام شوخ، همچون درسخره یا در بدفهمی، کنشی را می‌توان یافت که از تصویر خویش ایجاد مـی‌شود و در واقع از راه‌کاربرد خویش، خود را همچون تصویری ایجاد مـی کند، هر نیم نگاهش چشم‌اندازی گسترده را می گشاید، جهان فعلیت همگانه و درهم را، آنجاکه «پناهگاه‌امنش» از کف رفته است، می‌آفریند ــ گستره‌ای که، در یك کلام، ماتریالیسم سیاسی و طبیعت فیزیکی انسانی، درونـی، روح، فرد یا هرچیز دیگر را میان خود تقسیم می کند واین‌کار را با عدالتی‌دیالکتیکی انجام می‌دهدتا آنجاکه دیگر هیچ‌عضوی ازاین جراحت‌بی‌نصیب‌نمی‌ماند. با این همه به‌راستی‌که پس از این تعالی دیالکتیکی ایـن گستره همچنان گستره‌ی تصاویر یامشخص‌تر بگویم به‌مثابه‌ی‌گستره‌ی بدن‌های انسانی باقی خواهد ماند. چراکه درنهایت نمی‌توان ازآن گـریخت: نمی‌تـوان بدون گسست از ماتریالیسم متافیزیکی، همچون فوگت و بوخارین به‌ماتریالیسم انسان شناسانه‌ای رسید که‌باتجربه‌ی‌سوررآلیست‌ها وپیش ازآنان باتجربه‌ی هبل، گئورگ‌بوخنر، نیچه ورمبو بیان شده است. اینجـا نکته‌ای بازمانده را می‌توان یافت. حتی مورد همگانی نیز جسمی زنده است. وگونه‌ای از حضور جسم طبیعی (Physis) که برای مورد همگانی درفن‌آوری‌سازمان یافته از میان تمامی واقعیت‌های سیاسی و موثر خود شکل‌می گیرد مگر در گستره‌ی تصاویرکه اشراف دنیوی‌آن را بـه‌چشم ما آشنا ساخته است. تنها زمانی که جسم وتصویر درفن‌آوری درهم بیامیزند وبه‌کار تمامی‌آمیزه‌های جسم گونه‌ی امورهمگانی به‌گونه‌ای انقلابی‌پایان داده شود،واقعیت‌می‌تواند به‌چشم‌داشت بیانیه‌ی‌کمونیستی پاسخ‌دهد.اما تاآن زمـان،سوررآلیست‌ها یگانی‌کسانی هستندکه «دستورکار روز» را دانسته‌اند.آنان‌جانشین‌یکدیگر

می‌شوند، درحالیکه همواره نقش انسانی را بازی مـی‌کنندکـه در برابر ساعت زنگ‌داری قرار گرفته‌که همه‌ی شصت‌ثانیه‌ی‌یك دقیقه را باصـدای زنگ خود اعلام می‌دارد.*

. واپسین پاراگراف این مقاله، در واقع طرحی است‌که بنیامین برای‌نگارش مقاله‌ای دیگر در مورد سوررآلیسم ریخته بود. طرحی‌که هرگزنوشته نشد. ابهام جمله‌های این پاراگراف ناشی از سویه‌ی طرح‌گونه‌ی این‌فراز است.

حکایت گر:
اندیشه‌هایی درباره‌ی نیکلای لسکوف

۱

هرچند حکایت‌گر نزد ما آشناست اما درهستی‌فوری خویش نیرویی‌موجود و زنده به‌حساب نمی‌آید.* او دیگر چیزی است دور از دسترس‌ما، چیزی که با ما فاصله‌ای بسیار یافته است. معرفی کسی چون نیکلای لسکوف به مثابه‌ی یك حکایت‌گر اورا به ما نزدیك‌تر و آشناتر نمی‌کند بل فاصله‌هارا بیشتر می‌سازد.** اگر از دور به حکایت‌گر بنگریم آن طرح‌های بزرگ و ساده‌ای که او را تعریف می‌کنند در خود او آشکار می‌شوند و یا بهتر بگویم در او تعریف می‌شوند. درست بدان شکل که از پس صخره‌ای سر یك انسان یا بدن یك حیوان به چشم بیننده‌ای که از فاصله‌ای زیاد و یا از زاویه‌ای ویژه به‌آن‌ها می‌نگرد آشکار می‌شوند. این فاصله و زاویه‌ی ویژه را تجربه‌ای تعیین می‌کند که ما همه روزه باآن سر وکار داریم و همین تجربه به ما می‌آموزدکه هنر حکایت گری به‌پایان رسیده است. ما هرروز

* حکایت‌گر در برابر Narateur / Story Teller و حکایت در برابر Naration/Story آمده‌اند. دراین مقاله از تمایز میان‌آن‌ها باداستان‌نویس Novelist و داستان Novel و سایر اشکال بیان روایی ادبی بحث شده‌است.

** نیکلای لسکوف (۱۸۳۱–۱۸۹۵) نویسنده‌ی حکایات‌کوتاه و روزنامه‌نگار روسی. در سال‌های جوانی به عنوان نماینده‌ی شرکتی انگلیسی/روسی سراسر روسیه را زیرپا گذاشت وبا زبان‌ها، لهجه‌ها، سنن، آداب، عقاید وهنر مردمی‌کشورش آشناشد. در سال ۱۸۶۰ به سن‌پترزبورگ رفت ونخستین‌کتاب داستانی خویش را منتشر نمود. واپسین آثار سیاسی او در رد و هجو شخصیت‌های فرضی انقلابی سبب شدندکه در سال‌های پایان عمرش منزوی و تنها بماند. اما شیوه‌ی خاص او در حکایت نویسی و نظرش در مورد «تبارشناسی واژه‌های عامیانه» شهرت او را پس از مرگش روزافزون‌کردند و رمی زوف و زوشنکو راه او را ادامه دادند. شهرت او، امروز، زاده‌ی حکایات اوست‌که همگی را در نیمه‌ی دوم فعالیت ادبی خویش نوشته است.

کمتر از پیش باافرادی برخورد می‌کنیم که توانایی گفتن حکایت‌را دارند و هر روز بیش از پیش با احساس شرمی روبرو می‌شویم که‌در پی‌اعلام‌نیاز به‌شنیدن‌حکایت، گوینده را دربر می‌گیرد. گویی چیزی آشنا باما، اطمینان‌بخش‌ترین چیزی که با ما بود از ما گرفته شده است : توانایی مبادله‌ی تجربیات.

یکی از دلایل [پیدایی] این پدیده خود آشکار است : تجربه بی‌ارزش شده است و چنین می‌نماید که به‌گونه‌ای نامحدود بی‌فایده نیز می‌شود. کافی است هربامداد نیم نگاهی به‌روزنامه‌ای اندازیم تا دریابیم که تجربه به درجه‌ای نازل‌تر سقوط کرده است و تصویر ما نه تنها از جهان برون بل از جهان اخلاقی نیز یك شبه چنان تغییر یافته که به فکرهم نمی‌آمد. با [نخستین] جنگ جهانی، روندی آغاز شدکه دیگر از آن پس باز نایستاد. آیا نمی‌دیدیم آن مردانی‌که در پایان جنگ، خاموش از جبهه به‌خانه‌های خود باز می‌گشتند از چه تجربه‌ی مبادله پذیر اندکی برخوردار بودند؟ آنچه‌که ده سال بعد در سیل‌کتاب‌های جنگی جاری شد همه چیز بود مگر تجربه‌ای‌که دهان به دهان باز گو شده باشد. زیرا هرگز تجربیات چنان در تناقض با چیزی قرار نگرفته بودندکه تجربه‌ی استراتژیك با جنگ تاکتیکی، تجربه‌ی اقتصادی با تورم، تجربه‌ی جسمانی با جنگ فنی، و تجربه‌ی اخلاقی با آنان‌که حاکمان قدرتند. نسلی‌که راه مدرسه‌اش را با واگن‌های اسبی می‌پیمود اینك دربرابر آسمان گسترده‌ی‌روستا ایستاده بود. دراین‌آسمان همه چیز تغییر کرده بود مگرابرها، و زیراین‌ابرها، برزمینه‌ی ویرانگر سیل‌ها و انفجارها، بدن رنجور وشکستنی انسان ایستاده بود.

۲

تجربه‌ای‌که دهان به دهان باز گو شود سرچشمه‌ی کار تمامی حکایت‌گران

است. و بزرگ‌ترین نویسندگان حکایات آنانند که روایت نوشتاری ایشان کمترین تفاوت را با زبان انبوه حکایت‌گران گمنام داشته باشد. میان این حکایت گران گمنام باید دو گروه را که بی‌شك باهم تلاقی‌نیز دارند،از یکدیگر جداکرد. و چهره‌ی حکایت‌گر تنها نزد آن‌کس جسمیت کامل خود را باز می‌یابدکه بتواند هردو گروه را بشناسد. یك ضرب المثل آلمانی می‌گوید: «کسی‌که به مسافرت می‌رود همواره چیزی برای بازگفتن دارد» و مردمان،حکایت‌گر را همواره‌کسی می‌شناسندکه ازراهی دور می‌آید. اما از شنیدن قصه‌ی آن‌کس‌که در خانه‌ی خویش مانده نیز کمتر لذت نمی‌برند؛کسی‌که زندگی شرافتمندانه‌ای دارد و قصه‌ها و سنن محلی را خوب می‌شناسد. اگر بخواهیم این دو گروه‌را براساس‌نمایندگان کهن آن‌ها تصویرکنیم یکی را می‌توان در چهره‌ی زارع شخم‌کار ــ کسی‌که ساکن است ــ بازیافت و دیگری را در سیمای بازرگان دریانورد. راستی که‌هر گستره‌ی زندگی* چنان‌که هست تیره‌ی حکایت‌گران ویژه‌ی خویش را می‌آفریند. هریك از این تیره‌ها پاره‌ای از خصایل خود را برای سده‌هایی دورتر حفظ می‌کنند. بدین سان میان حکایت‌گران سده‌ی نوزده در آلمان، نویسندگانی چون هبل و گوتهلف در حکم پیروان نخستین تیره‌انند و نویسندگانی‌چون‌سیلسفیلد وگرستاکر پیروان تیره‌ی‌دیگر به‌حساب می‌آیند.**

* «گستره‌ی زندگی (*Lebenssphare*) اصطلاحی است‌که مارکس در مورد نخستین مراحل پیدایش هرطبقه به‌کار می‌برد. هنگامی‌که طبقه‌ای در آغاز شکل‌گیری خویش است یك «گستره‌ی زندگی» محسوب می‌شود. نگاه‌کنید به: Marx. K, Engels. F. *Collected Works*, Moscow, 1976, Vol 5, PP. 194–195.

** یوهان پتر هبل (۱۷۶۰ ــ ۱۸۲۶) حکایت‌گر و شاعر آلمانی. او را مهمترین حکایت‌گر ادبیات آلمان دانسته‌اند، و بنیامین وی را «بی‌همتا» می‌خواند. یرمیاس‌گوتهلف (۱۷۹۷ــ۱۸۵۴) حکایت‌گر وداستان‌نویس‌آلمانی که بیشتر آثار او در مورد زندگی در روستاست.

←

اما این تیره‌ها چنانکه پیشتر آمد ، تنها به عنوان نمونه‌های اصلی به‌کار می‌آیند. گسترش کنونی قلمروی حکایت‌گری در حوزه‌ی تام تاریخی آن ، بدون ارائه‌ی عمیق‌ترین تفسیر ازاین‌دو نمونه‌ی کهن تصورناکردنی‌می‌بود. چنین تفسیر و تاویلی به‌گونه‌ای ویژه درساختار تعاونی سده‌های میانه وجود داشت. استاد پیشه‌ور ساکن و مزدور مسافر یك‌جا با هم گرد می‌آمدند و هر استادی پیش از آنکه در شهر خویش یا جایی دیگر ساکن شود مزدوری مسافر بود. اگر روستایی و دریانورد دو آموزگار حکایت‌گران بودند ، طبقه‌ی پیشه‌ورهمچون دانشگاه آنان محسوب می‌شد. در این دانشگاه معارف سرزمین‌های دور درهم ترکیب می‌شدند ، معارفی که مسافران همواره به خانه‌ی خود می‌آورند تا با معارف گذشته‌که به عالیترین شکلی خود را به ساکنین آن مکان می‌نمایاند ادغام شوند.

۳

لسکوف هرجای دورهم‌که بود انگار درخانه‌ی خویش است، به‌این سیاق به هرزمان دور هم‌که می‌رفت بازگویی در زمان خویش جای داشت . او معتقد به‌کلیسای ارتدکس یونانی و مردی بود با دلبستگی‌های اصیل دینی. اما با دیوان سالاری کلیسا هم‌کم مخالف نبود. از آنجا که همراهی با

←

چارلز سیلسفیلد(۱۷۹۳–۱۸۶۴) حکایت‌گر و روزنامه‌نویس آلمانی‌که بارها به ایالات متحد سفر کرد ومحل رخداد بسیاری از حکایات او نیز امریکاست. فردریش گرستاکر (۱۸۱۶–۱۸۷۲) حکایت‌گر و نویسنده‌ی آلمانی‌که به ایالات متحد سفر کرد . آثارش از پرخواننده‌ترین نوشته‌های زبان آلمانی بود.

مامورین دنیوی [اداری] را نیز طاقت نداشت مقام مامور دولت را هم که بدست آورده بود، در همان جوانی از کف داد. از میان تمامی مشاغلی که یافت تنها یکی دیرپا بود، او مدت‌ها به‌عنوان نماینده‌ی روسی یك شرکت بزرگ انگلیسی باقی ماند و این مقام بیش از هر چیز به‌کار نویسندگی او آمد. برای کارهای این شرکت او سراسر روسیه را زیرپا گذاشت و این سفرها خرد دنیوی او را پا به پای دانش او از شرایط [اجتماعی] روسیه کامل کردند. در این مسافرت‌ها او امکان یافت که با سازماندهی فرقه‌های بی‌شمار درکشور روسیه از نزدیك آشنا شود. دانش او نشان خود را بر- آثار داستانی او نهاد. لسکوف در افسانه‌های روسی متحدی پایدار برای پیکار علیه دیوان سالاری ارتدکس یافت. شماری ازحکایات وافسانه‌های او برسرگذشت انسانی نیك متمرکز شده‌اند، کسی که به‌ندرت زاهد و بیشتر آدمی است ساده و فعال که به طبیعی‌ترین شکلی کـه در جهان یافتنی است بدل به یك قـدیس می‌شود. تجلیل از راز و رمـز و عرفان سنگر لسکوف نبود. هرچندکـه گاه به‌گاه نسبت به معجزه و حتی پارسایی از خود تسامح نشان داده اما حتی این‌کار را نیز به یاری طبیعت سرخوش زمینی انجام داده است. او نمونه‌ی مثالی خود را در آدمی می‌یافت که راه خویش را درجهان چندان گشوده بیند که نیازی به درگیری عمیق با آن پیدا نکند.

بازتاب او به پرسش‌های این جهان نیز به واکنشی که در بالا آمد همانند است. چنین است که او دیر، در بیست و نه سالگی به‌نگارش آغـاز کرد. نوشتن او پس از آن‌همه سفرها آغاز شد. عنوان نخستین کتاب چاپ‌شده‌اش این بود: چرا کتاب‌ها در شهر کیف چنین گران هستند؟ و نوشته‌های دیگرش درباره‌ی طبقه‌ی کارگر، اعتیاد به الکل، پزشکـهـای پلیس و فروشندگان دوره‌گرد منادیان آثار داستانی او شدند.

۴

جهت گیری به‌سوی خواست‌ها ومنافع عملی،خصلت نمای بسیاری از آنان است که حکایت گـر زاده می‌شوند. این منش بارها بیش از لسکوف نـزد کسانی یافت می‌شد چون گوتهلف که کارش ارائه‌ی اندرزهای دهقانی بود، ویا نودیه* که یادآور مخاطرات چراغ‌های‌گازی می‌شد و یا هبل که پاره‌ای از آموزش‌های‌علمی را برای خوانندگانش در گنجینه‌ی(Schatzkastlein) خود به گونه‌ای پنهانی تدارك می‌دید. البته این منش در گـوهر هرحکایت خوبی نهفته است. هرحکایتی آشکار یا پنهان چیزی سودمند وثمربخش را در بر دارد. این سودمندی می‌تواند یـك‌جا در مفاهیم اخلاقی پنهان باشد و جای دیگر در اندرزهای عملی نمایان شود و یا در یك ضرب‌المثل یـا گفته‌ای نغز آشکار گردد. در همه‌ی این موارد حکایت گر کسی است کـه اندرزهایی برای خوانندگان خود در چنته دارد. اما اگر امروز «اندرز-گویی» کاری چنین به‌نظر کهنه می‌آید ازاینروست که توان مبادله‌ی تجربیات کاهش یافته است. درنتیجه ما هیچ اندرزی برای خود و یا برای دیگران نداریم. گذشته ازاین، اندرز کمتر پاسخی به‌یك‌درخواست، و بیشتر پیشنهادی است درمورد ادامه‌ی داستانی که تازه طرح شده‌باشد. برای یافتن این‌اندرز باید نخست توانایی بیان حکایتی را داشت (از این حقیقت هم بگذریم که هرکس فقط تاآنجا پذیرای اندرز است که امکان روشن شدن شرایطش را بدهد.) اندرزی که درکارگاه زندگی راستین طـرح ریزی شده خرد نام-دارد. هنر حکایت گـری به نهایت کـار خود رسیده زیرا سویه‌ی حماسی حقیقت، یعنی خرد، از میان رفته است. این روند، با این همه،مدتی طولانی کارکرده است و هیچ چیز نمی‌تواند مبتذل‌تر از این باشدکه بکوشیم در آن تنها « نشانه‌ای از زوال و سقوط» را بـاز یابیم ، چه برسد به اینکه

* شارل نودیه (۱۷۸۰–۱۸۴۴) داستان‌نویس، حکایت‌گر و ادیب فرانسوی که پیرو مکتب رمانتیسم بود.

آن را نشانه‌ای «نوین» هم بشناسیم. این تنها می‌تواند نشانه‌ای ملازم از نیروهای تولیدی و دنیایی تاریخ حساب آید که به گونه‌ای کاملاً تدریجی روایت را از گستره‌ی گفتار زنده دور می‌کند و درهمین حال دیدن زیبایی نوینی در آنچه که درحال پژمردن است را امکان‌پذیر می‌سازد.

۵

نخستین نشانه‌ی پیدایش روندی که نهایت آن زوال حکایت‌گری است، برآمدن داستان نویسی در سرآغاز دوران نوین است. آنچه که داستان (Novel) را از حکایت (و از حماسه در معنایی محدود) جدا می‌کند وابستگی اساسی آن به‌حضور کتاب است. نشر داستان تنها با اختراع چاپ امکان‌پذیر شد. آنچه که از راه گفتاری و زبانی دست یافتنی است، یعنی هسته‌ی گرانبهای حماسه، خمیره‌ای جدا ازچیزی که سازنده‌ی مایه‌ی تجاری داستان است دارد. چیزی که داستان را از تمامی اشکال ادبیات منثور جدا می‌کند (افسانه‌های کودکان، افسانه‌های حماسی وحتی «داستان کوتاه» یا Novella)* این‌است که داستان ازسنت گفتاری وزبانی ریشه‌نمی گیرد

✡ Novella تا سده‌ی پیش به‌جای داستان‌کوتاه به‌کار می‌رفت. روایت‌داستانی ساده به زبانی آسان وزودفهم‌بود. همچون داستان‌های‌کوتاهی‌که در دکامرون اثر بوکاچیو در پی یکدیگر می‌آیند. هریك از حکایات هزار و یک شب را نیز می‌توان یك Novella دانست. بنیامین اینجا همین معنای Novella را درنظر دارد. اما این واژه از سده‌ی نوزدهم به بعد همچون داستانی نیم‌بلند، میان داستان‌کوتاه و داستان بلند (نوول) به‌کار می‌رود. مرگ در ونیز اثر توماس مان. مرگ ایوان ایلیچ اثر لئون تولستوی، دل تاریکی اثر جوزف کنراد ویا مرد پیر و دریا اثر ارنست همینگوی چنین‌اند.

و از راه آن‌نیز بیان نمی‌شود. این نکته داستان‌را به ویژه ازحکایت گری جدا می‌کند. حکایت گر آنچه‌که می گویدرا ازتجربه به‌دست آورده‌است ـ تجربه‌ی خود او یا تجربه‌ای‌که دیگران گزارش کرده‌اند. و او آن را بدل به تجربه‌ی همه‌ی کسانی می‌کندکه به‌حکایتش گوش می‌دهند. داستان‌نویس اما، خود را منزوی می‌کند. زادگاه داستان فـردی منزوی است کـه دیگر توانایی بیان خویش را ازراه ارائه‌ی مثال‌هایی از مهمترین مسایل‌خویش ندارد. او خود اندرزپذیر نیست ونمی‌تواند به دیگران اندرز دهد. نگارش یك داستان به‌معنای این‌است‌که چیزی تناسب ناپذیر را دربیان‌زندگی‌انسانی به حد افراط بکشانیم. درقلب کمال زندگی وازراه بیان این‌کمال، داستان سردرگمی ژرف زیستن را روشن مـی‌کند. حتی نخستین اثر بـزرگ در داستان‌نویسی یعنی دن‌کیشوت به ما پیام می‌دهدکه چگونـه عظمت معنوی، شهامت، ومنش‌یاری دهنده‌ی یکی از شریف‌ترین آدمیان یعنی دن کیشوت به گونه‌ای‌کامل ازهر گونه اندرزگویی عاری است وحتی اندك جرقه‌ای هم از خرد به‌همراه ندارد. اگر درجریان سده‌های گذشته تلاش‌هایی انجام‌شد ـ که‌کارآترین آن‌ها شاید سرگذشت ویلهلم مایستر* باشد ـ تاداستان جنبه‌ی آموزشی‌یابد، بایدگفت‌که همواره این‌کوشش‌ها به تغییر و تعدیل شکـل داستان منجرشده‌اند. «داستان شکـل‌گیری»یا Bildungsroman**از سوی دیگر به هیچ طریقی از ساختار اساسی داستان منحرف نشده است، ازطریق ادغام روند [تکوین] اجتماعی با تکامل یك‌فرد، شکننده‌ترین‌توجیه را بر نظمی‌که تعیین‌کننده‌ی این تکامل است ارائه می‌کند. مشروعیتی کـه «داستان شکل‌گیری»ایجاد می‌کند در تقابل مستقیم با واقعیت قرارمی‌گیرد. جنبه‌ی نابسنده‌ی هرچیز مهمترین نکته‌ای است‌که‌به گونه‌ای‌خاص‌در«داستان شکل‌گیری» تحقق می‌یابد.

*گوته داستان سال‌های آموزش ویلهم مایستر را در ۱۷۹۵ـ۱۷۹۶ نوشت. این یکی از زیباترین آثار اوست‌که درچهارمجلد به شرح سال‌های شکل‌گیری شخصیت و عقاید مردی جوان می‌پردازد و تجربیات او را بیان‌می‌کند. واپسین ←

می‌توان دگرگونی‌های اشکال حماسه را که در وزن شعری پدید می‌آیند با تغییراتی که در سطح زمین در جریان هزاران سده ایجاد می‌شوند مقایسه کرد. دشوار بتوان اشکال دیگری از روابط درونی افراد انسان را یافت که چنین به آهستگی شکل گرفته باشند و چنین به آهستگی هم شکل خود را از دست بدهند. پیدایش داستان‌گویی، به دوران باستان می‌رسد، صدها سال پیش از آنکه به یـاری بورژوازی در حال رشد، عناصری که برای شکوفایی خرد بودند را بیابد. با پیدایش این عوامل حکایت گری سخت آرام بدل به‌چیزی کهنه شد. راست است که در مواردی متعدد مواد تازه‌ای را به‌کار گرفت اما با این کار منش اصلی آن تغییری نیافت. ازسوی دیگر با نظارت کامل بورژوازی که مطبوعات را چونان یکی از مهمترین ابزار خود در سرمایه‌داری تکامل یـافته در اختیار دارد، شکلی از ارتباط سر بر آورد که جدا از این که تا چه حد سرچشمه‌ی پیدایش آن دور است پیشتر هرگز تاثیری تعیین کننده برشکل حماسه نگذاشته بود. امـا اکنون دارای

←

اثر گوته سال‌های سفر ویلهم مایستر کـه بـه سال ۱۸۲۱ منتشر شد زنـدگی قهرمانان را پس از شکل‌گیری شخصیت او پی می‌گیرد.

☆☆ Bildungsroman (یا داستان شکل‌گیری) شیوه‌ای از روایت داستانی است که به شرح سال‌های جوانی وشکل‌گیری شخصیتی و عقیدتی انسانی مربوط می‌شود. پس‌از ویلهم مایستر گوته (ونیز پس‌از رنج‌های ورتر جوان) نگارش چنین شکلی از داستان‌ها پاگرفت. نمونه‌هـای دیگر را می‌تـوان در آموزش احساساتی اثر گوستاو فلوبر، دیوید کاپرفیلد اثر چارلز دیکنس، بادن‌بروکز اثر توماس مان، تولدس جوان اثر رابرت موزیل، و تصویر هنرمند به‌مثابه‌ی مردی جوان اثر جیمز جویس یافت.

قدرت تاثیر گذاری شده بود وچنین شدکه این شکل‌ارتباط‌برای حکایت‌ـ گری همانقدر بیگانه‌شدکه برای داستان‌نویسی. اما غرابتش برای داستان‌ـ نویسی شکلی تهدیدکننده داشت و از این رو بحرانـی در داستان نویسی پدید آورد. این شکل نوین ارتباط، اطلاعات (اخبار) است.

ویله مسان پایـه گذار روزنامه‌ی فیگارو ماهیت اطلاعات را در قاعـده‌ای مشهور بیان کـرده است . او همواره می‌گفت: «برای خـوانندگان من یك آتش‌سوزی در اتاقی زیر شیروانـی در کادتیه‌لاتن پاریس بـه مراتب مهم‌تر از رخداد یك انقلاب در مادرید است.» این‌قاعده به‌گونه‌ای تکان‌ـ دهنده روشن‌می‌کندکه دیگر نه‌اخباری‌که از راه دور می‌رسند بل اطلاعاتی که به‌نزدیك‌ترین مکان مرتبط می‌شوند، پذیراترین شنوندگان‌را می‌یابند. اخباری‌که از راه دور می‌رسند ــ خواه اخباری فضایی/مکانی باشندکـه ازکشورهای بیگانه می‌آیند، خواه اخباری زمانی/سنتی بـاشند ــ دارای آن چنان اقتداری هستندکه به آن‌ها مشروعیت می‌بخشد، حتی زمانی‌کـه نتوان درمورد صحت آن‌ها بررسی کرد. اطلاعـات،اما،آمادگی رسیدگی سریع را دارا هستند. نخستین بـایستگی آن‌هاست که «در خود قابل فهم باشند.» معمولاً درست تر از اخبار سده‌های پیش نیستند ، اما در حالیکه این اخبار در بیشتر موارد دارای سویه‌های ناباورانـه و اعجازی بودند، اطلاعات نوین ناگزیر باید باورکردنی به‌نظر آیند. به‌همین‌دلیل اطلاعات با حکایت‌گری ناسازگار است . اگر هنر حکایت‌گری چنین‌کمیاب شده، علت آن را باید در وجود اطلاعات و اخبار گوناگون یافت‌کـه در واقع سهمی تعیین‌کننده درپیدایش این وضعیت دارد.

هر بامداد به ما اخباری از سراسر کره‌ی زمین می‌دهند و باز دست مایه‌ی ما برای داستان‌های جالب بسیارکم است . چرا کـه دیگر هیچ حادثه‌ای بدون توضیح و تفسیر مفصل به‌ما عرضه نمی‌شود. به بیان دیگر، درحالیکه دیگر هیچ چیز به‌کار حکایت‌گر نمی‌آید، همه‌چیز برای اطلاعات واخبار سودمندند. درواقع این نیمی از هنر حکایت‌گری است‌که روایتی را جدا

از هر گونه توضیح باز گو کنیم . لسکوف استاد این کار بود (قطعاتی چون «نیرنگ» و «شاهین سفید» او را با هم قیاس کنید.) در آثار او خارق‌العاده‌ترین و شگفت‌انگیزترین چیزها در پیوند با دقیق‌ترین نکات وجود دارند، اما هیچ گونه مناسبت روانشناسانه میان حوادث، به‌خواننده تحمیل نمی‌شود. بر عهده‌ی خواننده است که همه چیز را چنان تفسیر کند تا بتواند آن‌ها را درك نماید، و بدین‌سان حکایت گر به‌چنان وسعتی دست می‌یابد که اطلاعات و اخبار فاقد آن هستند.

۷

لسکوف پیشینیانی در میان کلاسیك‌ها دارد . نخستین حکایت گر یونانیان هرودوت بود. درفصل چهاردهم ازسومین کتاب تاریخ خودروایتی حکایت‌گونه آورده که از آن می‌توان بسیار آموخت. داستان به پسامنی‌توس مربوط می‌شود.

زمانی که شاه مصری پسامنی توس از شاه ایران،کمبوجیه شکست خورد و دستگیر شد ، کمبوجیه تصمیم گرفت زندانی خود را خوار و بی‌حرمت کند. پس فرمان داد که پسامنی‌توس را درگذرراهی قرار دهندکه سان پیروزمندانه‌ی ایرانیان از آن می گذشت. همچنین او فرمان دادکه دختر زندانی از برابر او بگذرد و به عنوان یك مستخدمه با دلو آب به سوی چاه رود. درحالیکه‌همه‌ی مصریان‌ازدیدن این‌منظره زاری‌وندبه می کردند پسامنی‌توس تنها، خاموش و بی‌حرکت باچشمانی خیره به جا مانده بود . حتی هنگامی که پسرخود را دیدکه درمیان سربازان‌ایرانی‌به سوی جایگاه‌اعدام می‌رود باز همچنان بی‌حرکت باقی می‌ماند. اما هنگامی‌که پس‌از این‌همه، اویکی از خدام خود راکه پیرمردی رنجور بود در میان زندانیان باز شناخت با مشت برسر خویش‌کوبید وتمامی نشانه‌های اندوه و ماتمی عظیم‌را از خود

بروز داد.*

به یاری این حکایت شاید بتوان ماهیت اصیل حکایت گری را درک کرد. ارزش اطلاعات (و اخبار) دیرپا نیست، تنها در لحظه زنده است. باید خود را یکسر به لحظه تسلیم کند. باید بی‌آنکه زمان را از کف بدهد خود را بیان کند. حکایت اما به‌گونه‌ای دیگر است، خود را به‌کار نمی‌گیرد، تمامی قدرت خود را حفظ و متمرکز می‌کند و کاملاً قادر است که حتی پس از گذر زمانی طولانی آن را نشان دهد. چنین است که مونتنی به‌این شاه مصری اشاره‌می‌کند و می‌پرسد که چرا او تنها زمانی که خدمتکار خویش را دید به مویه و زاری پرداخت. مونتنی خود پاسخ می‌دهد: «از آنجاکه او به نقد از اندوه سرشار بود، کوچکترین افزایشی بدان بسنده‌بود تا سد شکیبایی اورا درهم شکند.»** مونتنی‌براین باور است، اما می‌توان

* بنیامین متن هرودت را به صورت بازگفت نیاورده است. انگار او این حکایت را براساس حافظه‌ی خود بازگو کرده است. هر چند چارچوب اصلی داستان به صورت دقیق آمده، اما باید گفت که پیرمردی که دیدن‌او پسامنی‌توس را از پای انداخت نه یکی از خدمه‌ی او بل یکی از درباریان او بود که «به پای سربازان ایرانی افتاده و تقاضای بخشش می‌کرد». نگاه کنید به:
Herodotus: *The Persian Wars*, New York, 1942, PP. 216–217

** میشل‌مونتنی(۱۵۳۳–۱۵۹۲) اندیشمند و رساله‌نویس فرانسوی. یکی از مهمترین چهره‌های ادبیات رنسانس اروپا. او سال‌ها خود را در کتابخانه‌ی قصرش محبوس کرد و به نگارش رسالاتی پرداخت که درمیان درخشان‌ترین نمونه‌های آثار ادبی در زبان فرانسه جای دارند. اشاره‌ی بنیامین به رساله‌ی «دباره‌ی اندوه» است که چونان دومین رساله در نخستین مجلدات رساله‌ها آمده است. مونتنی واکنش شاه مصری را به واکنش شارل دوگین پس‌ازمرگ دو برادرش تشبیه‌کرده است. نگاه کنید به:
Montaigne. M: *Essais*, Paris, 1973. Vol 1, P. 58.

ماجرا را به‌گونه‌ای دیگر دید: شاه ازدیدن سرنوشت آنان که خون شاهی در رگ‌هایشان جریان داشت یکه نخورد، چرا که این سرنوشت او نیز بود. ما ازدیدن رخدادی برصحنه تکان‌می‌خوریم، اما مشاهده‌ی این‌رخداد در زندگی راستین ما را تکان نمی‌دهد. به چشم شاه این خدمتکار چونان هنرپیشه‌ای آمد. به‌بیان‌دیگر اندوه عظیم چیزی مقید است و تنها دررخوت [ناشی از فاصله] می‌تواند آشکار گردد. دیدن آن خدمتکار رخوت بود. هرودت هیچ توضیحی نداده است. گزارش او به شدت خشک و رسمی است. به این دلیل حکایتی از مصرکهن هنوز پس ازگذر هزاران سال در ایجاد سرگشتگی و تفکر تواناست. به بذرهایی همانند است که در طول سده‌های بسیار در سرداب‌های اهرام دور از هوا باقی مانده‌اند و توان زایش و رویش خود را تا به امروز حفظ‌کرده‌اند.

۸

هیچ چیز یك حکایت را کارآتر از آن تماس بی‌واسطه‌ای که مانع از هرگونه تحلیل روانکاوانه می‌شود، به حافظه نمی‌سپارد. هرچه روندی‌که حکایت‌گر در آن از سایه روشن‌های روانکاوانه چشم می‌پوشد طبیعی‌تر باشد داعیه‌ی حکایت عالیتر به حافظه‌ی شنونده سپرده می‌شود وکامل‌تر در تجربه‌ی او ادغام می‌گردد وگرایش او به تکرار آن برای کسی دیگر، در زمانی دیگر، دیر یا زودتر، بیشتر می‌شود. این روند جذب‌کردن که در ژرفای آگاهی پیش می‌رود خواهان حالت رخوت وآرامشی است که دست‌آمدن آن هردم بیشتر به موردی‌کمیاب و نادر بدل می‌شود. اگرخواب نقطه‌ی اوج رخوت جسمانی باشد خستگی وملال نقطه‌ی اوج رخوت‌فکری است. خستگی پرنده‌ی رویاست‌که روی تخم‌های تجربه نشسته است. از به صدا آمدن برگ‌ها می‌گریزد. آشیانه‌اش ــ کنشی‌که به ملال و خستگی از نزدیك پیوسته ــ در شهرها به نقد از هم پاشیده و در روستاها نیز در

حال ویرانی است. و همراه آن موهبت شنوایی نیز از کف رفته و جامعه‌ی شنوایان ازهم پاشیده است. حکایت گری همواره هنرتکرار حکایت‌هاست و این هنر را آنجاکه دیگرحکایتی به‌جا نیست باید از کف رفته دانست. حکایت گری از دست رفته چراکه آن چرخش مباسوره‌ها و بافتن‌هاکه در زمان شنیدن حکایات ادامه داشتند،دیگر وجود ندارند. هرچه شنونده خود را بیشتر از یادببردآنچه‌که می‌شنود ژرف‌تر در خاطره‌اش جای می گیرد. آنگاه‌که آهنگ‌کار هوش اورا می‌رباید بدقصه‌ها گوش می کند و گویی موهبت بازگویی‌آن‌ها خود به‌خود به اوارزانی می‌شود. واین است‌ماهیت رشته‌ای‌که موهبت حکایت‌گری می بافد. چنین است‌که امروز هم این بافته را نمی‌توان‌ازهم گشود،هرچند هزاران سال‌پیش باکهن‌ترین روال بافندگی تهیه شده است.

۹

حکایت گری‌که برای دورانی‌طولانی‌درقلب‌کار جای‌داشت‌ـ کارروستایی، دریایی وشهری‌ـ خود یك شکل افزارمندانه‌ی ارتباطی بود. هدفش این نبودکه گوهرناب هرچیز راـ همچون اطلاعی یاگزارشیـ انتقال دهد. هرچیز را به‌ژرفای زندگی حکایت‌گرمی‌نهاد تاآن را زمانی‌دیگربازبیرون کشد. بدین‌سان مُهرحکایت گر برحکایت چنان باقی می‌ماندکه نقش‌های دست حکاك بر جامی ازگل رس. حکایت گران همواره حکایت خود رابا بیان آن شرایطی‌آغاز می‌کردندکه نیك‌آموخته بودند چه‌چیز در پی آن خواهد آمد، خیلی ساده آن را به تجربه‌ی خویشتن مرتبط می‌کردند. لسکوف حکایت «نیرنگ» خود راباتوصیف یك مسافرت قطارآغاز می کند و می‌گویدکه قصه را ازیك همسفر خود شنیده و اکنون‌آن را بازمی گوید، یا وقتی جریان آشنایی خود را باقهرمان زن داستان «. در بادی سونات

کرویتزر»* بیان می‌کند به‌مراسم تدفین داستایفسکی‌می‌اندیشد، ویا کردهم‌آیی یك‌محفل ادبی‌را شرح می‌دهدکه درآن حوادثی‌که درداستان «آدم جالب» می‌گذرند نقل می‌شوند. بدین‌سان نشانه‌ی حضور لسکوف در حکایات او یافتنی است ، و این حتی اگر نشانه‌ی آن‌کس نباشدکـه این حکایات را تجربه‌کرده، نشانه‌ی‌کسی است‌که آن‌ها را بازگو می‌کند.

این صنعت دستی (افزارمندانه)که حکایت‌گری نامیده می‌شود به‌راستی از جانب خـود لسکوف نیز یـك صنعت دستی دانسته می‌شد. او در یکی از نامه‌هایش می‌گوید: «نگارش به‌چشم‌من هنری آزاد نیست، یك صنعت‌دستی است.» پس تعجبی نداردکـه او خود را وابسته به صنعت دستی می‌کند و صنعت پیشرفته و فن‌آورانه را به خود بیگانه می‌یابد. تولستوی‌که به یقین این نکته‌را درك‌کرده بود چندبار دربحث از استعداد حکایت‌گری لسکوف بدان اشاره‌کرده است. به عنوان مثال زمانی‌کـه لسکوف را نخستین‌کسی می‌نامد که « نابسنده بودن پیشرفت اقتصادی را گـوشزد کرده است...» می‌گوید : «چه شگفت‌آور است‌کـه آثار داستایفسکی خوانندگانی بسیار یافته... به راستی نمی‌توانم درك‌کنم‌کـه چرا آثار لسکوف زیاد خوانده نمی‌شوند. او نویسنده‌ای حقیقی‌است.» لسکوف درداستان هنرمندانه وعالی خود ککك فولادین که در نیم راه افسانه‌های قدیمی و نمایشی خنده‌آور (Farce)**قرار دارد ستایشی بی‌دریغ از صنعت دستی در بحث از نقره‌کاری در شهر تولا می‌کند و می‌گویدکـه شاهکار مردم تولا یعنی «ککك فـولادی» از چشم پترکبیر دور نماند و به او اطمینان بخشیدکـه روس‌ها

*این‌حکایت رانبایدباداستان مشهورتولستوی سوناتکرویتزر اشتباه‌گرفت.

** Farce: نمایشی خنده‌آور است‌که به اغراق بازی و حرکات هنرپیشه‌هـا ، اغراق در پرداخت شخصیت‌ها و شرایط ، تکرار بیش از حد موارد، و رخداد حوادث نـاممکن استوار باشد. چونان نمایش‌هـای خرس و خواستگاری از آنتون چخوف و یا نمایش‌های لابیچ و فیدو در ادبیات فرانسه.

نباید در برابر انگلیسیان احساس شرم داشته باشند.

تصویر اندیشه‌گرایانه از فضای صنعت دستی که حکایت‌گر نیز در آن جای دارد شاید هرگز به‌طریقی چنین خصلت‌نما شرح داده نشده‌که پل والری در بافته‌های مادی مونیه آورده است. او از «کامل‌ترین چیزها درطبیعت، مرواریدهای بی‌نقص، شراب‌های رسیده، آفریده‌هایی درکمال رشد» سخن می‌راند و آن‌ها را «دستامدگرانبهای طولانی از عللی‌که با یکدیگر همانندند» می‌خواند. انباشت این علل آنجا به حد زمانی خود خود می‌رسد که‌کمال به دست آمده باشد. والری ادامه می‌دهد: «این‌روند شکیبای طبیعت، یك‌بار به‌وسیله‌ی انسان تقلید شد. مینیاتورها، حکاکی‌های روی عاج که بادقتی درحدکمال روی آن‌هاکار شده، سنگ‌هایی جلا یافته که روی آن‌ها طراحی شده، آثاری‌که با لاك تهیه شده‌اند و یا نقاشی‌هایی که در آن‌ها رشته‌هایی از لایه های شفاف و نازك هریك روی دیگری‌کار گذاشته شده‌اند، تمامی این دستامد های‌کوششی دشوار و فداکارانه‌امروز ناپدید شده‌اند. زمان آن دوره‌ها که زمان درآن‌ها اهمیت نداشت‌گذشته است. انسان نوین دیگر جز بر سر چیزی که کوتاه و خلاصه باشدکار نمی‌کند.»*

به راستی‌که انسان نوین توانسته حتی حکایت‌گری‌را کوتاه و خلاصه‌کند. امروزما شاهد [رواج] «داستان‌کوتاه»**هستیم‌که خود را ازسنت‌گفتاری دورکرده و دیگر اجازه نمی‌دهدکه آن‌کارآهسته‌ی روی‌هم چیدن لایه‌های شفاف ونازك‌که به‌آن تصاویر ستودنی زندگی می‌بخشید، ادامه یابد. یعنی

* Valery. P: *Oeuvres*, Pleiade. Paris 1934, Vol 1, P. 1244.

** اینجا «داستان‌کوتاه» به‌معنای رایج وامروزی‌آن دربرابر Short Story آمده است.

نمی‌گذارد روایتی کـامل از میان لایه‌های اشکال متنوع بازگویی آشکار شود.

۱۰

والری نظر خود را با این جمله به پایان می‌رساند: «باید گفت که زوال ایده‌ی جاودانگی همراه است با بیزاری روزافزون از تلاش برای تحمل.» ایده‌ی جاودانگی همواره قدرتمندترین سرچشمه‌ی خود را در مرگ یافته است. اگر این ایده زوال یابد حق با آن‌کس خواهد بود کـه بگوید پس سیمای مـرگ نیز دگرگون خواهد شد. این دگرگـونی با تغییری که در قابلیت ارتباطی تجربیات پیدا شده ونیز با زوال هنر حکایت‌گری همراه و مشابه است.

به سادگی می‌توان دید که درطول چندین سده در آگاهی همگان، اندیشه‌ی مرگ به گونه‌ای همه جـایی و آشکار زوال یافته است. این روند در واپسین پله‌های خود سرعت نیز گـرفته است. در سده‌ی نوزدهم جـامعه‌ی بورژوایی به یاری علم بهداشت ونهادهای اجتماعی و خصوصی به تاثیری فرعی آگاهی یافت که شاید هدف اصلی اما ناآگاه آن امکان دادن به‌دوری از تصویـر مرگ همچون رخـدادی همگانی بود. مرگ زمانـی روندی همگانی و جمعی در زندگی شخصی به‌حساب می‌آمد ودراین مورد نمونه نیز بود. پرده‌های نقاشی سده‌های میانه را به یاد آوریم که در آن‌ها بستر مرگ بدل به سریری شده کـه انبوه مردم از میان درها و پنجره‌های یکسر گشوده‌ی ماتم‌سرا بدان می‌نگرند. دردوران نوین‌مرگ باشتابی روزافزون از گستره‌ی جهان درک‌شدنی زندگان خارج شد. دیگر خانه‌ای و یا حتی اتاقی برای مـرگ کسی تصویر نشد (سده‌های میانه آنچه را که از نظر زمانی مطرح بود یعنی حکم ساعت آفتابی ایبی‌ذا را که برآن نقش شده بود Ultima Multis [واپسین است، اما برای همه] درحد مکان

نیز مطرح کرد.) امروز مردمان دراتاق‌هایی زندگی می‌کنندکه هرگزشاهد مرگ کسی نبوده‌اند، چنانکه‌گویی آنان ساکنین جاودانه‌ی مکانند وهنگامی هم‌که پایان کارشان می‌رسد به وسیله‌ی وارثین خود به آسایشگاه‌ها یا بیمارستان‌ها منتقل می‌شوند. با این‌همه چه خصلت نماست‌که نه تنها دانش و خرد یك انسان بل مهمتراز همه چیز زندگی راستین او ــ یعنی همان‌که ماده‌ی اصلی داستان‌ها و حکایات است ــ در لحظه‌ی مرگ او نخست چونان چیزی انتقال پذیر نمایان می‌شود. رشته‌ای از تصاویر، درون یك انسان، آنگاه‌که زندگیش به پایان می‌رسد به‌حرکت می‌آیند. تصاویری‌از خویشتن آشکار می‌شودکه در آن‌ها او با خود روبرو می‌شود بی‌آنکه از این نکته باخبر باشد؛ به ناگاه در حالات سیما و نگاه او چیزی‌ازیادرفتنی پدیدار می‌آید و به هر چیزکه به او مربوط می‌شود سهمی از آن اقتداری را می‌بخشد که حتی تهیدست‌ترین و مفلوك‌ترین آدمیان نیز در لحظه‌ی مرگ به‌چشم اطرافیان دارای‌آن هستند. این اقتدار در سرچشمه‌ی حکایت نیز یافتنی است.

۱۱

مرگ تضمین همه‌ی آن چیزهایی است‌که حکایت‌گر می‌تواند بیان‌کند. او اقتدار خود را از مرگ به دست می‌آورد. به بیان دیگر حکایت او به تاریخ طبیعی باز می‌گردد. این نکته به شکلی نمونه در یکی از زیباترین حکایاتی‌که از یوهان‌پیترهبل بی‌همتا به‌جا مانده یافت می‌شود. این‌حکایت درکتاب گنجینه‌ی یاد سرزمین راین و با نام ملاقات نامنتظر آمده است. حکایت با مراسم نامزدی مردی جوان‌که درمعدن فالون‌کار می‌کند آغاز می‌شود. او درشب عروسی به مرگی آشنا برای‌کارگران معدن دراعماق یك تونل می‌میرد. عروس جوان به عشق او وفادار می‌ماند و سال‌ها تنها زندگی می‌کند تا به پیرزنی دانا بدل می‌شود. یك‌روز درتونل مخروبه‌ای

یك جسد کشف می‌شود که به یاری جوهر آهن از فساد در امان مانده است. و پیرزن نامزد جوان خود را بـاز می‌شناسد. پس از این ملاقات مرگ او را نیز می‌طلبد. زمانی که هبل درجریان این‌حکایت باضرورت تصویر گری دوران طولانی جدایی روبرو شدکار را به یاری این جملات انجام داد: «در این میان شهر لیسبون به دلیل رخداد یك زلزله ویـران شد، و جنگ هفت ساله پیش آمد و به‌پایان رسید، وامپراتور فرانسیس اول درگذشت، و آیین ژزویت‌ها ملغی شد، و لهستان تقسیم گشت،و امپراتریس ماریا ترزا فوت‌کرد، و استرونسی اعدام شد. امریکا استقلال یافت، و نیروهای متحد فرانسوی و اسپانیایـی نتوانستندگیب رالتال را تـسخیرکنند. ترك‌ها ژنرال اشتاین را در غـار وترانر در مجارستان زندانی‌کردند، و امپراتور ژزف نیز درگذشت. گوستاو شاه سوئد فنلاند راکـه در اختیار روسیه بود فتح کرد، و انقلاب فرانسه و جنگ بزرگ آغاز شدند، و امپراتور لئوپولد دوم نیز به‌خاك سپرده شد. ناپلئون پروس را فتح‌کرد، و انگلیسیان کپنهاگ را به توپ بستند، و روستاییان بذر افشانی و درو کردند. آسیابان‌ها آرد تهیه‌کردند، آهنگران چکش‌هارا فرودآوردند وکارگران معدن پی‌رگه‌های سنگ‌ها را درکارگاه‌های زیرزمینی خـودگرفتند، اما هنگامی‌که در سال ۱۸۰۹ کارگران معدن فالون...»

هرگز حکایت‌گر دیگری جز هبل در این گاهنامه، گزارش خود را چنین ژرف به تاریخ طبیعی پیوند نزده است. این جملات را به دقت بخوانید. مرگ درآن‌ها باهمان نظم متناوبی ظاهر می‌شودکه عقربه‌های ساعت نماز-خانه‌ی اعظم درصلات ظهر.

۱۲

هرگونه ارزیابی از یك شکل خاص حماسه به رابطه‌ی این شکل با تاریخ-

نگاری ختم‌می‌شود. درواقع حتی‌می‌توان پیشتر رفت واین پرسش‌را مطرح کردکه آیا تاریخ نگاری در خـود زمینه‌ی مشترك تمامی اشکال حماسه را پنهان نکرده است؟ پس تاریخ نگاشته شده درهمان مناسبتی بااشکال‌حماسه قرار می گیردکه نور سفید بارنگ‌های طیف منشور دارد. اگر چنین باشد، از تمامی اشکال حماسه حتی یکی هم نیست که گسترش آن درنور ناب و بی‌رنگ تاریخ نگاشته شده وهمان قطعیت رخدادهای گـاهنامه‌ای را دارا باشد. درطیف‌منشور وسیع گاهنامه، راه‌هایی که‌در آن‌ها یك‌حکایت می‌توانند بیان شود درجه بندی شده‌اند، همچون سایه روشن یك نور خاص و معین. گاهشمار حکایت گر است. اگر به‌فرازی ازحکایت هبل که پیش ازاین آمد دقت‌کنیم (که‌خود لحن یك‌گاهشمار را داشت) آنگاه یافتن‌ضابطه‌ای برای فهم تمایز میان نویسنده‌ی تاریخ، تاریخ‌نگار و گوینده‌ی آن یعنی گاهشمار یاحکایت گر دشوار نخواهدبود. تاریخ‌نگار ناگزیر ازتوضیح پدیدارهایی است‌که باآن‌ها سر وکار دارد، درهیچ شرایطی او نمی‌تواند خودرا قانع کندکه آن‌ها را به عنوان الگوهای روال جهان مطرح‌کند، اما این درست کاری است‌که‌گاهشمار انجام می‌دهد، به ویژه درمیان سخنگویان‌کلاسیك خود یعنی‌گاهشماران سده‌های میانه یا اجداد تاریخ نگاران امروزی. آنان بااستوارکردن افسانه‌های تاریخی‌خود برطرحی مقدس ازدهایی ــ طرحی مرموز ــ ازهمان آغاز وزنه‌ی شروح نمایش‌دادنی را برشانه‌های‌خود حمل می‌کنند. به‌تدریج جای این افسانه‌ها را تاویل گرفت‌که دیگر بایك‌تمرکز دقیق حوادثی خاص روبرو نبود، بل با طریقی روبرو بودکه این حوادث را درجریان پژوهش‌ناپذیر جهان جای می‌داد.

این طریق ــ چه به شیوه‌ای «آخرت شناسانه» تعیین می‌شد و چه به شکلی طبیعی تدقیق می گشت ــ به‌هرحال درکارتاویل تفاوتی ایجاد نمی‌کرد. نزد حکایت‌گر گـاهشماری به شکلی دگرگون یعنی به‌شکل دنیوی خود حاضر است . لسکوف در میان آن‌کسان جای داردکـه آثارشان این نکته را با روشنگری ویژه‌ای نمایش می‌دهند. هردوی گاهشمار (باجهت گیری آخرت شناسانه‌اش) و حکایت گر (باجهان‌بینی دنیویش) چنان درآثار او حاضرند

کـه در مورد پاره‌ای از حکایاتش دشوار می‌توان گفت زمینه‌ی رخدادها محصول زرین بینشی‌دینی از روال حرکت چیزهاست یامحصول رنگارنگ بینشی زمینی.

حکایت «اهل اسکندریه» را درنظر آوریم کـه خواننده را به «زمانی کهن» می‌کشاندکه «در آن هنوز سنگ‌ها در دل زمین و گیاهان در اوج آسمانی خویش باسرنوشت آدمی مرتبط بودند، آن دوره هیچ شباهتی به‌زمانه‌ی ما نداشت که آنچه درآسمان ویا در ژرفای زمین پنهان است و آنچه‌که رشد می‌یابد ارتباطی به سرنوشت آدمیان ندارند وهیچ صدایی باآنان از جایی سخن نمی‌گوید وفرامین به‌هیچ کار نمی‌آیند. گیاهان کشف‌ناشدد دیگرنقشی در طالع و زیج ندارند و چـه بسیارند سنگ‌های تازه‌که ارزش‌گذاری ، وزن و بـررسی می‌شوند و حجم خاص و سرنوشت ویـژه‌ی آنها دانسته می‌شود، اما دیگر هیچ چیز تازه‌ای به ما نمی‌گویند و به‌کار ما نمی‌آیند. زمان آنان برای هم سخن شدن با آدمیان گذشته است.»

چنانکه خود آشکاراست،دشوار بتوان بی‌ابهام منش روال جهان‌را چنانکه دراین داستان لسکوف آمده است تعیین‌کرد. عاقبت آیابه‌گونه‌ای‌آخرت‌شناسانه تعیین می‌شود یا به‌گونه‌ای طبیعت‌گرایانه؟ یگانه نکته‌ی قطعی این است‌که این منش درماهیت خود خارج از تمامی مقوله‌های تاریخی قرار دارد. لسکوف به ما می‌گوید آن دورانی‌که انسان باور داشت‌که باجهان و طبیعت هماهنگ است به‌پایان رسیده است. شیللراین‌دوره ازتاریخ جهان را دوران «شعر ساده و آغازین» می‌نامید . حکایت‌گر به این دوران مومن است و چشمان او از آن صفحه‌ی ساعت منحرف نمی‌شودکـه در برابرش آفریده‌هایی درحرکتندکه بنا به‌شرایط مرگ یا راهبر آنان است و یا تنها واپسین ولگرد بینوا است.

۱۳

این نکته کمتر درك شده که رابطه‌ی ساده‌ی شنونده باحکایت گر به وسیله‌ی اشتیاق او به از برکردن آنچه که می‌شنود نظارت می‌شود . نکته‌ی اصلی برای شنونده اطمینان به امکان بازگویی حکایت از سوی اوست . خاطره به‌راستی نیروی حماسی کاملی است. تنها به یاری خاطره‌ای جامع آثـار حماسی از یکسو جریان حوادث را جذب کردند و با گذر از این حوادث ازسوی‌دیگر بانیروی مرگ همساز شدند. تعجب‌آور نیست که برای انسانی ساده از میان مردم عادی ــ چنانکه لسکوف گـاه می‌آفریند ــ تزارکه بر فراز قلمرویی جـای داردکه داستان‌ها درآن می‌گذرنـد دارای کامل‌ترین نیروی خاطره باشد. او می‌نویسد : «امپراتورمـا و خاندانش به راستی که حیرت آورترین خاطره‌ها را دارند.»

منه موزین ــ آنکه همه چیز را به‌یاد می‌آورد ــ میان یونانیان الهه‌ی شعر و برای حماسه همان موز Muse است.* این نام ما را درپی خود به‌جهان باستان می‌کشاند. زیرا اگر آنچه که درخاطره حفظ شده ــ تاریخ‌نگاری ــ اززهدان اشکال دگرگون‌حماسه تشکیل‌شده (چنانکه شعر زهدان آفریننده‌ی اشکال گونـاگون اندازه‌گیری است) کهن‌ترین شکل آن یعنی حماسه به این دلیل که‌گونه‌ای تقسیم‌کننده‌ی مشترك است، هردوی حکایت وداستان‌را دربر می‌گیرد. در جـریان سده‌ها داستان از زهـدان حماسه زاده شد، اما

* *Muse*: نام الهه‌های شعر واندیشه است. به‌گمان هومر آنان خیال شاعرانه را به ذهن شاعر می‌آورند. آنان دختران زئوس و منه موزین (خدای‌خاطره) هستند. به روایت مشهور آنان نه الهه بودند ، هر یك بیان سویـه‌ای از دنیای شعر. واژه ی‌موز دربسیاری از زبان‌هـای اروپایی به همین شکل به‌کار می‌رود و معنای اندیشه‌ی شاعرانه را می‌دهد.

عناصر اندیشه‌ی حماسی که از شعر سرچشمه گرفتند ــ یعنی خاطره ــ خود را به شکلی یکسر متفاوت از طریقی کـه در داستان نمایان می‌شوند نشان دادند.

خاطره آفریننده‌ی زنجیره‌ی سنت است که ازنسلی به‌نسل دیگر راه‌می‌سپرد، عنصر شاعرانه‌ی هنر حماسی به معنایی گسترده است که اشکال دگرگون آن را دربردارد. درمقام نخست درمیان اینان عنصری وجوددارد که حکایت‌گر ازآن سود می‌جوید. این سازنده‌ی بافتی است که تمامی حکایات درنهایت ازآن سرشته‌اند. هرحکایتی به‌دیگری وابسته است چنانکه تمامی حکایت‌گران بزرگ ــ به‌ویژه حکایت‌گران مشرق زمین ــ همواره آن‌ها را چنین بیان کرده‌اند. در هـریك از آن‌ها می‌توان شهرزادی را یافت کـه هرگاه داستانی پایان می‌گیرد به داستانی تازه می‌اندیشد. این خاطره و یادآوری چیزی حماسی‌است؛چونان‌حضور عنصرشاعرانه‌در روایت است.اما این نکته می‌تواند خلاف اصلی دیگر به‌کار رودکه آن نیز به‌معنایی دقیق ناشی از اندیشه‌ی شاعرانه است وبه‌عنوان عنصری درداستان درشکل آغازین‌خود ــ یعنی درحماسه ــ حضور داشت وهنوز بی‌دگرگونی درمیان عناصر داستان دیده می‌شود. ایـن اصل‌گاه به‌گاه در حماسه‌ها، خـاصه درلحظات انجام مناسك آیینی درحماسه‌های هومری، به‌گونه‌ای‌ویژه شکلی پرستیدنی به‌خود می‌گرفت و این سویه درآغاز شکل نیایش به درگاه الهه‌ی شعر [موز] را داشت. [این اصل] خود را در این قطعات نیایش جلوه‌گر می‌کند و همان خاطره‌ی جاودانه‌ی داستان‌نویس‌است که باخاطره‌ی‌ازمیان‌رفتنی حکایت‌گر در تضاد قرار دارد. نخستین به یکّ قهرمـان، یکّ ادیسه*، یکّ جنگ اختصاص یافته و دیگری به حوادث بی‌شمار وگوناگون. به عبارت دیگر به یاد آوردن به معنای حضور همان عنصر شاعـرانه در داستان است که به

* ادیسه نام حماسه‌ی هومر است. در ادبیات اروپـایی مایه‌ی اصلی آن یعنی سفر طولانی اولیس به‌سوی خانه، همچون نماد هرسفر مهیب وطولانی دانسته شده و واژه به این معنا به‌کار رفته است.

خاطره افزوده می‌شود. این‌عنصر همراه حکایت نیز هست، وحدت ریشه‌ای داستان و حکایت در خاطره است، همان‌که به دنبال زوال حماسه از هم پژمرد.

۱۴

پاسکال روزی نوشت : «هیچ‌کس چندان تهیدست نمی‌میرد که چیزی پشت سر خود باقی نگذارد.» این نکته در مورد خاطره نیز صادق است، هرچند تهیدست و خاطره‌دار وارثی نیست. داستان‌نویس این میراث را معمولاً رها از هرگونه احساس‌ژرف مالیخولیا به‌چنگ می‌آورد. اشاره‌ی آرنولد بنت* در مورد زنی مرده در یکی‌از داستان‌هایش ــ که او تقریباً هیچ‌چیز درزندگی راستین خود نداشت ــ معمولاً درمورد مجموعه‌ی اموال داستان نویس صادق‌است. دقت به‌این سویه‌ی واقعیت‌را ما مدیون توضیح بسیار مهم گئورگ لوکاچ هستیم‌که در داستان «شکل بی‌خانگی متعالی» را می‌یابد . به‌گمان لوکاچ داستان در عین حال یگانه شکل هنری است‌کـه زمان را در ردیف اصول تشکیل دهنده‌ی خود جای می‌دهد.

لوکاچ درکتاب نظریه‌ی داستان** می‌نویسد : «زمان تنها آنجا می‌تواند

* آرنولد بنت (۱۸۶۷ــ۱۹۳۱) داستان نویس انگلیسی. اینجا شاهکار او به نام **قصه‌ی بیوه‌ی‌کهنسال** مورد اشاره‌ی بنیامین است.

** **نظریه‌ی داستان**واپسین اثری‌است‌که لوکاچ به‌عنوان یك هگل‌گرا نوشت، کتابی در مورد جدایی داستان از سایر اشکال بیان روایـی (به‌ویژه حماسه). این‌کتاب به سال ۱۹۱۶ نوشته شد و به‌صورت پراکنده در چند نشریه به چاپ رسید، عاقبت در ۱۹۲۰ به‌صورت‌کتابی‌کامل در وین منتشر گردید . مهمترین اثر لوکاچ در زمینه‌ی زیبایی‌شناسی است و تاثیری ژرف بر اندیشه‌ی بنیامین، سایر اندیشه‌گـران مکتب فرانکفورت و به‌طورکلی بر نقد ادبـی سده‌ی حاضر گذاشته است.

چونان اصلی تشکیل دهنده مطرح باشدکـه مناسبت با خانه وماوای متعالی ازکف رفته‌باشد... تنها در داستان است‌که معنا وزندگی، و ازاین رهگذر مورد اساسی و مورد زمان‌مند از یکدیگر جدا می‌شوند. می‌توانیم بگوییم که‌کنش درونی یك داستان یکسر هیچ نیست ، مگر پیکاری علیه نیروی زمان... و ازاین نکته تجربه‌های زمانی‌که به‌گونه‌ای‌اصیل حماسی هستند ــ چراکه به‌کنش امکان ظهور می‌دهند و خود ازکنش بر می‌خیزند ــ سر بر می‌آورند: تجربیات امید وخاطره... تنها در داستان خاطره همچون‌نیرویی آفریننده پدید می‌آیدکـه بر موضوع تاثیر می‌گذارد و آن را دگرگـون می‌کند... پیروزی بردوگانگی میان درون وجهان بیرونی تنها زمانی برای عنصر ذهنی (سوژه) امکان پذیر است‌که او وحدت تمامی زندگی خودرا خارج از جریان زندگی گذشته‌که در خاطره گرد آمده،مشاهده‌کند ... آن تامل و دقتی‌که این وحدت را به‌چنگ می‌آورد بدل به شهود وپیش‌گویی چیزی هنوز به دست نیامده و از این رهگذر معنای بیان ناکردنی زندگی می‌شود.»*

«معنای زنـدگی» به‌راستی محوری است‌که داستان گرد آن می گردد. اما جستجوی‌آن چیزی بیش ازبیان آغازین سرگشتگی نیست، همان‌سرگشتگی که خواننده باآن خویشتن را درحال زندگی‌کردن این‌زندگی نگاشته‌شده احساس می‌کند، «معنای زندگی»که آن را «اخلاق داستان» نیز دانسته‌اند چون شعاری است‌که به‌یاری‌آن داستان وحکایت بایکدیگر روبرومی‌شوند وهمراهی تاریخی یکسرمتفاوت این اشکال هنری‌را شاید با این‌شعار بتوان تشخیص داد. اگر دن کیشوت نخستین نمونـه‌ی عالی داستان بـاشد شاید

* این بازگفتی است‌از فصل دوم (به نام «رمانتیسم بیداری») از بخش دوم‌کتاب نظریه‌ی داستان اثر لوکاچ. جملات را ازکتاب زیر به فارسی برگردانده‌ام:
Lukacz . G: *The Theory of the Novel*, London , 1978 , P.. 122, 124 127, 129,

بتوان واپسین نمونه‌ی آن را آموزش احساساتی* فلوبر دانست.

در واپسین واژه‌های آموزش احساساتی معنایی‌که دوران بورژوایی در کنش‌خود درسرآغاز زوالش یافته چونان رسوب فنجانی ته نشین می‌شود. فردریك و دلوریه دویارقدیمی به رابطه‌ی دوستانه‌ای‌که درسال‌های‌جوانی داشتند می‌اندیشند و به حادثه‌ای‌کوچك: یك روز آنان پنهانی و شرم زده در خانه‌ی بدنام شهرشان ظاهر شدند،کاری نکردند، تنها به‌خانم دسته گلی تقدیم‌کردند، گل‌هایی‌که از باغچه‌های خود چیده بودند، «این ماجرا بدل به رسوایی شد و تا سه سال بعد در خاطره‌ها باقی ماند. [اکنون] آنها ماجرا را باجزییات و به‌دقت برای یکدیگر تعریف می‌کردند. هریك شرح خاطره‌ی دیگری را کامل می‌کرد. وقتی داستان‌را به‌پایان رساندند فردریك گفت: «چنین بود، بهترین چیز در زندگی ما.» دلوریه گفت: «آری شاید حق با تو باشد، انگار بهترین چیز در زندگی ما بود.»

با این درون نگری داستان به پایان می‌رسد. پایانی‌که تنها متعلق به آن نیست، بل به‌معنایی سرداست، از آن هرداستانی است. به‌راستی داستانی وجود نداردکه نتوان درباره‌اش پرسید: «چگونه می‌توانست ادامه یابد؟» اما برای داستان نویس هیچ امیدی به جا نیست‌که بتواندکوچکترین گامی فراسوی محدوده‌ای بردارد‌که درآن با نگارش واژه‌ی «پایان» خواننده را به تحقق پیش‌گویانه‌ی معنای زندگی دعوت می‌کند.

* آموزش احساساتی *L'Education Sentimentale* عنوان داستان بلندی است ازگوستاو فلوبرکه درفاصله‌ی سال‌های ۱۸۶۴–۱۸۶۹ نوشته شده است و به‌گمان بسیاری از ناقدان زیباترین‌کار او محسوب می‌شود.

۱۵

آن کس که به حکایتی گوش می کند همراه حکایت گر است، حتی آنکه حکایتی رامی‌خواند دراین‌همراهی باشخص نخست شریك‌است. خواننده‌ی یك داستان،اما منزوی است. بیش ازهرخواننده‌ی‌دیگری چنین است (زیرا حتی خواننده‌ی یك شعر آماده است تا واژه‌ها را بیان‌کند، انگار برای شنونده‌ای.) دراین تنهایی خویش،خواننده باداستان حریصانه‌تر از هر کس دیگر روبرو می‌شود. آماده است تا آن را بطورکامل ازآن خودکند، آن را ببلعد. به راستی او ویرانگر است، داستان را همچون آتش‌که هیزم‌هارا در بخاری ، احاطه می‌کند . آن حالت تعلیقی‌که در داستان هست درست همچون فاصله‌ای است‌که هیزم‌ها دربخاری دارند، شعله‌ها را تندتر می‌کند و سرزنده‌تر .

داستان چونان ماده‌ی خامی است‌که به‌شوق سوزان خواننده پاسخ می‌دهد. موریتس هیمان یك بار گفت : «مردی‌که در سن سی و پنج سالگی می‌میرد، درهر لحظه‌ی زندگی‌خود مردی است‌که درسن سی وپنج سالگی‌می‌میرد.» هیچ‌چیزمشکوك‌ترازاین‌جمله‌نیست. تنها به‌این‌دلیل‌که زمانش نادرست‌است. آن‌کس‌که در سی و پنج سالگی می‌میرد برای‌خاطره درهر لحظه‌ی‌زندگیش چونان مردی است‌که درسی‌وپنج سالگی می‌میرد. بـه زبان دیگراین جمله برای زندگی راستین بی‌معناست اما برای زندگی درخاطره معنایی انکارناکردنی دارد. ماهیت یك شخصیت در داستان نمی‌تواند بهتر از این بیان شودکه «معنای» زندگیش تنها درمرگش آشکارشدنی است. اما خواننده‌ی داستان به راستی درپی انسانی است‌که ازاو «معنای زندگی» را بیآموزد. از این‌رو،او باید ازپیش بداندکه درتجربه‌ی مرگ آنان سهیم است: اگر نیازی باشد باید در مرگ تجسمی آنـان ــ پایان داستان را می گویم ــ سهیم باشد. اما بهتر است‌که در مرگ واقعی آنان نیز شریك شود. چگونه شخصیت‌ها به او یاد می‌دهندکه مرگ (مرگی کاملاً معلوم)، درمکانی کاملاً

معلوم) به‌نقد چشم‌انتظار آن‌هاست؟ این پرسش است که درجریان حوادث داستان شوق خواننده را موجب می‌شود.

پس داستان پرمعناست، نه به‌این دلیل که سرنوشت کسی دیگر را برما ــ چه بسا از راه استقراء ــ آشکار می‌کند، بل ازاین‌روکه این سرنوشت‌شخصی بیگانه به شکرانه‌ی شعله‌هایی که آن را به‌خاکستر بدل می‌کنند، به ما چنان گرمایی می‌بخشد که هرگز از زنــدگی و از سرنوشت خویش آن را به دست نمی‌آوردیم . آنچه‌کــه خواننده را مجذوب داستان می‌کند امید به گرم‌کردن زندگی منجمدش از راه مرگی است که درباره‌ی آن می‌خواند.

۱۶

گورکی می‌نویسد : «لسکوف نویسنده‌ای است که بیش از هرکس دیگر در میان مردم ریشه دارد و یکسر نسبت به‌هر تاثیری که از جایی جدا از مردم‌می‌آید بی‌اعتناست.» یك حکایت‌گر بزرگ همواره درمیان مردم ریشه دارد،ودر گام نخست درمیان افزارمندان وپیشه‌وران. اما درست به‌این دلیل کــه افزارمندان از عناصر روستایی، دریایی و شهری در پله‌های گوناگون تکامل اقتصادی وفنی آن‌ها تشکیل‌شده‌اند، درجه‌بندی‌های بسیاری‌نیز برآمده از تجربیات گوناگون آنان پیش روی ما قرار می‌گیرند . (حالا از پرسش مهم تاثیری که تاجران برحکایت‌گری‌دارند بگذریم. تنها بگوییم‌که وظیفه‌ی آنان چندان افزایش محتوای استنتاجی نبود و بیشتر در حکم پالایش آن خدعه‌ها بودکه توجه خواننده را جلب می‌کردند. آنان رد پایی نازدودنی برسلسله‌ی حکایات هزار و یک شب نهاده‌اند.)خلاصه،جدا ازنقش درجه‌ی نخستی که حکایت‌گر در سرای انسانیت ایفاء می‌کند، نشانی‌که ازطریق آنها بازده‌ی حکایت انباشته می‌شود نیز بسیار متنوعند. آنچه‌که به‌سهولت بااصطلاحات‌دینی درآثار لسکوف بیان می‌شودگویی خودبه‌خود به‌صورت برآیندی آموزشی به سیاق دوران روشنگری درآثار هبل سربر می‌آورد ،

و به‌صورت سنت تاویل گرایانه در آثار ادگار آلن‌پو دیدنی است، وعاقبت رهایی نهایی‌را در آثار کیپلینگ ودرزندگی دریانوردان انگلیسی وسربازان مستعمرات نشان می‌دهد. تمامی حکایت گران بزرگ درگونه‌ای آزادی با یکدیگر شریکند، درحالیکه از پله‌های تجربه‌ی خویش پایین وبالا می‌روند گریبی بر نردبامی ایستاده‌اند. نردبامی که از پایین به اعماق زمین می‌رود و از بالا در میان ابرها ناپدید می‌شود، و این تصویری است برای تجربه‌ای همگانی‌که حتی ژرف ترین ضربه‌های برآمده از تجربه‌ی فردی یعنی مرگ نیز رادعی برآن محسوب نمی‌شود.

درافسانه‌های کودکان می‌آید: «و ازآن‌پس آن‌ها به‌خوشی زندگی کردند.» افسانه‌های کودکان و قصه‌های جن و پری که تا به امروز نخستین آموزگار کودکـان بوده‌اند ــ چرا که زمانی نخستین آموزگار انسان بودند ــ به گونه‌ای پنهانی درحکایت به‌جایند. نخستین حکایت گراستین قصه‌گویانی بودندکه افسانه‌های کـودکان را تعریف می‌کردند . هرگاه‌که اندرزی را نیك می‌یافتند به افسانه‌های خویش راهش می‌دادند و پـا به پای افزایش نیاز به این اندرزها افسانه‌های کودکان نیزکارآتر می‌شدند . این نیاز را اسطوره‌ها آفریده بودند. افسانه‌های جن و پری ما را با نظم نخستین آشنا می‌کنند، همان نظمی کـه اسطوره در دل آن‌ها جای داده است. درچهره‌ی دلقك به‌ما نشان می‌دهندکه چگونه انسانیت چون موجودی لال وگنگ در برابر اسطوره رفتارمی‌کند، درچهره‌ی برادرکوچکتر به‌ما نشان می‌دهندکه چگونه اقبال‌کسی همپای پشت‌سر نهادن زمان آغازین اسطوره‌ای افزایش می‌یابد، در چهره‌ی آن‌کس کـه می‌خواهد بداند ترس چیست به ما نشان می‌دهندکه چگونه می‌توان به‌ژرفای هرچیز هراس‌آور راه‌یافت، درچهره‌ی دایه‌ی دانا به ما نشان می‌دهندکه پرسش‌هایی که اسطوره برانگیخته تا چه حد همچون چیستان ابوالهول ساده‌اند، و عاقبت درپیکر جانورانی کـه به یاری کودکان می‌آیند به‌مانشان‌می‌دهندکه طبیعت تنها دراسطوره‌ها چاپلوس نیست بل به راستی همراه و متحد آدمی است. مهمترین هسته‌ی دانایی کـه افسانه‌های کودکـان ــ از دورترین زمان تـاکنون ــ به‌کودکان آموزش

می‌دهند رو در رو شدن نیروهای جهان اسطوره‌ای با جان‌های جسور و حیلت‌ساز است (چنین است که افسانه‌های کودکان Mut یا شجاعت را ستایش می‌کنند و به‌شیوه‌ای دیالکتیکی آن را در برابر Untermut یا حیلت‌گری و Ubermut یا جسارت می‌گذارند.) جادوی رهایی بخشی که افسانه‌های کودکان در اختیار دارند طبیعت را به‌طریقی اسطوره‌ای به‌حرکت نمی‌آورد، بل به پیچیدگی آن به یاری انسانی آزاد پاسخ می‌دهد. یك انسان بالغ و دانا این پیچیدگی را تنها تصادفی می‌داند، انسانی را می‌گوییم که سرخوش وشاد است، اما کودك،با آن نخست درافسانه‌های جن و پری آشنا می‌شود وهمین او را شاد می‌کند.

۱۷

کمتر حکایت‌گری توانسته همچون لسکوف چنین رابطه‌ی نزدیکی باروح افسانه‌های کودکان بیابد. این رابطه‌گرایش‌هایی که به‌وسیله‌ی جزم‌های کلیسای ارتدکس یونانی تشدید شده‌اند را نیز دربر دارد. چنانکه مشهور است فرضیات ذهنی اوریجن* درباره‌ی *Apokatastasis*ـ‌ورود تمامی

✡ اوریجن (۱۸۵ـ۲۵۴) عارف و مقاله‌ی‌اسکندریه‌ای. مباحث اوپاکافری به نام سلسوس مشهور است و از نخستین و مهمترین مدافعات از آیین مسیح به شمار می‌آید. اوکتاب‌هایی چون اصل نخستین و Hexapala را نوشت و پاره‌ای از عقایدش به پیدایش یك فرقه‌ی پنهانی مسیحی یاری دادند وبعدها تاثیری عظیم بر امپراتورکنستانتین نهادند. کلیسای رم برخی از مهمترین آموزه‌های او را ردکرد و پاره‌ای دیگر را پذیرفت. کلیسای ارتدکس،اما بخش عمده‌ی عقاید او را پذیرفت. نگاه کنید به:

Chadwick. H : *History and Thought of The Early Church*, London, 1982.

ارواح به‌بهشت ــ که‌ازسوی کلیسای کاتولیک مردود دانسته شده‌نقشی‌اساسی در این جزم‌ها ایفاءکرده است. لسکوف سخت متاثر از عقاید اوریجن بود و می‌خواست کتاب او اصل نخستین را [به‌روسی] ترجمه‌کند. او با دقت به‌خرافات و باورهای‌عامیانه‌ی روسی، رستاخیز را نه به معنای دگرگونی بل به‌مفهوم رهایی از طلسم می‌شناخت، یعنی درست به‌معنایی‌که درافسانه‌های‌کودکـان می‌آید. چنین تاویلی از اندیشه‌ی اوریجن در قلب حکایت زاهدی که از طلسم رها شد نهفته است. دراین حکایت،همچون بسیاری از حکایات دیگر لسکوف،چیزی دو رگه، چیزی میان افسانه‌هـای‌کودکان و افسانه‌های‌کهن را می‌توان یافت. این چیز،اما ازآن دست واقعیات دو رگه ارنست بلوخ در بحث از تمایز میان اسطوره‌ها و افسانه‌های‌کودکان به‌شیوه‌ی خاص خود طرح کرده،نیست.

ارنست بلوخ می‌گوید: «موجودی دو رگه‌حاصل افسانه‌های کودکان و افسانه‌های‌کهن همواره در شکل خود عناصری اسطوره‌ای را همراه دارد، تاثیر این عناصر بـه یقین ایجاد شیفتگی و ایستایی است، اما این تاثیر به هررو خارج از وجود آدمی نیست. در افسانه‌های‌کهن چهره‌هـای تاثویی به‌ویژه چهره‌هایی عتیق می‌توان یافت‌که به این معنی اسطوره‌ای هستند. به عنوان مثال زوج فیله مون و بوسیس را در نظر آوریم، این دو به‌گونه‌ای جادویی (هرچند طبیعی) می‌گریزند. و به‌یقین مناسبتی چنین میان افسانه‌های کودکان وافسانه‌های‌کهن درروایت تاثویی‌گوتهلف ــ البته به‌میزانی‌کمتر ــ وجود دارد. در برخی موارد این مناسبت تمایزی میان افسانه‌هـای‌کهن با سحر و جادو ایجاد می‌کند، شعله‌ی زندگی را رهایی می‌بخشد، به‌ویژه شعله‌ی زندگی انسانی راکه به آرامی از بیرون و درون می‌سوزد.»*

* نتوانستم سرچشمه‌ی این بـازگفت از ارنست بلوخ را بیابم. به دلیل شباهت این فراز با مباحثی ازکتاب روح ناکجاآباد حدس می‌زنم‌کـه تاریخ نگارش آن در فاصله‌ی میان ۱۹۱۵ــ۱۹۱۷ باشد.

«فرادی جادویی» نمایشگر آفریده‌های نیك لسکوف است. پاولین، فیگورآ، هنرمندی با موی مصنوعی، نگهدارنده‌ی خرس‌ها، قراول، همگی خردمند و مهربانند. جهان را آرام می‌کنند و گرد حکایت‌گر جمع می‌آیند. همگی تصویری ذهنی از مادر نویسنده را بی‌شك به همراه خود دارند.

لسکوف مادر خویش را چنین وصف می‌کند: «او آنقدر نازنین بود که نمی‌توانست آدم و یا حتی حیوانی را آزار دهد. گوشت وماهی نمی‌خورد، چون دلش برای همه‌ی موجودات زنده می‌سوخت. روزی پدرم سعی کرد تا او را قانع کند، اما مادرم پاسخ داد: «من خودم این حیوانات کوچك را بزرگ کرده‌ام، اینها برای من مثل بچه‌های خودم هستند. من که نمی‌توانم بچه‌هایم را بخورم! می‌توانم؟» درخانه‌ی همسایه‌ها هم گوشت نمی‌خورد و می‌گفت: «آخر آن‌ها را دیده‌ام که زنده‌اند، بامن آشنایند، من که نمی‌توانم آشناهای خودم را بخورم! می‌توانم؟»

انسان عادل مدافع همه‌ی آفریدگان است و در همین‌حال خود عالیترین تجسم آنهاست. نزد لسکوف این انسان سویه‌ای مادرانه دارد که گاه به نسیمی اسطوره‌ای راه‌می‌یابد (وبدین‌سان بی‌شك خلوص افسانه‌های کودکان را به‌خطرمی‌اندازد.) نمونه‌ی این‌انسان قهرمان حکایت‌او کوتین وپلاتونیدا است. این قهرمان یك‌روستایی به نام پیسونسکی وموجودی دوجنسیتی‌است. مادرش او را دوازده سال چونان دختری بزرگ کرد. اما اعضای مردانه و زنانه‌اش با هم رشد یافتند و منش دو جنسیتی او «نمادی از آفریننده‌ی مجسم، شد.»

به‌گمان لسکوف اصل آفرینش اینجا نهفته است، و در همین حال این پلی است میان این جهان و دنیای دیگر. زیرا این قدرت زمینی، این چهره‌های مردانه‌ی مادرگونه‌که از آن پس بارها اثبات نیروی لسکوف به مثابه‌ی یك حکایت‌گر شدند از موجوداتی رام به توان جنسی در ژرفای نیروی خود گذر می‌کنند، اماهرگز منش‌ریاضت‌کشانه‌ای ندارند. برعکس پرهیز-

کاری و خویشتن داری این نیکان‌چندان صبغه‌ی شخصی ندارد تا تبدیل به عناصری ضد شهوت مهارناشدنی گردند، شهوتی که حکایت گر آن را در بانو مکبث مژنسکه درچهره‌ی بانو نمایش داده است. اگر تمایز میان کسی چون پالوین و این بانو (که همسر تاجری است) گستره‌ی جهان آفریدگان را می‌پوشاند لسکوف نیز در سلسله‌ی مراتب شخصیت‌های آثارش ژرفای آن را باهمان قدرت ارزیابی کرده است.

۱۸

سلسله‌ی مراتب جهان آفریدگان که در ستیغ آن نیکان قرار دارند آنگاه که به‌پایین‌ترین‌حد می‌رسد؛درجات گوناگونی ازبی‌جان‌ها را دربرمی‌گیرد. دراین‌مورد باید نکته‌ای خاص‌را یادآوری کرد. تمامی این جهان‌آفریدگان نه به زبان آدمیان بل به «زبان طبیعت» سخن می‌گویند و این عنوان یکی از روشنگرترین حکایات لسکوف است.

این حکایت در موردکارمندی دون پایه به نام فیلیپ فیلیپوویچ است که هر کار توانست انجام داد تا ارتشبدی که ازشهر او می گذشت میهمان او شود و به خانه‌اش درآید . عاقبت هم به انجام این‌کار موفق شد. میهمان که نخست از این دعوت شتاب زده حیرت‌کرده بود به تدریج اطمینان یافت که میزبان او را به‌یادکسی می‌اندازدکه پیش از این جایی دیده است. اما چه‌کسی؟ نمی‌توانست به یاد آورد. نکته‌ی شگفت‌آور این بودکه میزبان هم هیچ‌کوششی نمی‌کرد تا هویت خود را فاش نماید. او میهمان عالیقدر خود را سر می‌دواند و می گفت که «صدای طبیعت» بی‌شك روزی با او سخن خواهدگفت، ماجرا چنین پیش رفت تا عاقبت ارتشبد اندکی پیش از ترك شهر از میزبان خود خواست تا «صدای طبیعت» را معرفی کند. پس همسر میزبان وارد شد. «او با یك شیپورشکاری مسی بزرگ که کاملاً برق

می‌زد آمد و آن را به دست شوهرش داد. مرد شیپور را گرفت، آن را بر لب‌هایش نهاد وگویی درهمان لحظه آدمی دیگر شد. هرچند فقط کمی باد در دهانش جمع کرده‌بود اما صدایی قوی همچون تندر از شیپور برآورد. ارتشبد فریاد زد: «بس‌کن، همه چیز را دانستم، برادرا همین باعث شدکه تو را بشناسم. تو شیپور زن هنگ شکارچیان بودی ومن از آنجاکه تورا مردی شریف یافتم به‌تو ماموریت دادم تامراقب فعالیت‌های مباشری‌نابکار باشی.» میزبان پاسخ داد: «درست است، عالیجناب، من نمی‌خواستم خود این همه را به یاد شما بیاورم، می‌خواستم صدای طبیعت به سخن آید.»

طریقی‌که معنای این‌حکایت درژرفای جنبه‌ی ابلهانه‌اش پنهان‌شده تاحدودی نمایشگرطنز لسکوف‌است. این‌طنز درهمین‌حکایت به‌گونه‌ای حتی‌مرموزتر نیز یافت می‌شود. می‌شنویم که‌کارمند به دلیل شرافت خود مامور شده بود تامراقب مباشری نابکار باشد. این نکته را در صحنه‌ی نهایی، صحنه‌ی شناخته شدن مامور می‌شنویم. اما درآغاز حکایت درمورد او چیزی دیگر می‌شنویم: «همه‌ی‌اهالی شهر او را می‌شناختند و می‌دانستندکسه مقام مهمی ندارد. چرا که او مامور رسمی دولت و یـا یك نظامی نبود، بل بازرسی ساده بودکه درانبار دولتی بسیارکوچکی زندگی می‌کرد وهمراه باموش‌ها اموال دولتی را بالا می‌کشید وپس از مدتی خانه‌ی چوبی زیبایی برای‌خود دست و پا کرده بود.» آشکارا این حکایت همدلی سنتی حکایت‌گران با افراد نابکار و نادرست را نشان می‌دهد. تمامی ادبیات حکایت‌گـونه از این احساس همدلی لبریز است. حتی در بالاترین نقطه‌ی این هنر یعنی در آثار هبل نیزکسانی چون باسن‌هایم میلر و تیندر فریدر، را می‌توان یافت. در حکایـات هبـل نیکان و افراد درست کردار باید نقش نخست را در «تماشاخانه‌ی این جهان» (Theatrum Mundi) ایفاء می‌کنند. اما از آنجاکـه‌کسی نیست تا این نقش را بطورکامل ایفاءکند هبل نقش را بـه بازیگران بسیار می‌سپارد، گاه بدولگردی آسمان جل، گاه به‌یهودی دوره‌گرد که در چانه زدن استاد است‌وگاه به مردی بی‌هوش. درهرموردکار به‌بدیهه‌پردازی اخلاقی می‌کشد. هبل یك سفسطه‌گـر است، به هیچ قیمتی حاضر

به پذیرش هیچ اصلی نیست، اما هیچ اصلی را نیز رد نمی‌کند، چرا که هر اصلی می‌تواند روزی به‌کار نیکان بیاید. این را بـا روش لسکوف قیاس کنید. او درداستانش در باره‌ی سونات کروتزر می‌نویسد: «راست این است کـه اندیشه‌ی من بیشتر به بینشی عملی از زندگی استوار است و به فلسفه‌ای تجریدی، اخلاقـی وارجـمنـد. بـا ایـن هـمه،اما من عادت کرده‌ام کـه چنین بیندیشم.» به یقین واجعه‌ای اخلاقی که در جهان لسکوف ظاهر می‌شود در قیاس با حوادث اخلاقی که درجهان هبل وجود دارند به امواج عظیم اما خاموش ولگا در قیاس با امواج پرصدای چشمه‌ای کوچك می‌مانند. درپاره‌ای از حکایات اخلاقی لسکوف شور حاکم است، باهمان نیروی ویرانگری که خشم آشیل یا نفرت هاگن همراه داشتند. حیرت‌آور است که جهان می‌تواند به چشم این نویسنده تاچه پایه‌ی هراس‌آوری تیره و تار باشد،و ابلیس می‌تواند بـا چه قدرتی قلمروی خود را توسعه دهد. لسکوف باروحیات همگان به خوبی آشنا بود ــ و ایـن یکی از خصایل مشترك معدود میان او و داستایفسکی است. روحیاتی کـه شناخت آن‌ها به معنای شناخت اخلاق تناقض آمیز بود. ماهیت ابتدایی کتابش حکایاتی از دوران قدیم در شور و هیجان بی‌باك خود محدود می‌شود. اما تنها عارفان هستند که توانایی مشاهده‌ی این حد را همچون نقطه‌ای دارند که در آن شر مطلق بدل به‌حالتی قدسی می‌شود.

۱۹

هرچه لسکوف در سلسله‌ی مراتب جهان‌آفریدگان پایین‌تر می‌رود شیوه‌ی نگرش او آشکارتـر به عرفان نزدیك می‌شود. در واقـع ــ چنانکه نشان خواهم داد ــ اینجا هـم یـك منش اصلی آشکار می‌شود کـه در ماهیت حکایت‌گر نهفته است. به یقین تعدادکمی از مردمان شهامت روبرو شدن با ژرفای ماهیت بی جان را دارند و در ادبیات روایی نوین مواردی که در

آن‌ها صدای حکایت گر ناشناس ــ که بیش از تمامی ادبیات وجودداشت ــ شنیده شود بسیار اندك است، صدایی که چنین راحت در حکایت اهل اسکندریه‌ی لسکوف به گوش می‌رسد. این حکایت به سنگی گرانبها ــ یك زبرجد ــ مربوط می‌شود. معدن پایین‌ترین لایه درمیان آفریده‌هاست. اما برای حکایت گر بدگونه‌ای مستقیم با رفیع‌ترین لایه‌ها همراه می‌شود. موهبت حکایت گر این است که در این زبرجد پیشگویی پیامبرانه‌ای از طبیعت سنگ شده و بی‌جان در مورد جهانی تاریخی که او خود در آن زندگی می‌کند مشاهده نماید. این جهان، جهان اسکندر دوم است. حکایت گر یا بهتر بگوییم مردی که او دانش خود را به وی نسبت می‌دهد هنرمندی به نام ونزل است که روی جواهرات کنده‌کاری می‌کند. او در کار خود مهارتی انکارناکردنی به دست آورده چنانکه می‌توان او را هم ردیف نقره‌کاران تولا دانست، و بعد به زبان لسکوف گفت که صنعتگران ماهر بالاترین جایگاه‌را در قلمروی آفریدگان دارایند. او تجسم خارجی پارسایی‌است. ما درباره‌ی این کنده‌کار جواهرات می‌شنویم: «او ناگاه دست مرا فشرد، درانگشت‌من حلقه‌ای با جواهر اسکندریه بود که درنور مصنوعی درخششی سرخ داشت. او فریاد زد: «نگاه‌کن این است سنگ پیامبرانه‌ی روسیه، آه، ای مهارت سیبریایی. همواره سبز است همچون امید، وتنها حول وحوش غروب با رگه‌های‌خون انباشته می‌شود. از آغاز جهان چنین بوده است، اما خود را برای مدت زمانی طولانی پنهان‌کرده بود، دراعماق زمین پنهان بود وعاقبت آن‌روزی سربرآورد که تزار الکساندر از زمان سخن راند. ساحری بزرگ به‌لیبریا آمد تا سنگ را بیابد، یك جادوگر...» من حرف او را قطع کردم و گفتم: «مرد، چقدر پرت و پلا می‌گویی، این سنگ را یك جادوگر پیدا نکرده، یا بنده‌ی آن پژوهشگری به نام نوردن سکه یولد بود.» اما ونزل باصدایی خفه گفت: «یك جادوگرا من به تو می‌گویم، یك جادوگرا درست نگاه‌کن، چه‌سنگی! سپیده‌ای سبزرنگ همراه باشامگاهی سرخ گون درآن نهفته‌اند... این تقدیر است، تقدیر تزار الکساندر شریف!» با بیان این واژه‌ها ونزل پیر به سوی دیوار برگشت، سر خود را روی آرنج نهاد و . . . آغاز به

گریه کرد.»

نمی‌توان به معنای این داستان درخشان بیش از پل والری نزدیک شد که در اثر گمنام خود در مورد زنی هنرمند که آثارش‌را روی ابریشم می‌بافت نوشته : «اثر هنری می‌تواند به ژرفایی رمزآمیز دست‌یابد. موادی که بر آن‌ها ثبت می‌شود نام خود را از کف می‌دهند . نور و سایه نظامی یکسر ویژه‌ی خویش می‌آفرینند، پرسش‌هایی یکه را پیش می‌کشند که وابسته به هیچ دانشی نیستند و از هیچ گونه کنشی ایجاد نمی‌شوند اما هستی وارزش خودرا از گونه‌ای هماهنگی میان‌روح، چشم ودست کسی به‌چنگ می‌آورند که به جهان نظم بخشد و آن‌ها را بر اساس دنیای درونی خویش شکل دهد.»*

با این آثار روح ، چشم و دست به یکدیگر مرتبط می‌شوند . با هم کنشی درونی می‌یابند و خود کنشی تازه را می‌آفرینند . ما دیگر با این کنش آشنا نیستیم. نقش دست در تولید همواره کمتر شده ونقشی که درحکایت‌گری داشته یکسر از میان رفته است (از همه چیز گذشته حکایت‌گری در سویه‌ی حسی خود به هیچ رو حرفه‌ای ویژه‌ی صدا نیست، بل در حکایت‌گری اصیل،دست نیز نقشی به عهده دارد که باصدها شکل وحرکت به‌آنچه که بیان می‌شود معنا می‌بخشد.) این هماهنگی کهن میان روح، چشم ودست که در اثر والری مطرح شده به حرفه‌ی پیشه‌ور افزارمندی مربوط می‌شود که ما هرجا از هنر حکایت‌گری یادکردیم با او نیز روبرو شدیم. درواقع می‌توان پیشتر رفت و پرسید که آیا به راستی مناسبت حکایت‌گر با زندگی

* بنیامین به خطا بازگفت بالا را از نوشته‌ی والری بافته‌های مادی مونیه دانسته است ، حال آنکه این سطور در نوشته‌هایی در مورد هنر آمده‌اند.
Valery . P , *Pieces sur L'Art* , Pleiade, Paris , 1934 , Vol 2 , P . 1318–1319 .

مادر و انسانی همان مناسبت صنعتگر با این زندگی نیست؟ حتی اگر هم وظیفه‌ی خاص او شکل بخشیدن به‌مواد خام تجربه‌ی خود او و دیگران به راهی قاطع، کارآ و یکه نبوده باشد؟ این گونه‌ای شیوه‌ی کنش است که اگر کسی همچون طرح (Ideogram)* یك حکایت بدان بنگرد، شاید کـه درکارآترین شکل خود در ضرب المثل مطرح می‌شود. می‌توان گفت که ضرب‌المثل نشانه‌ی زوال برچهره‌ی حکایتی قدیمی است و بر آن چهره اخلاق چون غبار می‌نشیند.

حکایت‌گر از این جنبه در حلقه‌ی معلمین و دانایان جـای دارد او اندرز-گوست‌اما نه‌چونان ضرب‌المثل که در مواردی معدود اندرزهایش کارآست، بل همچون خردمندان که برای مواردی بسیار اندرزها در چنته دارنـد. زیرا اقبال بلند او چنان است که می‌تواند به تمامی یك زنـدگی اشاره‌کند (یك زندگی که به یقین نه تنها تجربه‌ی خود او بـل بسیاری از تجربیات دیگران را نیز دربر دارد، آنچه‌که حکایت‌گر از شنیدنی‌ها کسب می‌کند نیز به تجربه‌ی خود او افزوده می‌شود.) امتیاز حکایت‌گر توانایی او در بیان زندگیش، سرنوشتش ونیروی توصیف تمامی زندگی‌است. حکایت‌گر آن‌کس است کـه می‌تواند نابسندگی زندگی خود را به‌گونه‌ای کـامل به شعله‌های ملایم حکایتش رها کند. این اساس تجلی بی‌همتای حکایت‌گر است که‌نزدلسکوف‌همچون‌هاف** ونزد[ادگار آلن]پوهمچون استیونسون یافتنی‌است. حکایت‌گر چهره‌ای است که درآن انسان نیك باخویشتن روبرو می‌شود.

* طرح معادل‌نادقیقی برای Ideogram است. این واژه همچون Ideograph به معنای طرح شخصیت، چهره یا موضوعی است بدون نام بردن از آن‌ها.
** ویلهلم‌هاف(۱۸۰۲–۱۸۲۷)حکایت‌گر آلمانی.او تحت‌تاثیر رمانتیسم‌ازیکسو و قصه‌های تاریخی (به ویژه آثار والتر اسکات) از سوی دیگر قـرار داشت. شهرتش بیشتر به دلیل افسانه‌هایی است که برای کودکان نوشته است.

اثر هنری در دوران تکثیر مکانیکی آن

«هنرهای تجسمی در دورانی یکسر متفاوت از زمان ماشکل گرفتند وانواع وکاربردهایشان توسط کسانی مشخص شدکه دارای قدرتی به‌مراتب عظیم‌تر از نیروی ما در تاثیرگذاری برچیزها بودند. اما رشد شگفت‌آور فنون‌ما، منش هماهنگ شونده وصریحی کـه یافته‌اند ، عقاید وعاداتی که آفریده‌اند دیگر این نکته را قطعی کرده‌که درهنر کهن نمایش زیبایی تغییراتی درحال شکل گرفتن هستند. درتمامی هنرها اجزایی بیرونی وجسمانی یافتنی هستند که نمی‌توان همچون گذشته آنان را چنانکه بودند در نظر گرفت و درک کرد. آنهـا دیگر نمی‌توانند نسبت بـه دانش و نیروی نوین ما بی‌تفاوت بمانند. در بیست سال گذشته مبانی مادی، مکان وزمان تغییر یافتند وشکلی را کـه از زمان‌های دور گذشته ـ که دیگر به‌یادآمدنی نیست ـ یـافته بودند از دست دادند. باید چشم‌انتظار نوآوری‌های فراوان بودکه تمامی فنون هنر و ازاین رهگذر ابداع هنری‌را تغییر می‌دهند وچه‌بسا دگرگونی چشم گیری درمفهوم هنررا نیز موجب می‌شوند.» (پل والری: پیروزی‌آنچه که همه‌جا حاضر است)*.

پیش درآمد

آن روزی‌که مارکس نقد خود را از وجه تولید سرمایه‌داری آغازکـرد ،

☆ بازگفت ازکتاب والری، نوشته‌هایی دربارهٔ هنر:
Paul Valery, *Pieces Sur L'Art* .Paris ,1934 , PP. 103–104, Pleiade . Vol 1, P 1284.
پل والری (۱۸۷۱–۱۹۴۵) ، شاعـر فرانسوی ، واپسین چهـره‌ی درخشان سمبولیسم، گوینده‌ی گودستان دریایی و پارک جوان . رساله‌های او دربارهٔ هنر شاعری و زیبایی شناسی تاثیر عمیقی بربنیامین گذاشتند . بنیامین بارها درآثار خود به اندیشه‌های والری اشاره کرده است .

هنوز این شیوه‌ی تولید دوران آغازیـن حیات خود را پشت سر نگذاشته بود. مارکس تلاش خودرا چنان سازمان داد تا احکامش ارزش پیشگویی یابند. او به‌مناسبات بنیانی تولید سرمایـه داری باز گشت وکوشید تا این مناسبات را چنان بیان‌کند تـا به درستی روشن شودکه درآینده باید چشم‌انتظار ظهور چه چیزی بود. و نتیجه‌گرفت‌که نه تنها باید انتظار استثمار بیشتر پرولتاریـا با شتابی افزایش یابنده را داشت بل می‌توان در نهایت آفرینش شرایطی را شاهد بودکه راه را برای از میان رفتن خود سرمایه‌داری می‌گشایند.

دگرگونی روبنا که شتاب آن به مراتب‌کمتر از تغییرات زیربنایی است، به زمانی حدود نیم سده نیاز داشت تـا عاقبت در تمامی قلمروی فـرهنگ بتواند تغییرات مناسبات تولیدرا نمایش دهد. تنها امروز می‌توان شکلی‌که این تغییرات به خودگـرفته است را بیان‌کرد. برپـایه‌ی این بیان می‌توان پاره‌ای از ضرورت‌ها را باز شناخت‌که ارزش پیشگویی یافته‌اند. با این همه، تزهایی‌که درمورد هنر پرولتاریا پس از بدست‌گرفتن قدرت [توسط این طبقه] و یا درمورد هنر درجامعه‌ای بی‌طبقه ارائه می‌شوند حتی‌کمتراز تزهایی‌کـه درباره‌ی‌گرایش‌های تکاملی هنر درشرایط موجود تولید ارائه می‌شوند بـا نیازها و ضرورت‌ها خوانا هستند. دیالکتیك آنها در رو بنـا همچون درحیات اقتصادی به چشم می‌آید و از اینرو خطاست‌که به ارزش آن‌تزهایی‌که به‌مثابه‌ی‌سلاح به‌کار می‌روند بهایی اندك دهیم. آنها رشته‌ای از مفاهیم ازکار افتاده همچون خلاقیت و نبوغ، ارزش جاودانگی و رمز و راز راکنار می‌گذارند، مفاهیمی‌کـه‌کاربرد نظارت‌ناپذیر آنها (به‌ویژه در زمان حاضرکه یکسر این نظارت ناممکن شده) به‌گردآوری داده‌ها ـ به مفهومی فاشیستی ـ منجر خواهد شد. مفاهیمی‌که درنوشته‌ی‌زیر همچون مواردی‌نوین‌درنظریه‌ی‌زیبایی شناسانه آغاز به‌حیات می‌کنند با بیشترمفاهیم آشنا یکسره متفاوتند، چراکـه به‌هیچ‌رو به‌کار فاشیسم نمی‌آیند. برعکس برای قاعده بندی خواست‌های انقلابی درسیاست هنرکارآیی دارند.

۱

یك اثر هنری ــ بنا به اصول ــ همواره می‌تواند تکثیر شود. آنچه‌که انسان می‌سازد همواره می‌تواند مورد تقلید دیگری قرار گیرد. در همه‌ی دوره‌ها [ی تاریخ هنر] نسخه‌های بدل توسط شاگردان به عنوان تمرین، توسط خود استادان به‌هدف انتشار، و عاقبت توسط دیگران به هدف سود مادی تهیه شده‌اند. با این همه، تکثیر مکانیکی یك‌اثر هنری چیزی‌تازه را در بر دارد و در جریان تاریخ به‌گونه‌ای متناوب و با جهش‌هایی‌که دارای فواصل طولانی از یکدیگر هستند، اما با شتابی همواره افزایش‌یابنده شکل گرفته است. یونانیان تنها با دو روند فنی تکثیر کار هنری آشنا بودند: ریخته‌گری (قالب‌سازی فلزات) و مهرسازی. یگانه‌کارهای هنری در دوران باستان‌که از نظرکمیت ارزش تکثیر را داشتند آثار برنزی، سفالی وسکه‌ها بودند. دیگر آثار هنری نمونه‌هایی یکه وغیرقابل تکرار به‌حساب می‌آمدند ونمی‌شدکه آن‌هارا به‌گونه‌ای‌مکانیکی تکثیر کرد. باپیدایش‌کنده‌کاری‌روی‌چوب، هنر گرافیك برای‌نخستین‌بار مدت‌ها پیش از آنکه حروف بتوانند در صنعت چاپ بازسازی شوند قابلیت بازتولید را یافت. تغییرات عظیمی‌که چاپ یعنی تکثیر مکانیکی نوشتار در ادبیات ایجادکرد امروز برای همه داستانی آشناست. با این همه در پدیده‌ای‌که ما اینجا از چشم‌انداز تاریخ جهانی به بررسی آن نشسته‌ایم، چاپ ضمناً موردی ویژه ــ هرچند به‌گونه‌ای‌خاص مهم ــ محسوب می‌شود. سده‌های میانه حکاکی [روی موادی غیر از چوب] و به‌ویژه روی‌مس و و نیز قلم‌زنی را برکنده‌کاری روی چوب افزود. درآغاز سده‌ی نوزدهم هنر لیتوگرافی نیز سربرآورد.

با لیتوگرافی، فن تکثیر به تکاملی تعیین‌کننده دست یافت‌که به‌گونه‌ای ویژه دارای اهمیت است. این روندکه شباهت با اثر اصلی را به مراتب

بیشتر حفظ می‌کرد از راه ترسیم طرح روی یك سنگ، به‌جای کنده‌کاری روی یك قطعه چوب و یا قلم‌زنی روی یك‌صفحه‌ی مسی مشخص شد و برای نخستین‌بار به هنر گرافیك امکان داد تا محصولات خود را نه تنها به تعداد زیاد (کـه به نقد این‌کار امکان‌پذیر بود) بل درعین‌حال باشکلی‌که همه روزه دگرگون می‌شد وارد بازار کند. لیتوگرافی به هنر گرافیك امکان داد تا زندگی روزمره را تصویرکند و همدوش بـا هنر چاپ گام بردارد. اما تنها چند دهه پس از اختراع لیتوگرافی این شیوه بدوسیله‌ی عکاسی کنار زده شد و فن نوین عهده دار انجام وظایف‌آن گردید. برای نخستین‌بار در روند تکـثـیر تصاویر، عکاسی دست را از انجام مهمترین‌کارکردهـای هنری خود معاف‌کرد وکار را به چشمی‌کـه از میان یك عدسی به جهان می‌نگرد سپرد. از آنجاکه نیروی ادراك چشم به‌مراتب سریع‌تراز روند ترسیم تصاویر بدیاری دست است، فراشد بازتولید تصویری سرعتی چنان یافت‌که می‌توان گفت حتی باکلام هماهنگ گردید. یك فیلم بردارکـه در استودیو از صحنه‌ای فیلم می‌گیرد می‌تواند تصاویر را باهمان سرعتی ثبت کندکـه گفتار هنرپیشه پیش می‌رود. درست به همان شکل‌که لیتوگرافی، تولید نشریات مصور را به همراه خود آورد، عکاسی نیز بشارت وپیدایی فیلم‌های گویا را باخود داشت. باز تولید فنی صدا در پایـان سده‌ی پیش امکان‌پذیر شد. تمامی این‌تلاش‌های همگرا در حکم پیشنهاده‌های شرایطی بودندکه پل والری دریك جمله به‌آنها اشاره‌کرده است: «درست به همان شکل‌که آب، گاز ونیروی برق به‌خانه‌های‌ما واردشدند تاحتی‌کوچکترین نیازهای ما را نیز برآورده‌کنند، تصاویر دیدنی یا شنیدنی نیز به ما عرضه شدند، تصاویری‌که با یك حرکت ساده‌ی دست پدیدار و ناپدید می‌شوند، حرکتی درحد یك نشانه.»* حدود سال ۱۹۰۰ فن تکـثـیر به چنان حدی رسیدکه نه‌تنها تکـثـیر تمامی آثار تصویری هنری امکان پذیر شد (و از این رهگذر مهمترین دگرگونی‌ها جهت اثرگذاری بیشتر آنها برتماشاگر

* Valery : *OP.Cit* P 105; PP. 1284–1285.

ممکن شد) بل این تکثیر جایگاه ویژه‌ی خود را در روند [تکامل] هنری نیز به دست آورد. برای پژوهش و درک حدی که از آن یاد کردیم هیچ چیز روشنگرتر از فهم شیوه‌ی تاثیر این دو بیان متفاوت ــ بازتولید اثرهنری و هنر سینما ــ بر اشکال هنری سنتی نیست.

۲

حتی کامل‌ترین نسخه‌ی تکثیر شده‌ی اثری هنری باز فاقد یك عنصرمهم است: حضور آن در زمان ومکان، هستی یکه‌ی آن درجایی که باید باشد. این حضور یکه‌ی اثر هنری (و فقط این حضور) تعیین‌کننده‌ی تمامی‌هستی تاریخی آن است. منظور ما از تاریخ درعین حال شامل آن تخریب‌های مادی که چه‌بسا بر اثر گذر سال‌ها در اثر ایجاد می‌شود و تغییراتی که در دارندگان اثر پدید می‌آید نیزمی‌شود[۱]. * نشانه‌های تخریب مادی تنها با پژوهش‌های شیمیایی ــ فیزیکی درك‌می‌شود وآشکار است که این‌پژوهش‌ها را نمی‌توان درمورد نسخه‌های‌تکثیرشده به‌کار گرفت. درموردتغییراتی که در دارندگان اثر پدید آمده نیز باید به سنتی بازگشت که نشانه‌ی آغازین آن درشرایط تولید اثر هنری نهفته است.

وجود اثر اصلی (حضور آن در زمان و مکان) پیش شرط مفهوم اصالت (Authenticite) است . گاه برای اثبات اصالت یك قطعه‌ی برنز پژوهش‌های شیمیایی درمورد زنگار آن سودمند می‌افتد و یا برای اثبات اصالت یك دست نوشته‌ی سده‌های میانه، آزمایش شیمیایی می‌تواند ثابت کند که این سند در واقع به مجموعه‌ای از دست نوشته‌های سده‌ی پانزدهم

* شماره‌هایی که در متن این مقاله می‌آیند اشاره به یانوشت‌های بیش وکم طولانی دارندکه بنیامین به متن افزوده‌و در پایان مقاله آمده‌اند.

تعلق دارد. مفهوم دقیق اصالت درمورد بازتولیدهای فنی وغیرفنی مفهومی بی‌معناست[۲]. اما اثر اصلی در برابر تکثیر ـ ایی که به دست انسان انجام می‌گیرند ومعمولاً[۳] آنها را جعلی می‌خوانند، دارای اقتداری برآمده از اصالت است ، حال آنکه در مورد باز تولیدهای فنی به دو دلیل چنین نیست: نخست، باز تولید فنی به مراتب بیش از بازتولید دستی از اثر اصلی مستقل است. برای مثال درعکاسی، تکثیر فنی آن جزییاتی از اثر اصلی را ثبت می‌کند که برای چشم نامحسوس هستند اما یك عدسی که زاویه‌ی آن قابل تنظیم باشد به خوبی قادر به ثبت آنهاست . و تکثیر عکاسی [یا سینمایی] به یاری روندهای خاصی چون بزرگ‌کردن تصویر یا حرکت آهسته می‌تواند واقعیت‌هایی که از چشم غیرمسلح می‌گریزند را ثبت‌کند. دلیل دوم ، فن تکثیر می‌تواند نسخه‌ی اصلی را در شرایطی قراردهدکه خود هرگز نمی‌تواند درآن قرار گیرد. درشکل تصاویرعکاسی ونیز صفحه‌های موسیقی می‌تواند بخشی از اثر اصلی را به بیننده یاشنونده ظاهر کند. بدین‌سان یك نمازخانه‌ی اعظم مکان راستین خود را ترك می‌کند و به دیوارهای خانه‌ی یك ستایشگر هنر تغییرمکان می‌دهد . آوازگروه همسرایان که‌معمولاً درمحیطی سربسته [چون تالارهای کلیسا] ویا درفضایی باز اجرا می‌شد را اکنون می‌توان دراتاق پذیرایی یك خانه شنید.

هرچند شرایط نوینی که فن تکثیر می‌آفریند ارتباطی به محتوای اثر اصلی ندارد، اما حضور آن در زمان و مکان را کاهش می‌دهد. این نکته نه‌تنها درمورد آثار هنری، بل به عنوان مثال درمورد چشم‌اندازی هم که بر پرده‌ی سینما توگراف ظاهر می‌شود صادق است. اما درمورد اثرهنری باید گفت که حساس‌ترین هسته‌ی آن یعنی اصالتش نیز به‌خطر می‌افتد. حال آنکه هیچ مورد طبیعی در معرض چنین خطری قرار نمی‌گیرد . آنچه‌که اصالت چیزی را می‌سازد همان است‌که از آغاز به صورت انتقال‌پذیر در آن وجود دارد، از تداوم مادی آن تا قدرتش که بدل به‌شاهدی تاریخی شود. ازآنجاکه این‌شهادت تاریخی استوار برتداوم است درمورد با تکثیر

یعنی آنجا کـه مورد نخست از انسان می گریـزد ، مورد دوم ـ شهـادت تاریخی ـ نیز به راستی در خطر قرار می گیرد. اینجا هیچ‌چیز نمی‌تواند از خطر بگریزد ، اما آنچه‌که بیش از همه متزلزل می‌شود اقتدار [برآمده از اصالت] شیی است.[۳]

شاید بتوان این همه را در مفهوم «تجلی» (Aura) خلاصه کرد و گفت‌که در دوران تکـثیر مکانیکی آنچه که ازکف می‌رود همانا «تجلی» اثـر هنری است. این روند اهمیت یـك نشانه‌ی دال برببیماری و نارسایی را دارد و معنای آن نیز فراسوی قلمروی هنر می‌رود. می‌توان به طـور کلی گفت‌کـه فن تکـثیر ، موضوع تکـثیر شده را از گستره‌ی سنت جدا می‌کند : نخست ، با ایجاد نسخه‌های بی‌شمار تکـثیر شده یك پدیده‌ی توده‌ای را به جای حادثه‌ای قرار می‌دهدکه تنها یك‌بار می‌تواند رخ‌دهد. دوم، با ایجاد این امکان برای تماشاگر یا شنونده‌کـه بتواند در شرایطی ویژه و دلخواه خویش با تکـثیر اثر هنری روبرو شود ، به اثر هنری فعلیت می‌بخشد. این دو فرایند به سوی درهم شکستن سنت پیش می‌روندکه روی دیگر سکه‌ی بحرانی است‌که به نقد انسان و بهبود شرایط زندگی او را تهدید می‌کند. هردو فرایند نیز پیوندی تنگاتنگ با جنبش‌های توده‌ای معاصر یافته‌اند. وکارآترین مامـور آنها نیز سینماست .اگرحتی‌ماسویه‌ی تخریبی و سست‌کننده‌ی سینما (ازمیان بردن عنصر سنتی درمیراث فرهنگی) را نفی کنیم. این پدیده به ویژه در مورد فیلم‌های عظیم تاریخی حس‌شدنی است. وهنگامی‌که به‌سال۱۹۲۷ آبل‌گانس* بااشتیاق اعلام‌کرد: «شکسپیر،

☆ آبل‌گانس، (۱۸۸۹ـ۱۹۸۰)، سینماگربرجسته‌و مشهورفرانسوی. درفاصله‌ی سال‌های ۱۹۲۵ تا ۱۹۲۷ فیلم ناپلئون را ساخت، فیلمی نوگراکه بسیاری از رویاها و پندارهای او را تحقق داد و به عنوان یکی از مهمترین آثار سینما-توگراف باقی ماند. اثر دیگر او من متهم می‌کنم (۱۹۱۹) که‌گانس به سال ۱۹۳۸ نسخه‌ی‌گویای آن‌را هم ساخت نیزتاثیر زیادی برسینماگران نسل‌های بعدگذاشته است.

رامبراند و بتهوون فیلم خواهند ساخت . . . تمامی افسانه‌ها و اسطوره‌ها، همه‌ی بنیان‌گذاران ادیان . . . چشم‌انتظار رستاخیز نمایشی خود هستند. قهرمانان پشت در انتظار ایستاده‌اند.»** به‌راستی بدون اینکه بداند ما را به‌سوی تخریب همگانی عنصر سنت فرا می‌خواند.

۳

در جریان دوره‌های طولانی تاریخ، شیوه‌ی ادراک و احساس آدمی همپای تمامی شیوه‌ی زندگی جامعه‌ی انسانی تغییر کرده است. شکل ارگانیکی که در آن ادراک حسی انسانی تکوین یافته ـ محیطی که در آن شکل می‌گیرد و تحقق می‌یابد ـ نه‌تنها به‌طبیعت بل به‌موقعیت‌های تاریخی نیز وابسته‌است. در دوران «هجوم عظیم» [بربرها به اروپا] درسده پنجم با تغییرعظیمی که در رقم جمعیت ایجاد شد، درمیان واپسین هنرمندان رومی و نویسندگان سفر آفرینش وین* نه تنها هنری متفاوت ازهنر باستان تکامل یافت بل‌شیوه‌ی نوین ادراک نیز سر برآورد. پژوهشگران مکتب وین‌ـ‌دیسه گل وویك هوف که‌مخالف نیروی مسلط سنت کلاسیك‌که مانع ازدرك اهمیت این مراحل پیشینی هنر می‌شدمی‌بودند، از نخستین کسانی به حساب می‌آیند که ازآثار سده‌ی پنجم،نتایج مهمی درمورد سامان بندی ادراك‌در این دوره‌ی‌تاریخی استنتاج کردند. این‌پژوهشگران علیرغم بینش درخشان خود،کارشان را به

☆ Abel Ganc: «Le Temps du L'Image est Venu» in, *L'Art Cinematographique*. no 2, Paris 1927, PP 94–96.

☆☆ اشاره به‌قدیمی‌ترین نسخه‌ی مصور کتاب مقدس که تاکنون به دست‌آمده است. این نسخه‌که درپایان سده‌ی پنجم یا آغاز سده ششم نوشته و تذهیب شده اکنون در موزه‌ی وین نگهداری می‌شود. مهمترین بخش آن آغازکتاب یعنی سفرآفرینش است.

روشنگری نشان صوری و خصلت‌نمای ادراك در واپسین ایام تاریخ رم محدود کردند. آنان وسوسه نشدند و باید گفت که حتی به این اندیشه هم نیفتادند تا آن دگرگونی اجتماعی ـ که این تغییر در ادراك حسی تنها نشانه‌ای از آن بود ـ را نشان دهند. ما امروز، نسبت به‌آنها، برای فهم این پدیده‌ها در شرایط مساعدتری قرار داریم و اگر تغییرات درابزار بیانی احساس معاصر بتواند همچون زوال «تجلی» درك شود آنگاه امکان خواهیم یافت که علل اجتماعی آن را نیز نشان دهیم.

مفهوم «تجلی» که پیشتر با اشاره به‌موارد تاریخی مطرح شد، چه‌بسا با اشاره به «تجلی» درپدیدارهای طبیعی ساده‌تر درك شود. ما تجلی طبیعت راهمچون ظهور یکه‌ی چیزی دوراز دست تعریف می‌کنیم، هر چه هم که فاصله اندك باشد. اگر دریك بعدازظهر تابستانی درحال استراحت، چشم خود را به خطوط رشته‌کوهی در افق یا به‌شاخه‌ای که سایه‌اش را به‌شما بخشیده‌است بدوزید، آنگاه تجلی آن کوهستان و این شاخه را تجربه خواهیدکرد. این تصویر به‌ما یاری می‌دهد تا آسان‌ترمبنای اجتماعی زوال تجلی را در دوران خود درك کنیم. این زوال محصول وضعیتی دوگانه است که به‌وزنه‌ی‌افزون شونده‌ی شرکت توده‌ها درزندگی معاصروابسته شده است. اشتیاق‌توده‌های امروزی به «نزدیك‌کردن» همه چیز از دیدگاه فضایی، مکانی و انسانی همانقدر اشتیاقی سوزان است که خواست آنان برای پیروزی بر یگه بودن هر واقعیت ازراه پذیرش باز تولید آن[۴]. همه‌روز این‌خواست تشدیدمی‌شود که همه چیز را تاحد امکان از نزدیك درتصویر و به‌ویژه در تکثیر آن مشاهده کنیم. بی‌شك باز تولیدی که درمجله‌های مصور یا فیلم‌های خبری یافت می‌شودبا تصویری که ما باچشم غیر مسلح می‌بینیم تفاوت زیادی‌دارد. جنبه‌ی یکه و مداوم همانقدربه تصویری که از راه چشم می‌بینیم وابستداند که منش گذرا وقابلیت تکرار [تکثیر] به تصاویر مجله‌ها و فیلم‌های خبری پیوسته‌اند. با دقت و از نزدیك به‌پوسته‌ی چیزی نگریستن، از میان بردن تجلی آن، نشانه‌ی ادراکی است که به «حس برابر بودن همگانه‌ی چیزها» نیاز داردتا بتواند از موضوعی یکه به‌وسیله‌ی تکثیر آن، احساس

را به دست‌آورد* بدین سان آنچه که در گستره‌ی نظری همپای افزایش اهمیت آمار، اعتبار یافته درحوزه‌ی ادراك نیز خود را می‌نمایاند. خوانا بودن واقعیت با توده‌ها و توده‌ها با واقعیت روندی است که چشم‌انداز آن چه برای اندیشه وچه برای ادراك حسی پایان ناپذیر است.

۴

جنبه‌ی یکه‌ی اثرهنری از وجودآن درمجموعه‌ی مناسباتی که ما آن‌راسنت می‌نامیم جدا ناشدنی است. بی‌شك این سنت خود واقعیتی است بطور کامل زنده و به‌شدت تغییرپذیر . به‌عنوان مثال یك تندیس قدیمی ونوس نزد یونانیان که آن را موضوع نیایش می‌دانستند در زمینه‌ی سنتی ویژه‌ای قرار می گرفت که یکسره با زمینه‌ی سنتی و ادراکی رهبانان سده‌های میانه که آن را یك بت شوم می‌شناختند تفاوت داشت. اما هردو به گونه‌ای یکسان با جنبه‌ی یکه‌ی تندیس، یعنی با تجلی آن، برخورد می‌کردند. از همان آغاز ستایش عبارت بود از درهم شدن اساسی اثر هنری در مجموعه‌ی مناسبات سنتی. می‌دانیم که نخستین آثار هنری در خدمت مراسمی آیینی (Ritual) زاده شدند، مراسمی که نخست جادویی و سپس دینی بود. این نکته دارای اهمیتی تعیین کننده است که اثرهنری تجلی خود را از دست نمی‌دهد مگر آنجا که به‌گونه‌ای کامل از نقش ویژه‌ی آیینی خود جدا شده باشد.[۵] به‌عبارت دیگر ارزش یکه‌ی اثر هنری «اصیل» اساس خود را در آیین‌ها[ی اعتقادی] می‌یابد، یعنی در سرچشمه‌ی ارزش مصرف‌آن. این مبنای آیینی- هرچه هم که از اثر هنری دور بنماید- حتی در مذهبی‌ترین اشکال ستایش زیبایی نیز درشکل ویژه‌ی آیینی (شکل دنیوی شده‌ی آن)

* این بخش از این مقاله تقریباً به همین شکل درمقاله‌ی دیگربنیامین به نام «تاریخ فشرده‌ی عکاسی» تکرار شده است.

قابل شناخت است.[۶] پرسنش دنیوی زیبایی که دردوران رنسانس ایجاد شد و درجریان سه سده‌ی بعدجنبه‌ی مسلط به‌بینش زیبایی‌شناسانه یافت، علیرغم اینکه با نخستین بحران ژرف خود روبرو شده هنوز نشان قابل شناخت سرچشمه‌ی خود را همراه دارد. باپیدایش نخستین ابزار به راستی انقلابی بساز تولید یعنی عکاسی که با ظهور سوسیالیسم همزمان شد هنرمندان نزدیك شدن بحرانی را حس کردندکه یك سده‌ی بعد به‌تمامی آشکار شده است. درآن روزگارهنرمندان نظریه‌ی «هنربرای هنر» رایافتندکه به‌راستی همان تئولوژی هنر به‌حساب می‌آید. این‌آیین نیز چیزی را در پی‌آورد که‌می‌توان آن‌را تئولوژی منفی درشکل اعتقاد به هنر «ناب» خواندکه نه تنها منکرهرگونه‌کارکرد اجتماعی‌هنراست،بل‌هرشکل از دسته‌بندی‌مفاهیم درهنررا نیزرد می‌کند (درهنر شاعری نخستین‌کسی که‌این موضع را اتخاذ کرد مالارمه بود.)

برای تحلیل هنر در دوران تکنیک مکانیکی باید این‌مجموعه‌ی مناسبات را نظرگرفت زیرا ما را به‌سوی واقعیتی بسیار مهم رهنمایی‌می‌کنند. برای نخستین بار درتاریخ جهانی بازتولید مکانیکی‌کارهنری را ازوجودزائدی که به‌آن نقش‌آیینی می‌بخشد رهاکرده است. به‌میزانی افزایش یابنده اثر هنری تولیدشده بدل به اثری می‌شودکه اصولاً برای بازتولیدطراحی‌شده است.[۷] به‌عنوان مثال ازیك تصویر منفی‌عکاسی می‌توان هر تعداد دلخواه عکس تهیه‌کرد، جستجو برای‌عکس «اصیل» بی‌معناست. اما با ازمیان رفتن معنای اصالت درمورد تولید هنری‌کارکرد هنر نیز بطورکامل دگرگون و معکوس می‌شود. به جای‌آنکه استوار به مناسك‌آیینی باشد، استوار به‌کنش دیگری یعنی سیاست می‌گردد.

۵

یك اثرهنری از زوایای گوناگون پذیرفته و ارزش‌گذاری می‌شود. میان این زوایا، دوقطب اصلی مخالف یکدیگر را می‌توان بازشناخت: در یکی

تاکید برجنبه‌ی پرستش‌آمیز و ارزش‌آیینی (Valeur Cultuell) اثر هنری‌ودرد یگری‌برجنبه‌ی‌نمایشی‌وارزش‌نمایشی(Valeur Exposition) آن است.۸ [از نظرتاریخی] تولید هنری با ایجاد تصاویری ویژه‌درخدمت یك آیین پرستش‌آمیز آغازشد. می‌توان گفت‌که [نزد انسان‌آغازین] حضور اثرهنری اهمیت داشت و نه خصلت نمایشی‌آن. گوزنی‌که انسان دوران سنگی بردیوارهای غارخود نقش می‌کرد درحکم ابزاری جادویی بود. هر چندگاه آن را به‌دیگران نیز نمایش می‌داد اما به‌گونه‌ای اساسی این‌نقش را برای اهداف روحانی ترسیم‌کرده بود. امروزچنین می‌نمایدکه ارزش آیینی خواهان پنهان‌ماندن اثر هنری است. برخی از مجسمه‌های خدایان تنها دردسترس‌کشیش‌ها در معابد قرار دارند، برخی از پرده‌های نقاشی از مریم مقدس تقریباً درتمام روزهای سال‌باپرده‌ای پوشیده می‌شوند، برخی از مجسمه‌ها در نمازخانه‌های اعظم سده‌های میانه پوشیده شده‌اند وکسی نمی‌تواند آن‌ها را ببیند. پابه‌پای رهایی بسیاری ازکنش‌های هنری ازبند مفاهیم آیینی امکان نمایش آثارهنری نیز افزایش یافت. یك تندیس نیم‌تنه‌که درنگارخانه‌های گوناگون به‌نمایش گذاشته می‌شود به‌مراتب بیش از تندیس یك قدیس‌که مکانی ثابت درون یك معبد دارد قابل نمایش است. یك‌پرده‌ی نقاشی به‌مراتب بیش‌ازیك قطعه‌ی موزاییك یایك نقاشی دیواری که‌پیش ازآن رواج داشت نمایشی است. وهرچندکه بنابه اصول یك مس دینی* همچون یك سمفونی‌می‌تواند در برابر همگان اجراشود اما پیدایش سمفونی زمانی‌امکان‌پذیر شدکه‌دیگرآشکار بود قابلیت ارائه‌ی آن‌به‌همگان بیش‌از آوازهای دینی است.

به دلیل روش‌های‌گوناگون تکثیر فنی یك اثرهنری، منش نمایشی‌آن چندان افزایش یافت‌که تغییرات‌کمی میان دوشکل ارزشی ویژه‌ی‌اثرهنری

* مس قطعه‌ای آوازی است‌که بر اساس متون کتاب مقدس ویاکتاب دعاهای قدیمی خوانده شود. به‌تدریج سازهای موسیقی وصدای تك خواننده نیز بدان افزوده شد.

[یعنی ارزش آیینی و ارزش نمایشی] تبدیل به تغییرات کیفی درماهیت خود آن شدند. این نکته را می‌توان ازقیاس با شرایط اثرهنری دردوران پیشا-تاریخ درك کرد. آنجاکارهنری با تاکید مطلقی که بر ارزش آیینی آن می‌شد پیش از هرچیز وبطور عمده ابزارجادو به‌حساب مـی‌آمد. تنها در جوامع بعدی این ابزار توانست به‌عنوان کارهنری شناخته شود. درست بـه همین شکل،امروزکارهنری با تاکید مطلقی که برجنبه‌ی نمایشی آن می‌شود بـدل به‌واقعیتی باکارکرد های یکسر نوین شده است که میان آن‌ها کارکرد هنری می‌تواند درآینده همچون موردی همگانی ورایج شناخته شود.[۹] این نکته قطعی است که امروز عکاسی و سینما عالیترین مثال‌های روشنگر این کار-کرد نوین به‌حساب می‌آیند.

٦

با عکاسی، ارزش نمایشی توانست کنار زدن ارزش آیینی را درتمام سویه‌ها آغازکند. اما ارزش آیینی هم آسان وبدون مقاومت کنار نـرفت. بدواپسین سنگر عقب نشینی کرد : سیمایی انسانی یافت. تصادفی نیست که درآغـاز عکاسی تك چهره‌ی آدمی (پرتره) بخش عمده‌ی تصاویری را تشکیل می‌داد. پرستش خاطره‌ی معشوق غایب یادر گذشته واپسین نشانه‌ی ارزش آیینی در هنر تصویرعکاسی بود. برای واپسین بار تجلی در حالت زودگذرچهره‌ی انسانی، در این سرفصل تصاویرعکاسی به‌کارآمد و همین نکته وجـود آن حالت مالیخولیایی ویژه وزیبایی بی‌همتارا درآن تك چهره‌ها توجیه‌می کند.

باکناررفتن انسان ازتصاویرعکاسی ارزش نمایشی برای نخستین‌بار برتری خود را نسبت به‌ارزش آیینی نشان داد. برای مشخص کردن این پله‌ی نوین باید به‌کار روشنگر و بی‌همتای آتژه * اشاره کنیم که در سده‌ی پیش از خیابان‌های خالی پاریس عکس گرفت. درمورد این آثار به درستی گفته‌اند که‌او ازخیابان‌ها همچون صحنه‌های رخداد جنایات عکس گرفته است.** صحنه‌ی یك جنایت نیز خالی است وعکس گرفتن ازآن به‌کار ارائه‌ی مدرك وشاهد [به‌دادگاه] می‌آید. با هنرآتژه، عکاس‌ها به شاهدان راستین حوادث بدل شدند وکارشان یك منش پنهان وبیان ناشده‌ی سیاسی به‌خود گرفت. آنان خواهان دقتی خاص از جانب تماشاگران آثار خویش شدند، اندیشه‌ی رها وبی هدف به‌کارآنان نمی‌آمد. آنان تماشاگر را به حرکت درمی‌آوردند: تماشاگر احساس می‌کند که به‌شیوه‌ای نوین به‌مبارزه خوانده شده است. در همین‌حال مجله‌های مصور نیزچونان نشانه‌های راهنما (حال بگذریم که نشانه‌های درست هستند یا نشانه‌های خطا) به‌کارا ومی‌آیند. برای نخستین بار عناوین [تصاویر] ضرورت پیدا کردند. دیگر روشن بود که عناوین دارای نقشی کاملاً متفاوت ازعناوین پرده‌های نقاشی هستند. عناوین تصاویرعکاسی ادراك تماشاگر مجله های مصور را جهت می‌دادند. واین‌نکته به زودی با پیدایش فیلم که درآن معنای هرتصویرگویی از طریق مجموعه‌ی تصاویر صحنه‌های پیش تعیین می‌شود حتی ضرورت بیشتر وجنبه‌ی روشنگر بیشتری یافت.

☆ اوژن آتژه (۱۸۵۷–۱۹۲۷)، یکی ازبزرگترین عکاسان‌سده‌ی پیش که‌همراه مینرویش زیل «پدر عکاسی مستند» نامیده شده است. آتژه در تنگدستی و گمنامی درگذشت. سوررآلیست‌ها (به‌ویژه مان ری و آندره برتون) آثار اورا سخت ستایش می‌کردند.

☆☆ عشق سوررآلیست‌ها به‌آثار آتژه درست ازهمین جنبه‌ی عکس‌های اوسرچشمه گرفته است. با تماشای آنها گویی در ژرفای ناخودآگاه خود خطری، جنایتی یا هراسی عظیم را احساس می‌کنیم. جمله‌ای که بنیامین بازگو کرده نیز ازآندره برتون است.

جدلی که درسده‌ی نوزدهم درمورد قیاس میان ارزش هنری نقاشی وعکاسی درگرفت امروز به‌نظر بحثی گیج‌کننده می‌آید که درراستایی نادرست جریان یافته بود. اما این نکته نباید مانع ازفهم اهمیت آن بحث و جدل گردد که رخدادآن به راستی نشانه‌ی یك دگرگونی تاریخی محسوب می‌شد که تاثیر جهانی آن حتی برطرفین جدل وبحث نیز پوشیده بود. هنگامی که دوران تکثیر مکانیکی هنررا از مبنای آیینی آن جداکرد، ظاهر مستقل هنرنیز برای همیشه از میان رفت. اما سده‌ای که این تکامل را ایجادکرده بودخود قادر به‌فهم تغییر درکارکرد هنر نشد وحتی درسده‌ی بیستم‌هم که سینما به وجودآمد و تکامل یافت باز برای مدت‌ها این تغییر ناشناخته باقی‌ماند.

پیشتر مباحث سترونی‌درمورد این پرسش در گرفته بودکه آیا می‌توان عکاسی را هنر نامید یانه. پرسش آغازین و اصلی که آیا اختراع عکاسی توانسته ماهیت هنررا یکسر دگرگون کند یانه، اصولاً مطرح نشد. به‌زودی نظریه‌پردازان سینما نیز همان پرسش نادرست‌را، این‌بار درمورد سینما، مطرح کردند. اما آن دشواری‌ها که عکاسی برای زیباشناسی سنتی ارمغان آورده بود درقیاس بامشکلاتی که سینما آفرید به راستی بازیچه‌های کودکانه‌ای می‌نمودند. ودلیل منش بی‌احساس و خشن نخستین عقاید نظریه‌پردازان فیلم هم جز این نیست. به‌عنوان مثال آبل گانس فیلم را باخطهیرو گلیف قیاس کرده است: «باید باشرمساری گفت که اینجا ما تاحد بیان مصری‌های کهن واپس رفته‌ایم... زبان تصاویر هنوز به‌کمال نرسیده چراکه چشم‌های ما هنوز باآن خوانا نشده‌اند. هنوز پذیرش وآیین ستایش بسنده‌ای دربرابر آنچه که این زبان‌بیان می‌کند پیدا نشده است.»* وباز درهمین‌موردسودرین

* Abel Gance, *op. Cit*, PP. 100–101.

مارس نوشته: «هنر درپی رویایی است که دریك لحظه هم شاعرانه و هم واقعی باشد! در این راه فیلم یك شیوه‌ی بیان بی‌همتا به‌حساب می‌آید. تنها فرهیخته‌ترین کسان درکامل‌ترین وعارفانه‌ترین لحظات زندگی خود باید در فضای آن قرارگیرند»* وعاقبت الکساندر آرنو رویاهای خود رادرمورد سینمای خاموش با این پرسش به‌پایان رسانده است: «آیا تمامی توصیف شجاعانه‌ای که ارائه‌کردم بسنده نیست تا به پرسش سینما بپردازیم ؟»** نکته‌ی جالبی است که اشتیاق این نظریه‌پردازان برای قراردادن سینما در ردیف «هنرهای دیگر» آنان را به‌جایی کشانده‌که با عدم بصیرت آشکاری وجود عناصر آیینی درسینما را بپذیرند. به‌یادآوریم که وقتی این رویاهای وهم انگیز منتشرمی‌شدند فیلم‌هایی‌چون افکارعمومی و جویندگان طلا*** به نمایش درآمده بودند، اما آبل گانس همچنان به‌قیاس سینما و هیروگلیف ادامه داده و سورین مارس ازسینما چنان سخن می‌راند که‌دیگران ازنقاشی‌های فراآنجلیکو یادمی‌کنند. جالب است که امروز حتی نویسندگان مرتجعی نیز سینما را باهمین مفاهیم وحتی چون موردی مقدس و فراسوی طبیعی معرفی می‌نمایند. فرانتس ورفل در تفسیر فیلم ماکس راینهارت ****یعنی «دیای نیمه شب تابستان می گوید که به گمان او تقلید از جهان خارجی با خیابان ها ، سر پناه‌ها، ایستگاه های قطار ، رستوران ها ، موتورها و

✡ Séverin – Mars in: Abel Gance: *op. cit*, P.100.

✡✡ Alexandre Arnoux: *Cinema Pris*, Paris, 1929, P28.

✡✡✡افکار عمومی‌عنوان فرانسوی فیلم ذنی ازپادیس اثر چارلز چاپلین است که به سال ۱۹۲۳ در ایالات متحده ساخته شده‌است جویندگان‌طلا نیزاثر مشهور چاپلین است که به سال ۱۹۲۵ تهیه شده است.

✡✡✡ ماکس‌راینهارت (۱۸۷۳–۱۹۴۳)، کارگردان اتریشی که در تآتر و سینما کار می‌کرد. «دیای شبی‌نیمه‌ی‌تابستان را به سال ۱۹۳۵ درایالات متحد ساخته است. پیش ازآن، دو فیلم او شب ونیز(۱۹۱۳)و جزیره‌ی دستگاردان (۱۹۱۲) تاثیرزیادی برسینمای اکسپرسیونیست آلمان در دهه‌ی ۱۹۲۰ گذاشته بود.

ساحل هایش که مانع از ترفیع فیلم تا حد هنر شده انـد بی تردید کاری بیهـوده بوده است : « سینمـا هنوز معنـای راستین و امکانـات واقعی خود را درك نکرده است... این دو درتوان یکه‌ی فیلم نهفته‌اندکه از راه ابزارطبیعی و باکاربرد بی‌همتای عناصر قصه‌گون، شگفت‌انگیز و فراسوی طبیعی بیان شوند.»

۸

اجرای نقش‌توسط هنرپیشه‌ی تآتر یکسر توسط شخص او به‌تماشاگرارائه می‌شود، اما اجرای نقش توسط هنرپیشه‌ی سینما به میانجی دوربین نشان داده می‌شود و تاثیر بیشتری همراه دارد.دوربین‌که اجرای نقش هنرپیشه‌ی سینما را به‌تماشاگر ارائه می‌کند به‌هیچ‌رو نیازی نداردکه ایـن اجرا را همچون‌کل پیوسته و مداومی پیگیـری‌کند. دوربین بـه‌دست فیلمبردار به گونه‌ای مداوم موقعیت خود را بنابه نقش هنرپیشه تغییرمی‌دهد. مجموعه‌ی این دیدگاه‌های متفاوت و استوار به‌موقعیت‌های گونـاگون هنرپیشه‌ها کـه توسط تدوین‌گر نظم می‌یابد فیلم‌کامل را مـی‌سازد. پس، فیلم همراه خود عنـاصر متحرك را نیز داراست کـه در حقیقت زاده‌ی دوربین هستند ، جـدا از این بایـد زوایای خاص دوربین ، تصویر درشت و غیره را نیز به حساب‌آورد. پس اجرای نقش توسط هنرپیشه‌ی سینما وابسته‌به سلسله‌ای از تجربه‌های بنیانی است. این نکته درحکم نخستین بـرآیند ایـن حقیقت است‌که اجرای نقش هنرپیشه با میانجی نمایش داده می‌شود. اما بایدگفت که هنرپیشه‌ی‌فیلم فاقد یك‌امتیازهنرپیشه‌ی تآتر است.بازیگر تآتر درجریان بازی خود می‌تواندکارخود را باچشم داشت‌های تماشاگر خواناکند،حال آنکه درزمان اجرای نقش هنرپیشه‌ی سینما تمـاشاگر وجـود ندارد. پس تماشاگر سینما بی‌هیچ تماس‌شخصی‌با هنرپیشه‌موضع یك ناقد را داراست.

آشنایی این تماشاگر باهنرپیشه به‌راستی درحکم آشنایی او بادوربین‌فیلم‌برداری است. از این‌رو تماشاگرموضع دوربین را اتخاذ می‌کند، برخورداو با فیلم همچون یك تجربه یا آزمایش است،[۱۰] و این برخورد به‌هیچ‌رو در مقام ارزش آیینی اثر هنری جای ندارد.

۹

در سینما پرسش مهم این نیست که هنرپیشه نقش‌کسی را به تماشاگران عرضه‌کند، پرسش مهم این است‌که او پیش‌از هرچیز باید خودرا به‌دوربین معرفی نماید. پیراندللو یکی از نخستین‌کسانی بودکه‌مسخ هنرپیشه را در این شکل احساس می‌کرد. * هرچند اشاره‌ی او در این مورد در داستان *Si Gira* [ما می‌گردیم] تنها به سویه‌ی منفی پرسش و نیز به فیلم‌های خاموش محدود می‌شود اما ارزش بحث او همچنان باقی است. چراکه در این مورد پیدایش سینمای گویا هیچ‌چیز اساسی‌را تغییر نداده است. نکته‌ی مورد بحث و مهم این واقعیت است‌که نقش نه برای تماشاگر بل برای ابزاری فنی (و در مورد فیلم گویا برای دو وسیله‌ی فنی) اجرا می‌شود. پیراندللو نوشته: «هنرپیشه‌ی سینما خود را در تبعید احساس می‌کند. او نه تنها از صحنه بل از خویشتن تبعید شده است. او همراه بااحساس مبهم رنج، خود را به‌گونه‌ای بیان‌ناشدنی خالی می‌یابد: بدنش نیروهای‌جسمی خود را از دست داده، گویی این نیرو تبخیر شده است، او از واقعیت، زندگی، صدا و آواهایی‌که حرکات او در دیگران ایجاد می‌کند بی‌خبر است و بدل به تصویری لال و گنگ می‌شود، لحظه‌ای روی صحنه پر بر

* Luigi Pirandello: *Si Gira* in: L'Art Cinematographique, *op. cit*, PP. 14–15.

می‌زند، سپس درسکوت غرق می‌شود... ابزار فنی و دستگاه‌ها با سایه‌های خود در برابر تماشاگران بازی می‌کنند و هنرپیشه باید به بازی در برابر آن‌ها ادامه دهد.» این شرایط را می‌توان به‌گونه‌ای دیگر نیز بیان‌کرد: در نتیجه‌ی پیدایش سینما برای نخستین‌بار انسان باید با تمامی موجودیت زنده‌ی خود [به عنوان موضوع تکثیر] عمل‌کند و از این رو تجلی خود را از دست بدهد. چرا که تجلی به حضور شخص او وابسته است و نسخه‌ی بدلی برای آن نمی‌توان یافت. آن تجلی مکبث‌که در صحنه‌ی تآتر می‌بینیم برای تماشاگر از هنرپیشه‌ی نقش مکبث جدا ناشدنی است. اما بنا به‌ویژگی فیلمبرداری در استودیو، دوربین جانشین تماشاگرمی‌شود. در نتیجه تجلی هنرپیشه و تجلی نقشی‌که او ایفاء می‌کند از میان می‌روند.

پس جای تعجب نیست که نمایشنامه نویسی چون پیراندللو هنگامی‌که به بررسی سینما روی می‌آورد بی‌آنکه خود بخواهد انگشت روی بحران تآتر می‌گذارد. اثری‌که یکسر دستامد فن و تکنیک فنی است ــ همچون فیلم سینمایی ــ به‌گونه‌ای‌کامل با تآتر تفاوت دارد، هر پژوهش جدی در مورد رابطه‌ی سینما و تآتر نکته‌ی بالا را اثبات می‌کند. مدت‌هاست‌که کارشناسان به درستی حکم رودلف آرنهایم پی برده‌اندکه به سال ۱۹۳۲ نوشته بود: [در سینما] بهترین تاثیر هنگامی ایجاد می‌گردد که حداقل کوشش برای بازی‌کردن‌به‌کار برده شده باشد. . .کارگردان‌ها در واپسین نمونه‌های تکامل‌سینما کوشیدند از هنرپیشه به عنوان یکی از اشیاء صحنه استفاده‌کنند و تاثیر حضور او را به موقعیت‌کلی صحنه محدود سازند.»[۱۱]* نکته‌ای دیگر با این نظریه پیوند یافته است. در حالیکه هنرپیشه‌ی تآتر خودرا باشخص متن‌نمایشنامه‌که ایفا گر نقش اوست یکی می‌کند هنرپیشه‌ی سینما جز درمواردی بسیارکمیاب چنین نمی‌کند. آفرینش هنرپیشه‌ی سینما

* برگردان فارسی‌کتاب آرنهایم با عنوان فیلم به‌عنوان هنر(توسط فریدون ممزی مقدم) به سال ۱۳۵۵ در تهران منتشر شده است. بازگفت بالا ازصفحه‌ی ۱۱۹ این‌کتاب آمده است.

به هیچ‌رو دستامد اجـرای مداوم نقش نیست بل محصول اجراهای متفاوت است. جدا از بسیاری موارد تصادفی چـون حضور گروه فیلمبـرداری در استودیو، قدرت سایر هنرپیشه‌ها، دکور وغیره، ضـرورت‌های تجهیزاتـی ابتدایی‌تری نیزوجود دارندکه‌کارهنرپیشه‌ی سینما را با پاره‌های بـی‌شمار تجزیه می‌کنند. به‌عنوان مثال می‌توان از نورپـردازی وجایگاه سرچشمه‌ی نور یادکردکه چه‌بسا تهیه‌ی صحنه‌ای راکه برپرده باسرعت‌ویکدست‌می گذرد، ساعت‌ها به‌درازا می‌کشاند، حال ازپرسش مهم‌تر تدوین فیلم‌نیزمی‌گذریم. پس یك جهش هنرپیشه ازپنجره به‌بیرون می‌تواند در استودیو بـه صورت جهش ازیك داربست‌آغاز شود و ادامه‌ی صحنه‌ـ اگرضروری باشدـهفته‌ها بعد زمانی‌که نماهای خارجی تهیه می‌شوند فیلمبـرداری گردد. و بـاز می‌توان‌مثال‌های دیگر نیز دراین موردیافت. فرض‌کنیم‌که هنرپیشه‌ای باید از صدای ضربه‌ای‌که به در می‌خورد ترس شدیدی را نمـایـان‌کند، اگر کارگردان از واکنش‌هنرپیشه راضی نباشد می‌تواند از تمهید زیـر استفاده کند: زمانی‌که هنرپیشه در استودیوست، تیری درپشت سراو شلیك‌می‌کنند، بی‌آنکه پیشتر او را ازاین‌کار باخبرکرده باشند. آنگاه ازواکنش‌ترسیده‌ی او فیلم می‌گیرند و در زمان تدوین فیلم ازآن استفاده می‌کنند. این مثال‌ها نشان می‌دهندکه هنرگستره‌ی «تشابه وظهور مورد زیبا»که زمانـی طولانی یگانه قلمروی وجودآن به‌حساب می‌آمد را پشت‌سرگذاشته است.

۱۰

احساس بیگانگی که‌هنرپیشه دربرابر دوربین دارد_چنانکه‌پیراندللوتوضیح داده_ به‌شکلی ازبیگانگی‌که دربرابر تصویرخود در آیینه احساس می‌کنیم همانند است. اما درسینما این تصویربازتاب شده قـابلیت تغییرمکان رانیز یافته است. به‌کجا تغییرمکان می‌دهد؟ به‌نزد تماشاگران.۱۲ هنرپیشه‌ی سینما این‌واقعیت‌راحتی‌لحظه‌ای نیز ازیاد نمی‌برد، هنگامی‌که‌دربرابردوربین‌قرار

می‌گیرد خوب‌می‌داند که عاقبت در برابر انبوه تماشاگران یعنی مصرف‌کنندگانی که بازار [سینما] را می‌سازند قرار خواهد گرفت. این بازار که هنر پیشه نه تنها نیروی کار خود بل تمامی وجود، قلب و روحش را بدان عرضه می‌کند به‌راستی فراسوی اختیار و دسترس اوست. تماس او با بازار در جریان فیلمبرداری همانقدر کم است که تماس یك محصول با کارخانه‌ای که در آن ایجاد شده است. نکته‌ی اخیر به‌راستی در حکم پیش در آمدی است بر آن احساس خفقان و گونه‌ی جدیدی از دلهره که به گفته‌ی پیراندللو هنر پیشه در برابر دوربین بدان دچار می‌آید. فیلم به‌پژمردگی تجلی از طریق ساختن یك «شخصیت» مصنوعی در خارج از محیط استودیو پاسخ می‌دهد. پرستش هنر پیشه‌های سینما که با پول دست اندرکاران صنعت سینما شکل می‌گیرد نه تنها تجلی یگانه‌ی شخص بل «افسون شخصیت» یا افسون پرهیاهوی یك کالا را پایدار می‌کند. تا زمانیکه سرمایه‌ی تهیه‌کنندگان فیلم نظم دهنده‌ی «رسم روز» است، همچون یك قاعده می‌توان گفت که رویکرد انقلابی به سینمای امروز شکلی و راهی جز ارائه‌ی انتقادی انقلابی از مفاهیم سنتی هنر نخواهد داشت. البته انکار نمی‌کنم که درموارد فیلم‌های امروزی می‌توانندی نقدی انقلابی از شرایط اجتماعی و حتی از مناسبات مالکانه را ارائه کنند اما این نکته به‌هیچ‌رو شکل مسلط در تولید سینما تو گرافیك اروپای غربی به‌حساب نمی‌آید.

فن سینما بی‌شباهت به‌فن ورزش نیست، چرا که در هردو تماشاگران تا حدودی کارشناس نیز محسوب می‌شوند. برای اثبات این حکم کافی است یك بار گروهی از فروشندگان جوان روزنامه را دیده باشیم که بر ترك دوچرخه‌های خود سوارند و با حرارت درباره‌ی نتایج یك مسابقه‌ی دوچرخه سواری بحث می‌کنند. بیهوده نیست که ناشران روزنامه‌ها همواره مسابقاتی برای فروشندگان ترتیب می‌دهند. این مسابقه‌ها برای شرکت‌کنندگان خود هیجان بسیاری همراه دارند چرا که برنده‌ی مسابقه اقبال زیادی خواهد داشت تا از فروشندگی روزنامه به‌مقام ورزشکاری حرفه‌ای ارتقاء یابد. درست به‌همین شکل در فیلم‌های خبری می‌توان یك عابر معمولی کوچه و خیابان را بر پرده‌ی سینما مشاهده کرد.

بدین سان هرکس می‌تواند خود را بخشی از یك اثرهنری به شمارآورد. چنانکه در فیلم ورتف سه ترانه برای لنین و فیلم ایونس بودیناژ چنین شده است.* امروز همه‌کس خواهان شرکت در فیلمی هستند. برای درك بهتر،دقت به‌شرایط تاریخی ادبیات معاصر کارآست.

درجریان سده‌های طولانی رقمی اندك ازنویسندگان باهزاران هزارخواننده روبرو بودند. درپایان سده‌ی پیش این‌حالت دگرگون شد. بارشدوگسترش مطبوعات‌که نشریات‌نوین سیاسی، دینی، علمی، حرفه‌ای ومحلی‌رادردسترس خوانندگان قرارمی‌دادند رقم روزافزونی از این خوانندگان تبدیل به نویسنده شدند، آنان معمولاً* به‌صورت نامنظم، به‌گونه‌ای تصادفی و بنا به شرایط‌کار خود راآغاز می‌کردند. در ابتدا روزنامه‌ها ستونی به عنوان «نامه به سردبیر» گشودند، امروز وضع چنان است‌که دیگر دشوارمی‌توان یك اروپایی شاغل را یافت‌که برای چاپ نظریات خود،توضیحی‌درباره‌ی شغل‌خود، شکایت، گزارش مستند وغیره جایی را پیدا نکند. بدین‌سان‌تمایز میان نویسنده و خواننده به‌تدریج معنای خود را از دست می‌دهد. این تمایز صرفاً در سویه‌ی حرفه‌ای خود حفظ شده و درهرمورد نیزشکلی‌ویژه به خودگرفته است. راست است‌که هرلحظه امکان داردکه خواننده‌ای به نویسنده تبدیل شود. با تخصصی شدن روزافزون روندکار، هرفرد تبدیل به متخصصی‌ـخوب یابدـ درحرفه‌ی خویش می‌شود وحتی‌درپست‌ترین‌مدارج

* اشاره به دو فیلم است یکی ساخته ژیگا ورتف به‌نام سه ترانه برای لنین (۱۹۳۴) که اساس‌آن سه‌ترانه‌ی روستایی در باره‌ی لنین است و درآن هنرپیشه های‌غیرحرفه‌ای شرکت دارند ویکی از زیباترین آثار سینمای شوروی محسوب می‌شود. دیگری فیلم یوریس ایونس فیلم‌ساز هلندی است‌که پاره‌ای از مهمترین آثار سینمای مستندکاراوست، این فیلم‌بودیناژ نام داردکه بـه‌سال ۱۹۳۴ بـه صورت مخفی دربلژیك تهیه شده وداستان یك اعتصاب‌کارگری را در یك معدن باز می‌گوید. صحنه‌های متعددی از ایـن فیلم یکسر حقیقی و در حکـم ثبت واقعیت هستند و از اینرو می‌توان بودیناژ را از نمونه‌هـای درخشان «سینمای حقیقت» به‌شمار آورد.

شغلی نیز به‌دلیل تخصص‌خویش‌اقتداری‌ویژه‌به‌دست‌می‌آورد. درشوروی که کارحق سخن یافته بیان ادبی نیزپوسته‌ی تخصصی خود را می‌اندازد(مگر در مواردی کاملاً خاص) وبدل به‌امری همگانی می‌شود.[۱۳]

همه‌ی این‌موارد به‌سادگی می‌توان درمورد سینما نیز به‌کار گرفت. آن دگرگونی که‌درمورداد بیات چندین‌سده به‌درازاکشیددرموردسینما تنها دریك دهه انجام گرفت. درکنش سینمایی، به‌ویژه درشوروی، این دگرگونی به راستی تبدیل به‌یك واقعیت شده است. برخی ازهنرپیشگان‌که در فیلم‌های شوروی می‌بینیم، به‌مفهومی‌که مادرك می‌کنیم هنرپیشه نیستند، بل‌مردم«عادی» هستندکه خودشان را به‌ویژه در روندکارشان تصویر می‌کنند. در اروپای غربی استثمار سرمایه‌دارانه درصنعت سینما امکان برآوردن این نیاز انسان نوین راکه تصویر خویش را تکثیر کند ازمیان می‌برد. در این شرایط تهیه‌کنندگان فیلم می‌کوشند تاتوجه توده‌ها را به‌نمایش‌های پندارگونه و خیال‌پردازی‌های مشکوك جلب‌کنند.

۱۱

تهیه‌ی‌یك فیلم،خاصه فیلمی‌گویا، ارائه‌گر نمایشی است‌که پیشترحتی قابل تصور نیز نبود. ساختن فیلم مجموعه‌ای از فعالیت‌ها را در برمی‌گیرد، نمی‌توان به‌تماشاگر چشم‌اندازی را ارائه‌کرد مگر اینکه ازصحنه‌ی واقعی جنبه‌های فرعی وحاشیه‌ای را جدا ساخت. جنبه‌هایی چون‌تجهیزات‌دوربین، ابزار نورپردازی، گروه‌کارگردان و غیره (و این چشم‌اندازازمانی برای تماشاگر دست‌آمدنی است‌که‌چشم او در خطی موازی عدسی قرارگیرد.) این شرایط بیش از هرعلت دیگری تمامی شباهت‌های میان‌صحنه‌ی فیلم‌برداری در استودیو وصحنه‌ی تآتر را سطحی وبی‌اهمیت جلوه‌گرمی‌کند.

درتآتر به سهولت مـی‌توان بامکان (که در ایجاد پندار تماشاگر به‌کـار می‌رود) آشناشد. اما در فیلم چنین مکانی وجود ندارد . ماهیت آفریننده‌ی پندار آن تنها درپله‌ی بعدی یعنی درزمان تدوین ایجاد می‌شود. بـه عبارت دیگر در استودیو ابزارمکانیکی چنان عمیق دروواقعیت‌نفوذکرده‌اندکه‌برای بخشیدن سویه‌ی ناب به‌واقعیت وبرای زدودن آن از ایـن وجـود خارجی شگفت‌آور بایدبه روندی ویژه واردشد: تنوع زوایای دید و تدوین‌نماها، تنظیم آن‌هابه دنبال یکدیگر. در سینماتوگراف اوج استـادی ایجاد سویه‌ی عاری از ابزارواقعیت است. تصویرواقعیت بی میانجی به‌سان ثعلبی درفن آوری نمایان می‌شود.

منش سینماتوگراف که دیدیم چنین‌آشکار با منش‌تآتر تفاوت دارد، درقیاس با نقاشی حتی بهتر هم درك می‌شود. اینجا پرسش اصلی این است‌که تاچه می‌توان فیلمبردار را با نقاش مقایسه‌کرد. برای پاسخ به ایـن پرسش باید قیاسی دیگر قیاس میان جادوگری و عمل جراحی را مطـرح کنیم. جراح درست نقطه‌ی مقابل جادوگراست، جادوگر تنها با گذاشتن دست روی‌بدن بیمار اورا شفا می‌دهد، اما جراح با ایجاد تغییراتی در [سازوکـار] بدن بیمار به‌این هدف دست می‌یابد. جادوگرفاصله‌ی‌طبیعی میان بیماروخویشتن را حفظ می‌کند، حتی‌آنجا هم‌که فاصله را باتماس دست خود اندکی‌تقلیل می‌دهد به‌سرعت به‌یاری اقتدار خود باعث افزایش شدیدآن می‌شود.جراح درست برعکس جادوگر رفتارمی‌کند، اوفاصله‌ی میان بیمار و خود را از راه نفوذ دربدن بیماربه شدت تقلیل می‌دهـد و سپس بـاکنش دست‌هایش درون اندام شکافته‌ی بیمارآن را اندکی افزایش مـی‌بخشد. در یك‌کلام، برخلاف جادوگرـکه درهنگام شفا بخشیدن نفوذ ناپـذیر به نظر می‌آیدـ جراح حتی درلحظه‌های تعیین‌کننده‌ی عمل نیزبا بیمار به صـورت برابر، چونان انسانی با انسان دیگر برخورد می‌کند.

جادوگر وجراح‌را می‌توان‌بانقاش وفیلمبردار قیاس‌کرد.نقاش درکارخویش فاصله‌ای طبیعی با واقعیت را همواره حفظ می‌کند، اما فیلمبردار این فاصله

راکاهش می‌دهد و به‌درون واقعیت می‌جهد.[۱۴] میان تصاویری که آنها ایجاد می‌کنند نیز تمایزی بزرگ وجود دارد. تصویر دستامدنقاشی، یك تمامیت است و تصویر سینمایی مجموعه‌ای از تکه‌های فراوان است که بنا به‌قانونی نوین گردهم آمده‌اند. برای انسان معاصر بیان واقعیت از راه فیلم به گونه‌ای قیاس ناپذیر از بیان آن در نقاشی مهمتر است، چراکه ازراه رخنه‌ی ژرف به دل واقعیت ــ به‌یاری ابزارمکانیکی ــ او به‌سویه‌ای ازواقعیت دست می‌یابد که ازهر گونه ابزارپاك است ودرست این‌همان چیزی است که می‌توان از یك اثرهنری انتظار داشت.

۱۲

تکنیک مکانیکی هنر واکنش توده‌ها را نسبت به‌هنر دگرگون کرده‌است. واکنش ارتجاعی نسبت به‌یك اثر نقاشی پیکاسو به‌واکنش مترقی نسبت به یك فیلم چاپلین تبدیل شده است. واکنش مترقی از درهم شدن مستقیم و تنگا تنگ لذت بینایی ــ احساسی با راستای تخصص شکل گرفته است. چنین ترکیبی منش اجتماعی مهمی‌دارد. هرچه منش اجتماعی یك‌شکل‌هنری کاهش یابد تمایز میان روح نقد ولذت‌همگان قاطع‌تر می‌شود. همه‌ی مواردسنتی بی‌نقد مایه‌لذت می‌شوند و آنچه‌که به‌راستی تازه است بانفرت مورد نقدقرار می‌گیرد. درمورد سینما، واکنش انتقادی و پذیرای همگان به‌گونه‌ای همزمان ایجاد می‌شوند. دلیل تعیین‌کننده‌ی این نکته را باید آنجا یافت‌که واکنش‌های فردی ازپیش به‌وسیله‌ی واکنش توده‌ی مخاطبین هنر تعیین شده‌اند و این‌نکته درهیچ هنری به‌اندازه‌ی هنرسینما محسوس نیست. ازلحظه‌ای‌که این واکنش‌ها بیان می‌شوند، بریکدیگرنظارت می‌یابند. اینجا باز قیاس با نقاشی کارآیی دارد. یك‌پرده‌ی نقاشی همواره دارای‌این‌امکان هست‌که توسط یك یا چندنفر دیده شود. ازسده‌ی نوزدهم تماشاگران بسیاری دریك زمان درمورد یك‌اثرنقاشی می‌اندیشند واین‌ازنشانه‌های آغازین پیدایش

بحران نقاشی است، بحرانی‌که به هیچ‌رو زاده‌ی پیدایش عکاسی‌نیست بل ریشه درروش نسبتاً مستقل قرار گرفتن اثرهنری در برابر توده‌ی‌تماشاگران دارد.

با گوهر نقاشی خوانا نیست‌که موضوعی را برای تجربه‌ی همزمان گروهی ارائه‌کند، و از این جهت نقاشی با معماری‌که همواره چنین می‌کند تفاوت دارد (وهمچنین با شعر حماسی‌که در گذشته‌های دور چنین می‌کرد و با سینما که‌امروز موضوع تجربه‌ی همگانی است نیز،تفاوت دارد.) البته این نکته نباید درخود به نتایجی درمورد نقش اجتماعی نقاشی منجر گردد. اما باید گفت‌که هر گاه‌نقاشی درشرایطی ویژه وبرخلاف ماهیت خودبه‌شیوه‌ای مستقیم با توده‌ها روبروشده مورد تهدیدی جدی قرار گرفته‌است.درکلیساها و صومعه‌های سده‌های میانه وبه‌ویژه در دربارهای سلطنتی تاسده‌ی‌هجدهم، برداشت و پذیرشی جمعی ازنقاشی به‌گونه‌ای همزمان وجود نداشت،[نقد] استوار به‌اندیشه‌ای بودکه خود در بند سلسله‌مراتب ودرجه‌بندی قرارداشت. تغییری‌که ایجادشد بیان منازعه‌ای ویژه بودکه درآن نقاشی با توان ــ تکثیر مکانیکی پرده‌های نقاشی روبرو شد. هرچند پیشتر نقاشی‌به مثابه‌ی موضوع تماشای همگانی به نمایشگاه‌ها و نگارخانه‌های‌کوچك راه یافته بود اما راهی برای توده‌ی تماشاگران وجود نداشت‌که دراین مسیر نظر واحدی ارائه‌کنند.[15] به این دلیل همان توده‌ای‌که نسبت به‌یك فیلم شگفت‌آور واکنشی مترقی نشان می‌دهند دربرابر سوررآلیسم‌واکنشی ارتجاعی از خود بروز می‌دهند.

۱۳

منش اصلی فیلم تنها درروشی نهفته نیست‌که انسان درآن خود را دربرابر ابزار فنی قرار می‌دهد، بل این‌منش را باید همچنین در روشی یافت‌که

انسان به‌یاری این دستگاه محیط زیست خود را معرفی می‌کند. دقت به روانشناسی درمانی به‌ما نشان می‌دهدکه ابزار می‌توانند نقش سنجش‌گر بیابند،امادقت به‌روانکاوی سویه‌ی‌دیگری از پرسش را نمایان می‌کند. در واقع‌سینما حوزه‌ی احساس مارا باروش‌هایی غنا می‌بخشدکه ویژه‌ی‌نظریه‌ی فروید هستند، پنجاه سال‌پیش‌یك اشتباه‌کوچك درگفتاربیش وکم بی‌اهمیت انگاشته می‌شد. تنها درموارد بسیار معدودی فرض می‌شدکه اشتباه درکلام یك جنبه‌ی ژرف وپنهانی‌اندیشه‌ی گوینده را به سطح‌آورده وبیان کرده‌است. پس از انتشارآسیب شناسی روان زندگی همه روزه* همه چیز تغییرکرد. این‌کتاب چیزهایی راکه پیشتردرچشمه‌ی ادراك همچون مواردی بی‌اهمیت شناور بودند ازهم جداکرد و مورد تجزیه و تحلیل قرار داد. برای ادراك بینایی (واکنون شنوایی نیز بدان افزوده‌شده) سینما ژرفا ودرك احساسی مشابه رابهمراه‌خودآورده است. روی دیگر سکه این است که‌آن دسته ازموارد رفتاری‌که دریك فیلم نمایش داده می‌شوند، می‌توانند بادقت بیشتری و اززوایای متنوع‌تری نسبت‌به نقاشی و یا تآتر، تجزیه و تحلیل گردند. رفتار سینمایی درقیاس بانقاشی توان تجزیه وتحلیل بیشتری رادارد و این قابلیت را به شکرانه‌ی بیان دقیق‌تری از هروضعیت به دست‌آورده است. درقیاس با تآترونمایش برصحنه نیزرفتار سینمایی به‌گونه‌ای‌ساده‌تر قابل تجزیه و تحلیل است چراکه آسان‌تر عناصر ساختاری را از یکدیگر جدا می‌کند. این وضعیت‌اهمیت اساسی خودرا مدیون گرایش خود به‌سوی ترفیع نفوذمتقابل هنرو علم است. به‌راستی‌درمورد ارزش یك‌رفتارسینمایی که زاده‌ی وضعیتی معین است—همچون نیروی عضلانی‌بدن— دشوارمی‌توان نظر دادکه درحد هنر است یاعلم. به‌شکرانه‌ی سینما— و این یکی ازکارکردهای‌انقلابی‌این‌هنراست— اکنون می‌توانیم‌میان‌کارکردهای‌هنری‌عکاسی وکارکردهای علمی آن (که‌بیشتر یکسر از هم جدا می‌نمودند) یك‌وحدت

* این‌کتاب زیگموند فروید برای نخستین بار به سال ۱۹۰۱ منتشر شده است.

اساسی بیابیم.[۱۶]

با ارائه‌ی تصویر درشت از آنچه که پیرامون ماست، با متمرکز کردن عدسی بر جزییات نادیده و پنهان یك شیئی معمولی، باکاوش دراماکن همگانی که به راهنمایی یك دوربین انجام می‌شود، فیلم از یك سودرك ما از ضرورت‌هایی که برزندگی ما حاکمند راگسترش می‌دهد و از سوی دیگر ما را از حوزه‌ی گسترده وباورنکردنی کنش باخبر می‌سازد. میخانه‌ها، خیابان‌های کلان شهر، دفترکار و اتاق‌ها، ایستگاه‌های قطار وکارخانه‌های ماگویی چونان سلول‌های زندان نمایان می‌شوندکه باقرارگرفتن درآنها حتی امید به‌رهایی رانیزازدست می‌دهیم. ناگهان سینما سرمی‌رسد و این جهان‌زندان مانند ومحدود را در انفجاری‌که یك دهم ثانیه بیشتربه طول نمی‌انجامد از از هم می‌پاشد و برفراز ویرانه‌های آن مابی‌شتاب، اما دل به‌دریا زده،سفر خودراآغاز می‌کنیم. درتصویردرشت‌مکان گسترش‌می‌یابد، باحرکت آهسته حرکت‌طولانی‌می‌شود. آگراندیسمان یك‌نمافقط به سادگی آنچه‌راکه«بدون آن»محو ومبهم می‌ماندراآشکار نمی‌کند بل پیکره‌ی ساختاری یکسرنوینی از موضوع را آشکارمی‌نماید. بدین‌سان حرکت آهسته نه تنها کیفیت آشنای حرکت را بیان می‌کند بل درآن چیزی را آشکار می‌کندکه پیشتر یکسر نشناخته بود : «تنها حرکتی‌کند شده نیست بل تاثیریك حرکت نرم، مواج و فراسوی طبیعی را داراست.»*

در نتیجه‌آشکارا طبیعت دربرابر دوربین باطبیعت در مقابل چشم غیر مسلح تفاوت دارد. زیرا دوربین دربرابرمکانی‌که آگاهانه گسترش می‌یابد،مکانی را قرار می‌دهدکه‌گسترش‌آن‌ناخودآگاه‌است. حتی اگر دانشی همگانه در

✡Arnheim, op. Cit,P.138
در برگردان فارسی‌فیلم به‌عنوان یك هنر این جمله نیامده است.اما درصفحات ۱۰۲ــ۱۰۳ بحث‌آرنهایم درباره‌ی حرکت آهسته را می‌توان یافت (مشخصات کتاب پیشتر آمده است.)

مورد شیوه‌ی راه رفتن افراد داشته‌باشیم، باز چیزی درباره‌ی ثانیه‌ای کوچك از راه رفتن یك فرد نخواهیم دانست. کنش گرفتن یك فندك یا یك قاشق کنشی آشناست اما ما چیزی درباره‌ی آنچه که میان دست و فلز می گذرد نمی‌دانیم. اینجا دوربین از طریق توان بالا و پایین رفتن، قطع و جداساختن، گسترش و شتاب یافتن، باز و بسته‌شدن زاویه‌اش دخالت می کند. برای نخستین‌بار دوربین قدرت دیدن ناآگاه مارا به‌ما می‌شناساند، همانطور که روانکاوی انگیزه‌های ناخودآگاه ما را به ما می‌شناساند.

۱۴

یکی از مهمترین وظایف هنر همواره آفریدن نیازهایی است که زمان برآوردن آنها نرسیده است.[۱۷] تاریخ هرشکل‌هنری دوره‌های بحرانی خاصی را نشان می‌دهد که در آنها شکل ویژه‌ای از هنر همواره آرزوی دست‌یابی به چیزهایی را داشت که در همان زمان یافتنی نبودند. این موارد تنها زمانی به گونه‌ی کامل به دست می‌آمدند که تغییری در استانده‌های فنی حاصل می‌شد یا به‌عبارت دیگر هنری نوین پدید می‌آمد. اشکال شگفت‌آور و ناهنجار هنر که به‌ویژه در دوره‌های مشهور به دوران زوال پدیده‌می‌آیند، درواقع هسته‌های نهانی و از نظر تاریخی غنی هنر می‌باشند. در سال‌های اخیر این بربریت درداداییسم بسیار دیده شد. تنها امروز می‌توان انگیزه‌ی آن را به روشنی شناخت. داداییسم می‌خواست از راه ابزار تصویری — و ادبی — به نتایجی دست یابد که امروز به سادگی در سینما یافت می‌شوند.

هر گونه آفرینش که به گونه‌ای بنیانی تازه و راهگشا باشد از اهدافی که از پیش برای خود تعیین کرده فراتر می‌رود. داداییسم نیز چنین کرد، ارزش بازار را که چنین خصلت نمای سینماست به سودای جاه‌طلبی بیشتر از

دست فروگذاشت ، هر چند خود از این هدف که شرح دادم البته ناآگاه بود. داداییست‌ها ارزش و اهمیتی اندك برای ارزش مبادله‌ی (بهای فروش) آثـار خود قائل بودند و حتی آنها را به مثابه‌ی موضوع اندیشه بی‌فایده اعلام‌می‌کردند. راه دستیابی به‌این حداز سترون‌بودن، حقیرکردن شیوه‌دار آثاری بود کـه خود می‌آفریدنـد . آنها اشعار خود را «سالاد واژه‌هـا» می‌خواندند ، اشعاری‌که زشتی‌ها و هرچیز سترونی راکـه بتوان در زبان تصورکرد همراه خود داشتند . همین نکته در مورد آثـار نقاشی آنان نیز صادق است. در این آثار دکمه‌ها و بلیطها را روی بوم نصب می‌کردند . آنچه‌که بدنبالش بودند و بدان نیز رسیدند ویرانگری بی رحمانه‌ی تجلی آثارشان بودکه می‌کوشیدند داغ تکثیر را بااستفاده از ابزاری‌تولیدی به‌آنها بزنند. دربرابر یك اثرنقاشی‌آرپ* یاشعری از آگوست سترام** تفکر و ارزش‌گذاری بی‌حاصل‌است، دوکاری‌که دربرابرپرده‌های‌دزن*** یااشعارریلکه****می‌توانیم وبایدکه‌انجام‌دهیم. درروزگار زوال جامعه‌ی

✡ ژان (هانس) آرپ (۱۸۸۷ـ۱۹۶۶): نقاش، مجسمه ساز و شاعر فرانسوی. او درآغاز از پایه‌گـذاران نهضت دادا بود و در سوییس زندگی می‌کرد، سپس به فرانسه بازگشت و به سوررآلیست‌ها پیوست.

✡✡ اگوست سترام (۱۸۷۴ـ۱۹۱۵) : شاعرونمایشنامه‌نویس‌آلمانی. ازپایه‌ـ گذاران‌اکسپرسیونیسم به‌مثابه‌ی مکتبی ادبی.

✡✡✡آندره‌دِرن Derain (۱۸۸۰ـ۱۹۵۴)، نقاش فـرانسوی. او تحت تاثیر ولامینک، ماتیس و به ویژه سزان قرار داشت . آثار او «فیگوراتیو» هستند و خاصه پرده‌هـای درختان زیتون او مشهورند ، (که آثاری عارفـانه و رمز ـ آمیزند) .

✡✡✡✡ راینرماریاریلکه(۱۸۷۵ـ۱۹۲۶): شاعر و داستان نویس آلمانی . سراینده‌ی قصاید ،دینو و غزل‌های ناله . اشعاری عرفانی و اندوهبار محصول «بینایی درونی شاعـر» . ریلکه به نظر بسیاری بزرگترین شاعر تغزلی‌آلمان است.

طبقه‌ی متوسط، تفکر و تامل همچون راه ادراك رفتار غیراجتماعی به‌کار می‌آید. هدف فعالیت دادائیست‌ها ایجاد سرگیجه‌ای شدید از راه تبدیل اثر هنری به یك رسوایی بود.[۱۸] آنان همواره یك نیاز را برتر از دیگر موارد دانسته‌اند : خشمگین کردن تماشاگر.

بدین‌سان کار هنری وسوسه‌گر و پرهیاهوی دادائیست‌ها تبدیل به‌ابزار پرتاب شد. این آثار همچون گلوله‌ای به تماشاگر اصابت می‌کردند ،چون بلایی برسر او نـازل می‌شدند و از این راه منش ملموسی به دست می‌آوردند . اما به راستی کار اصلی آنها رشددادن نیاز به‌سینما بود که عنصر گیج‌کننده‌ی آن نیز پیش ازهرچیز منش‌ملموس آن است،استوار برتغییرمکان‌است و به‌آنچه که گاه به‌گاه بر تماشاگر هجوم می‌آورد تاکید دارد . بد نیست که پرده‌ی سینما را با بوم نقاشی مقایسه کنیم. نقاشی تماشاگر را به تفکر می‌خواند ، در برابر آن تماشاگر خود را به دست تداعی اندیشمندانه می‌سپارد ، اما در برابر فیلم نمی‌تواند چنین‌کند . تا چشم او بخواهد ابزار انتقال معنای یك نما شود آن نما می‌گذرد. نمی‌توان آن را متوقف کرد. دوهامل* که از سینما متنفر است (هرچند او هیچ چیز از منش ویژه‌ی سینما نمی‌شناسد، اما چیزی از ساختار آن درك می‌کند) این وضعیت‌را چنین بیان کرده‌است: «من دیگر نمی‌توانم به‌آنچه می‌خواهم بیندیشم . اندیشه‌ی من بـا تصاویر گذرا و متحرك جایگزین می‌شود. » ** راست است که روند تداعی معانی و اندیشه‌ی تماشاگر به راستی به دلیل این تغییرات مداوم و ناگهانی گسسته می‌شود ، اما درست همین تغییرات تـاثیر ضرب‌گونه‌ی سینما را مـوجب

* ژرژ دوهامل (۱۸۸۴–۱۹۶۶)، داستان‌نویس فرانسوی . در زمـان حیاتش شهرت یافته بود وامروز تقریباً فراموش شده‌است. او از سرسخت‌ترین‌مخالفین سینما به‌شمار می‌رود.

** George Duhamel : *Scenes de la Vie Future* . Paris, 1930, P.51 .

می‌شوند، ضربه‌ی سینما همچون هرشکل دیگر ضربه باید باحضور راستین ذهن تحمل شود.[۱۹] سینما از راه ساختار فنی خود آن ضربه‌ی جسمانی را می‌زند که دادائیسم می‌کوشید تا تاثیر آن را از راه ضربه‌ی اخلاقی به دست آورد.[۲۰]

۱۵

توده‌ها آن خاستگاه اصلی هستند که امروز تمامی اشکال سنتی برخورد با اثر هنری از آن پدید می‌آیند. کمیت اینجا بدل به‌کیفیت می‌شود. رقم روزافزون توده‌های رو در رو بااثر هنری، تغییری مهم درشیوه‌ی برخورد آنان ایجادکرده است. این حقیقت که شیوه‌ی نوین برخورد بدنام شده، نباید در ذهن ما ابهام ایجادکند. اما هستندکسانی که حملات شدیدی را درست علیه این جنبه‌ی صوری ادامه می‌دهند. میان اینان دوهامل نظریات خود را تندتر از دیگران بیان کرده است. آنچه بیش از همه مورد حمله‌ی اوست شکل حضور توده‌ها در سینماست. دوهامل سینما را چنین تعریف می‌کند: «سرگرمی بندگان، مایه‌ی‌تفریح افرادبی‌فرهنگ، بدبخت وخسته‌ای که دستخوش دل نگرانی‌های خود هستند... نمایشی‌که به تمرکز اندیشه و هوشی خاص نیازمند نیست... نوری به دل تماشاگر نمی‌تاباند وامیدی جز این آرزوی احمقانه در او ایجاد نمی‌کندکه روزی «ستاره‌ای» در لس‌آنجلس شود.»* در ژرفای این سخنان به روشنی می‌توان همان زمزمه‌ی کهنه را بازیافت‌که توده‌ها ذهنی غیرمتمرکز دارند،حال آنکه هنرخواهان تمرکز اندیشه از سوی مخاطبین خویش است. پرسش اصلی اینجاست‌که آیا این نظر پیش پا افتاده و مبتذل به‌کار تحلیل سینما می‌آید یا نه. پرسش

✡ Duhamel : *Op . cit*, P.58.

دقت بیشتری را خواهان است . اندیشه‌ی غیر متمرکز و تمرکز فکر دو قطب متضاد هستندکه می‌توان آنها را چنین بیان‌کرد :کسی‌که در برابر یك اثر هنری تمرکز فکری می‌یابد به راستی مجذوب اثر می‌شود. او چنان در این اثر هنری غرق می‌شودکه بنا بدافسانه‌ها نقاش چینی بامشاهده‌ی پرده‌ی نقاشی پایان یافته‌ی خویش در آن غرق می‌شد . در مقابل، توده‌هایی که اندیشه‌ای غیر متمرکز دارند به سادگی می‌توانند اثر هنری را در خود جذب کنند. این‌نکته‌را می‌توان بادقت به‌معماری درك‌کرد. معماری همواره شکل آغازین یك اثر هنری‌را عرضه می‌کندکه پذیرش آن ازجانب گروه‌ها و البته در وضعیتی از نظر فکری غیرمتمرکز انجام می‌شود. قوانین پذیرش آن همواره آموزنده است.

خانه از دوران آغازین [زندگی بشر] همواره همراه انسان بود. اشکال هنری بسیاری سربرآوردند و از میان رفتند. تراژدی با یونانیان آغاز و باآنان خاموش شد و پس‌از سده‌های بسیار تنها «قواعد» آن باز زنده‌شد. شعر حماسی‌که سرچشمه‌ی خود را در جوانی ملت‌ها می‌یافت ، در پایان رنسانس دورانش سپری شد و از آن پس دیگر چیزی تضمین بقای آن‌را نمی‌کند. اما نیاز آدمی به داشتن سرپناه همچنان باقی است. معماری‌هرگز بی‌استفاده نماند. تاریخ آن از هرهنر دیگری کهن‌تر است و تلاش‌آن برای باقی‌ماندن به‌مثابه‌ی نیرویی زنده، بهردو برای فهم مناسبت توده‌ها باهنرمهم است. خانه‌ها به دوشکل مورد استفاده‌اند: یا ازآنها برای سکونت استفاده می‌کنیم و یا به‌آنها [همچون موضوعی هنری] می‌نگریم. به عبارت دیگر درتماس و در تصویر موجودند. این استفاده‌ها هرگز نمی‌توانند از راه دقت به تمرکز فکری یك‌جهانگرد دربرابر یك ساختمان تاریخی ومشهور درك شوند. نظم لامسه به راستی هیچ رابطه‌ای با آنچه‌که تمرکز فکر در گستره‌ی بینایی خوانده می‌شود ندارد. استفاده‌ی استوار به لمس نه چندان از راه دقت و تمرکز بل از راه عادت به دست می‌آید. درمورد معماری عادت به‌میزان وسیعی حتی پذیرش استوار به بینایی را نیز تعیین می‌کند . این استفاده نیزکمتر از راه دقت مجذوب‌کننده حاصل می‌شود و بیشتر

نتیجه‌ی آن چیزی است که «رسم روز [مد روز]» می‌نامیم. این شیوه‌ی استفاده در شرایطی دارای اهمیت تعیین‌کننده می‌شود. زیرا وظایفی که در برابر دستگاه ادراک انسان در نقاط عطف تاریخ قرار می‌گیرند تنها از راه ابزار بینایی یعنی از راه تمرکز فکری به انجام نمی‌رسند. آنها به‌گونه‌ی عمده توسط عادات در پرتو استفاده‌ی استوار به احساس لامسه اجرا می‌شوند.

انسانی که تمرکز اندیشه ندارد نیز می‌تواند عادت‌هایی داشته باشد. بیش از این، او توانایی انجام برخی وظایف در وضعیت عدم تمرکز فکری را دارد و همین نکته ثابت می‌کند به راستی پیشبرد و انجام آن وظایف به عادت مربوط می‌شود. تمرکزی که به وسیله‌ی هنر ایجاد می‌شود موجد یك نظارت نهانی است که وظایف نوین در آن به وسیله‌ی ادراك حسی انجام می‌شوند. افزون براین، ازآنجاکه افراد می‌کوشند تا ازاین وظایف دوری کنند، هنر آنجاکه قادر به‌بسیج توده‌ها می‌شود،درواقع از عهده‌ی دشوارترین و مهم‌ترین وظایف خود برآمده است. امروز سینما این‌کار را انجام می‌دهد. پذیرش در حد عدم تمرکز فکری که به‌گونه‌ای مشهود در تمامی زمینه‌های هنر به‌چشم می‌خورد و نشانه‌ای از تغییرات ژرف ادراك حسی است در سینما ابزار راستین حیات خود را می‌یابد. سینما بامنش ضربه‌زننده‌ی خود تا حدودی بااین شیوه‌ی پذیرش سر وکار دارد. سینما ارزش آیینی را واپس می‌راند، نه تنها از راه قراردادن تماشاگر در موضع یك ناقد، بل همچنین بااین حقیقت که درفیلم‌ها این موضع توجه‌برانگیز نیست. تماشاگر هرچند فاقد تمرکز اندیشه باشد تجربه‌گر نیز هست.

پسگفتار

پرولتریزه شدن روز افزون انسان نوین و شکل گیری رشد یابنده‌ی توده‌ها دو سویه از فرایندی واحد هستند. فاشیسم می‌کوشد تا توده‌های پرولتری

تازه‌آفریده شده را سازمان دهد بدون اینکه به ساختار [مناسبات] مالکیت که توده‌ها می‌کوشند آن را ازمیان ببرند دست بزند. فاشیسم راه‌حل را نه در اعطای حق به توده‌ها بل در اعطای اقبال بیان حضور خودشان، یافته است.[۲۱] توده‌ها دارای حق تغییردادن مناسبات مالکانه‌اند. فاشیسم با تلاش برای حفظ مناسبات مالکانه نمی‌تواند این‌حق توده‌ها شکل‌ظهور بخشد. نتیجه‌ی منطقی‌فاشیسم ارائه‌ی زیبایی شناسی به‌زندگی سیاسی‌است. تجاوز به‌حقوق‌توده‌ها که فاشیسم با پیشوای‌خودآن را ادامه می‌دهد، نقطه‌ی مقابل خود را در تجاوز به نظامی می‌یابدکه تولیدکننده‌ی اجباری ارزش‌های آیینی است.

تمامی تلاش‌هایی که درجهت حضورزیبایی‌شناسی درسیاست انجام گرفته‌اند در یك مورد به اوج خود می‌رسند: جنگ. تنها جنگ می‌تواند هدفی مهم برای جنبش‌های توده‌ای ایجادکند، درحالیکه نظام سنتی مناسبات مالکانه حفظ گردد. این،قاعده‌ی سیاسی این شرایط است.قاعده‌ی فن‌آورانه را شاید بتوان چنین بیان‌کرد: تنها جنگ می‌تواند تمامی سرچشمه‌های موجود فنی را بسیج کند و درهجین حال نظام [مناسبات] مالکانه را پابرجا نگه دارد. لزومی به بیان‌این‌نکته‌نیست که ستایش‌اغراق‌آمیز فاشیسم ازجنگ،این دلایل ومبانی را به‌کار نمی‌گیرد. با این همه مارینتی* در بیانیه‌ی خود به مناسبت جنگ استعماری در اتیوپی [حبشه] می‌نویسد: «بیست و هفت سال تمام، ما فوتودیست‌ها علیه داعی‌که به‌جنگ می‌زنند وآن را موردی نازیبا معرفی می‌کنند مبارزه‌کردیم... ما همواره اعلام‌کردیم‌که جنگ زیباست چراکه سلطه‌ی انسان بر ماشین‌های مهارشده را گسترش می‌دهد. ماسك‌های ضدگاز، بلندگوها، شعله‌افکن‌های دوربرد و تانك‌های‌کوچك را به‌یادآورید. جنگ زیباست چراکه رویای فلزی‌کردن بدن‌آدمی را آغازکرده است. زیباست

* فیلیپو مارینتی (۱۸۷۶–۱۹۴۴): شاعر ایتالیایی. او در آغازکارخودبیشتر آثارهنرمندان جنبش فوتوریست را به چاپ رساند. با موسولینی‌دوستی‌نزدیك داشت و ازگردانندگان اصلی سیاست هنری‌فاشیست‌ها شد.

چراکه چمن‌زارهای پرگل را با ارکیده‌های آتشگون مسلسل‌ها زینت‌می‌دهد، زیباست چراکه تفنگ‌ها، توپ‌ها، مسلسل‌ها و بـوی تعفن اجساد را دریك سمفونی ترکیب می‌کند. زیباست چراکه‌معماری نوین می‌آفریند، تانك‌های تازه، هواپیمای جدید با ابعاد هندسی نوین ایجاد می‌کندوحرکات مارپیچی دودی راکه ازدهکده‌های مشتعل برمی‌خیزد را وبسیاری چیزهای‌دیگررا... شاعران و هنرمندان فوتوریست! این اصول را همچون زیبایی‌شناسی‌جنگ از یاد نبرید... بدانیدکه مبارزه برای دستیابی به ادبیاتی نووهنر گرافیکی نوین از این اصول جان می‌گیرد.»

این مانیفست دستکم از مزیت سادگی برخوردارست. قاعده‌بندی آن درحد پذیرش یك دیالکتیسین‌نیزهست. چراکه به‌نظر او نیز زیبایـی شناسی جنگ در دوران معاصر را می‌توان چنین بیان‌کرد: اگـر در استفاده‌ی طبیعی از نیروهای تولیدی، نظام [مناسبات] مالکیت ایجاد مانع‌کند، افزایش سریع اختراع‌های فنی و سرچشمه‌های انرژی، استفاده‌ی غیرطبیعی ازآنهـا یعنی جنگ را ایجاد خواهدکرد. جنبه‌ی ویرانگر جنگ شاهدی است بردرستی این حکم‌که جامعه هنوزچندان رشد نیافته‌که فن‌آوری را همچـون بخشی وابسته به‌خویش به‌پیش‌برد، و یافن‌آوری چندان رشد نیافته تا بـا عناصر نیروهای جامعه خوانا شود. تصورآینده‌ی‌هراس‌آور جنگ‌های امپریالیستی، تمایز میان ابزارتولید فراوان و استفاده‌ی نابسنده از آنها را درروندتولید نشان می‌دهد. به‌بیان دیگر نمایشگر بیکاری وفقدان بازارهاست. جنگ‌های امپریالیستی را می‌توان به‌راستی شورش‌فن‌آوری دانست‌که در شکل«مواد انسانی» انهدام موادطبیعی را توسط جامعه نشان می‌دهند. جامعه بـه‌جـای زهکشی رودخانه‌ها، نهری از انسان‌هـا را به‌سوی سنگرها راهنما می‌شود، بمب‌های آتش‌زا را به‌روی شهرها می‌ریزد و به‌شکل سلاح‌هـای شیمیایی تجلی یك‌بار دیگربه‌راهی جدیدسربر می‌آورد. «Fiat Ars – Pereat Mundus»* فاشیسم چنین می‌گویدوچنانکه مارینتی‌پذیرفته، فاشیسم‌انتظار

* «هنر انجام شود، حتی اگر جهان ازمیان برود».

داردکه جنگ،لذت هنری ادراکی حسی‌را عرضه‌کندکه به‌وسیله‌ی فن‌آوری تغییر یافته‌باشد. این به‌راستی کمال «هنربرای هنر» است.انسان‌که دردوران هومر موضوع تفکر خدایان المپ‌بود، اکنون موضوع‌اندیشه‌ی خویش‌شده است. از خودبیگانگی به‌آنجا رسیده‌که دیگر می‌تواند ویرانی خویش را همچون یك‌لذت زیبایی‌شناسانه‌ی کامل تجربه‌کند. فاشیسم می‌کوشدزیبایی‌شناسی را به سیاست واردکند،کمونیسم تلاش داردکه سیاست را وارد زیبایی‌شناسی کند.

پانوشت‌ها

۱

البته تاریخ یك اثر هنری‌به‌هیچ‌رو در این دوعنصر محدودنمی‌شود. به‌عنوان مثال تاریخ پرده‌ی «ژوکوند» یا «مونالیزا» همراه است‌با سرگذشت‌نسخه بدل‌های بی‌شماری‌که درسده‌های هفدهم، هجدهم ونوزدهم از روی‌آن‌تهیه شده است.

۲

درست به این دلیل‌که اصالت نسخه بردارنیست و بازتولید نمی‌شود،تکامل گسترده‌ی برخی‌ازروندهای فنی تکثیر درخود،مفهوم‌اصالت تمایزهای درونی و درجه‌بندی‌های خاص ایجادکرده است. در این‌مورد تجارت‌آثار هنری نقش مهمی ایفاءکرده است. اختراع‌کننده‌کاری روی چوب به‌مفهوم اصالت‌ـاز سرچشمه‌ی‌آن‌ـ ضربه‌زده است، مقصودم از زمانی است‌که هنوز اصالت مفهومی تکامل یافته نبود. به‌راستی یك تصویر مریم باکره‌که‌در سده‌های میانه ترسیم شده درآن زمان هنوز فاقد «اصالت»بود. تنها درسده‌های بعدوبه‌ویژه درسده‌ی نوزدهم مفهوم «اصالت» برجسته شد.

۳

حتی حقیرترین اجرای تآتری فاوست در تماشاخانه‌ی شهری‌کوچك‌عالیتر

از فیلمی است که از روی فاوست بسازند* چراکه ازدیدگاه آرمانی، هم آورد با نخستین اجرای آن در وایمار است. تمامی آن محتوای سنتی که ویژه‌ی تآتر است و به‌بازی هنرپیشه‌ها مربوط می‌شود (مثلاً این نکته که دوست سال‌های جوانی گوته یعنی یوهان هاینریش‌مرک درشخصیت مفیستو پنهان شده) در سینما ارزش خودرا ازدست می‌دهد.

۴

اینکه چیزها «به‌گونه‌ای انسانی» به توده‌ها نزدیکترشوند، شاید بدین‌معنی باشدکه دیگرنقش اجتماعی آنهارا به‌حساب نمی‌آوریم. هیچ تضمینی وجود نداردکه یك نقاش امروزی، هنگامی که تصویر یك پزشك مشهور را پشت میز صبحانه درمیان افراد خانواده‌اش ترسیم می‌کند، نقش ویژه‌ی اجتماعی او را بیشتر ازیك نقاش سده‌ی شانزدهم نشان دهد. پرده‌ی رامبراندیعنی درس تشریح را به‌یادآوریم که به تماشا گران دورانش پزشکانی که در حال تمرین هنر خویش هستند را نمایش می‌دهد.

۵

تعریف تجلی همچون «ظهور چیزی دور ازدست، هرچه هم که فاصله اندك باشد» بیانگرچیزی جزقاعده بندی پرسش ارزش آیینی اثرهنری درمقولات زمان و مکان نیست. فاصله درمقابل نزدیکی به‌کار می‌رود. چیزی که به گونه‌ای‌اساسی دوراست دست‌آمدنی نیست. دست‌یافتنی‌نبودن، به‌راستی‌منش عمده‌ی تصویرآیینی‌است. تصویر آیینی بنا به‌ماهیت‌خود «دور ازدست»، هرچه هم که فاصله‌اندك باشد» به‌نظرمی‌آید. می‌توان به‌واقعیت مادی‌موضوع‌نزدیك شد، اما این نکته‌به منش «دور از دسترس قرارگرفتن» آن‌لطمه نمی‌زند.

۶

تا آن حدکه ارزش آیینی نقاشی دنیوی می‌شود مبنای عقیدتی یکه‌بودن بنیانی

* به احتمال قوی بنیامین اینجا فیلم فاوست اثر مورنائو رادرنظر دارد.

آن ویژگی خود را ازدست می‌دهد. یکه بودن پدیده‌ی حاکم درتصویر آیینی جای خود رادرذهن تماشاگرهرچه بیشتربه یکه بودن‌تجربی‌آفریننده یا دستامدهای آفرینش او می‌دهد. بدین‌سان مفهوم اصالت همواره از حد ضمانت شناخت سرچشمه‌می گذرد (مثال روشنگر را می‌توان‌از گردآورنده آثار هنری مشهور زد، که اوهرگز نشانه‌ی «شیئی‌پرستی» [Fetishism] را از دست نمی‌دهد وبا مالکیت اثر هنری به‌راستی‌که درنیروی آیینی‌آن سهیم می‌شود.) با این همه، نقش مفهوم اصالت درگستره‌ی هنر مبهم باقی می‌ماند. بادنیوی شدن هنر، اصالت جای ارزش‌آیینی اثرهنری رامی‌گیرد.

۷

درمورد سینما، تکثیر مکانیکی برخلاف آنچه درادبیات ونقاشی‌می گذرد تنها یك‌شرط خارجی برای توزیع وسیع‌آن به‌حساب نمی‌آید. تکثیر مکانیکی درذات فن تولید فیلم نهفته است. این روش‌نه‌تنها به توزیع‌وسیع به‌کامل‌ترین‌شکل‌آن‌امکان می‌دهد بل به‌راستی موجد‌آن نیز می‌شود. زیرا هزینه‌ی تهیه‌ی یك فیلم چندان بالاست‌که شخصی‌که به‌عنوان مثال می‌تواند یك‌پرده‌ی نقاشی‌راخریداری‌کند قادربه‌خرید یك فیلم‌نیست. درسال ۱۹۲۷ محاسبات نشان دادکه فیلم بلند برای بازگشت مخارج خودباید نه‌میلیون تماشاگر بیابد. بافیلم گویا، مشکل در توزیع‌بین‌المللی فیلم پیش‌آمد. چرا که تماشاگران فیلم به دلیل تمایززبانی، محدود می‌شدند. این نکته‌باتاکید فاشیسم بر منافع ملی همزمان شد. اینجا باید به فاشیسم بیشتر تاکیدکرد تا به‌آن مانعی‌که ناشی از تمایز زبانی‌بود، چراکه مورد اخیر به‌سرعت با پیدایش Synchronization* به حداقل رسید. همزمانی دوپدیده را می‌توان مرتبط به‌رکود اقتصادی دانست. همان آشوبی‌که درگستره‌ی‌وسیع تلاش برای حفظ ساختار مالکانه‌ی موجود را صرفاً ازراه‌کاربرد زورناب

* Synchronization ؛ همزمانی، به معنای افزودن برگردان مکالمات و گفتار (به‌صورت زیرنویس) یا تغییرنوارصوتی‌فیلم وبرگردان زبان فیلم (آنچه که فن دوبلاژ می‌خوانیم).

امکان‌پذیر کرد، سرمایه‌ی سینمایی را نیز به سوی فیلم گویا رهنمون شد. پیدایش فیلم‌های گویا، آسودگی موقتی را موجب شد، نه‌تنها به‌این دلیل که توده‌ها را دوباره به‌تالارهای سینما کشید، بل ازاین‌رو که سرمایه‌ی جدیدی از ترکیب صنعت برق باصنعت سینما را ایجادکرد. بدین‌سان بـه‌چشم‌ناظر خارجی چنین می‌آیدکه سینمای گویا منافع ملی را رشد داده است، اما از دیدگاه‌کسی که در جریان‌کارهست، سینمای گـویـا رونـد بین‌المللی شدن سرمایه‌ها را افزایش داد.

۸

این قطب‌گذاری نمی‌تواند توسط زیبایی‌شناسی ایدآلیستی ایجادشود. چرا که مفهوم زیبایی درایدآلیسم، این دوقطب را به‌صـورت دوواحد درنظـر نمی‌گیرد (و در نتیجه تمایز آنها را مطرح‌نمی‌کند.) اما در فلسفه‌ی هگـل این تمایز تاآن حدی‌که می‌تواند در محدوده‌ی ایدآلیسم‌مطرح شود، یافت شدنی است. از دس‌هایی بر فلسفه‌ی تاریخ او بازگو می‌کنیم: «تصاویر از گذشته‌های دورشناخته شده‌اند. پارسایی و تقوا از دوره‌های آغازیـن‌به آنها همچون موضوع پرسش نیازمندبودندولی این‌کار را بدون تصاویـر زیبا انجام می‌دادند. درهرپرده‌ی‌زیبای‌نقاشی‌چیزی غیرروحانی، وصرفاًخارجی وجود دارد، هرچند روح آن با انسان ازراه زیبایـی‌آن سخن مـی‌گوید. نیایش، برعکس، با اثر هنری تنها همچون یك موضوع برخورد می‌کند... هنرهای تجسمی ازکلیسا برخاسته‌اند، هرچندکه فراسوی اصـل هنری خود می‌روند.» قطعه‌ی زیر را نیز می‌توان در دس‌هایی برزیبایی شناسی یافت، می‌بینیم‌که هگل اینجا نیزپرسش را مطرح‌کرده است: «ما دیگر دردورانی زندگی نمی‌کنیم‌که آثارهنری را چونان مواردی مقدس‌که استحقاق نیایش ما را داشته باشند، بنگریم ونسبت به آنهـا احساس احتـرام داشته باشیم. تاثیری‌که این‌آثار در ما می‌آفرینند عمیق‌تر از تاثیر [یك موضوع آیینی] است و هیجانی راکه موجب می‌شوند برتر و عالیتر ازآن موضـوع‌آیینی است.» گذر از نخستین شکل پذیرش [اثـر هنری] به‌شکل دوم‌آن، تـاریخ پذیرش هنری درکل راشکل می‌دهد. جدا از این، نوسان میان این دو قطب

پذیرش [یعنی پذیرش آیینی و پذیرش نمایشی] را می‌توان در مورد هر اثر هنری نشان داد. به تصویر مریم مقدس سیستین* دقت کنیم. پس از پژوهش هوبرت گریم دیگر دانسته‌ایم که پرده‌ی سیستین اساساً به‌منظور نمایش به‌همگان کشیده‌شده بود. پژوهش گریم در بی‌یافتن پاسخی قانع کننده به‌این پرسش انجام گرفت که: به چه دلیل در پایین پرده‌ی نقاشی [زیر پای مریم مقدس و مسیح نوزاد] دو فرشته‌ی کوچك قرار دارند؟ گریم سپس پرسید که به‌چه‌دلیل رافائل با دو پرده‌ی سراسری جوانب آسمان را پوشانده است؟ پژوهش او نشان می‌دهد که تصویر مریم مقدس برای نمایش در آرامگاه پاپ سیستوس سفارش داده شده بود. سنگ گور پاپ که در گوشه‌ای از نمازخانه‌ی پیترقدیس قرار دارد در یك فرورفتگی روی دیوار پرده‌ی رافائل نصب شده بود. رافائل مریم مقدس را چنان ترسیم کرده که گویی از این فرورفتگی دیوار که جوانب آن با پرده‌ی سبز مزین‌شده است، به میان ابرها می‌رود. در مراسم سوگواری پاپ سیستوس، ارزش نمایشی درخشان پرده‌ی رافائل نمایان شد. مدت‌ها بعد پرده را در محراب کلیسای رهبانان سیاه در پیاچنزا قراردادند. دلیل این تبعید را باید در باورهای آیینی رم یافت که استفاده از پرده‌های نقاشی که در مراسم سوگواری نمایش داده شده‌اند را پس از پایان مراسم نمی‌پذیرفت. این قاعده تا حدودی از روش مبادله‌ی پرده رافائل کاست. با این همه برای حفظ این ارزش در بار پاپ با تسامح ضمنی مقرر داشت که پرده‌ی رافائل در محرابی از یك کلیسا قرار گیرد. پرده، بدین‌سان، به‌کشیش‌های شهری در یك ایالت دور دست سپرده شد.

۹

برتولت برشت، در زمینه‌ای دیگر، اندیشه‌ای مشابه را بیان کرده است: «از

* پرده‌ی مریم مقدس سیستین اثر رافائل است و می‌گویند که به‌سال ۱۵۱۶ پایان یافته است. نام اثر از صومعه‌ی سن سیستو گرفته شده و اکنون در موزه‌ی دسدن قرار دارد.

آنجا که اثر هنری بدل به کالا شده است، ما باید این مفهوم را با دقت زیاد اما بی‌هراس از اینکه مبادا کار کرد آن را دگرگون کند، محو کنیم. این پله‌ای است که باید بدون موانع فکری پیموده شود و نه همچون انحراف غیر صریح از مسیری مستقیم. آنچه که اینجا بر سر کار هنری می‌آید آن را به گونه‌ای بنیادی تغییر می‌دهد و پیشینه‌اش را تا آن حد می‌زداید که مفهوم کهن باز سر برمی‌آورد. و چرا چنین نشود، وقتی هیچ خاطره‌ای از معنای کهن خود ندارد؟»

۱۰

«فیلم می‌تواند بینشی سودمند از جزییات کنش آدمی را فراهم آورد. یا باید چنین کند... شخصیت یك فرد هرگز در حکم انگیزه‌ی کنش‌های او نیست. زندگی درونی افراد هرگز علت اصلی رفتار آنها نیست و به‌ندرت نتیجه‌ی اصلی آن محسوب می‌شود» (برتولت برشت):

Brecht: *Versuche*, P. 268.

گسترش حوزه‌ی آزمون پذیری که ابزار مکانیکی برای هنر پیشه پیش می‌آورند قابل قیاس با گسترش حوزه‌ی آزمون پذیری است که برای فرد از طریق شرایط اقتصادی ایجاد می‌شود. بدین‌سان آزمون استعداد حرفه‌ای به گونه‌ای مداوم اهمیت بیشتری می‌یابد. آنچه در این آزمایش‌ها مهم است نمایش‌های گسسته‌ی فرد است. نمای فیلم و آزمون استعداد حرفه‌ای هردو در برابر گروهی از کارشناسان شکل می‌گیرند. مدیر فیلمبرداری در استودیو مقامی مشابه آزمایشگر در آزمون‌های استعداد را داراست»

Rudof Arnheim: *Film als Kunst*, Berlin, 1932 P. 176.

۱۱

در این مورد برخی از جزییات به‌ظاهر بی‌اهمیت که در آنها کارگردان سینما از کنش‌های صحنه ای [تآتر] می گسلد، دارای اهمیت زیادی هستند. در میان این جزییات می‌توان از امکان حضور بازیگر بدون استفاده از آرایش

یادکرد . این کاری است که کارل درایر* در فیلم خود مصیبت ژندارک انجام داده است . درایر ماه‌ها به جستجوی چهل هنرپیشه‌ای برآمد که باید نقش اعضای دادگاه را ایفاء می‌کردند . جستجو در پی این هنرپیشه‌ها ، همپای کنکاش جهت یافتن صحنه‌ای درست ــ که یافتن آن به هیچ روکار ساده‌ای نیست ــ پیش رفت . درایر شباهت‌های میان هنرپیشه‌ها (در سن ، ظاهر وشکل جسمانی) را کنار گذاشت. اگر هنرپیشه، بدین‌سان، به‌جزییات صحنه تبدیل شد، این جزییات نیز همچون هنرپیشه‌ای در فیلم نقش خود را بازی کردند . در نهایت دقت به جزییات در صحنه‌ای از یک فیلم اهمیت بیشتری [از آن شباهت‌های جسمانی] دارد. به عنوان مثال ساعتی که کار می‌کند همواره در نمایش تأتری مشکل‌ساز است . باید مانع از آن شد که ساعت، زمان را اندازه گیری کند. حتی در یک نمایش ناتورالیستی زمان‌گاهنامه‌ای به وسیله‌ی زمان تأتری درهم می‌شکند . اما این نکته جالب و روشنگر است که سینما می‌تواند هرگاه لازم بداند اندازه‌گیری زمان را به ساعت بسپارد. این مثال ــ بهتر از هرمثالی ــ نشان می‌دهد که در سینما بنا به شرایطی خاص، عنصر ویژه‌ای کارکرد مهمی می‌یابد. از اینجا دیگر به حکم پودوفکین** گامی بیشتر باقی نمی‌ماند که می‌گوید : «اجرای نقش هنرپیشه که دارای مناسبت باموضوعی خاص است و با آن شکل می گیرد،

✡ کارل درایر (۱۸۸۹ــ۱۹۶۸) ، سینماگر بزرگ دانمارکی . آفریننده‌ی برخی از بزرگترین آثار هنر فیلم همچون **بیوه‌ی کشیش** ، **مصیبت ژندارک** ، **وامپیر** ، **روز خشم** ، **اردت و گرترود** .

✡✡ وسوالدوپودوفکین (۱۸۹۳ــ۱۹۵۳) ، سینماگر شوروی . سازنده‌ی شاهکارهایی چون **مادر** و **توفان برفراز آسیا** . او درعین‌حال یکی‌از مهمترین نظریه پردازان زیبایی‌شناسایی فیلم نیز به شمار می‌آید . پاره‌ای از آثار مهم او درکتاب زیر یافتنی‌هستند :

Pudovkin. V. I: *Film Technique and Film Acting* . New York , 1976.

همواره از شگفت انگیزترین روش‌ها در فیلم‌های سینمایی به‌حساب می‌آید»*
سینما نخستین شکل هنری است که می‌تواند چگونگی تاثیر اشیاء بر آدمی را نشان دهد، از این‌رو می‌تواند به گونه‌ای کارآ بنا اندیشه‌ی ماتریالیستی خدمت کند.

۱۲

می‌توان تغییراتی که به دلیل تکنیک مکانیکی در روش نمایش ایجاد می‌شود را به‌سیاست نیز تعمیم داد. بحران موجود در دمکراسی بورژوایی در برگیرنده‌ی بحران در آن شرایطی نیز می‌شود که یك عضو حکومت را به‌گونه‌ای مستقیم وشخصی در برابر نمایندگان ملت قرارمی‌دهند. مجلس در حکم جمع تماشاگران اوست. اختراع دوربین و دستگاه ضبط صدا این امکان را برای هرسخنگویی ایجادکرده‌اندکه ازسوی شماری نامحدود از افراد دیده وکلامش شنیده شود. از اینرو حضور یك سیاستمدار در برابر دوربین و ابزار ضبط صدا تبدیل به نکته‌ی اصلی شده است. این‌فن نوین، مجلس را نیزهمچون تآترخالی کرده است. رادیوو سینما نه تنها نقش ویژه‌ی هنر پیشه‌های حرفه‌ای را دگرگون کرده‌اند بل نقش‌ویژه‌ی تمام کسانی که‌خود را در برابر این ابزار مکانیکی قرار می‌دهند ؛ از جمله حاکمین را نیز تغییر داده‌اند. هرچند وظایف حاکم وهنرپیشه تفاوت دارند اما هردو یکسان تغییر یافته‌اند. گرایش اصلی به سوی تثبیت مهارت‌های نظارت پذیر و دگرگون شونده، در شرایط اجتماعی معینی شکل گرفته است. این نکته به گزینشی نوین که مایه‌ی پیروزی ستاره‌ی سینما و حاکم مستبد است منجر می‌شوند.

Pudovkin : *Filmregie und Filmmanuskript* , Berlin, 1928 , P.126.

[امروز] منش ممتاز فنون ویژه ، از کف رفته است . آلدوس هاکسلی* می‌نویسد : «... پیشرفت‌های فن‌آوری به ابتذال کشیده شده‌اند... روش‌های تکثیر و استفاده از گرنده‌ها در چاپ نشریات به پیدایش اشکال بسیار متفاوتی از نوشتار وتصویر منجر شده است. آموزش همگانی ودرآمدهای ازنظر نسبی زیاد ،گروه عظیمی را به صورت مخاطب هنر ایجادکرده‌اند، اینان کتاب زیاد می‌خوانند و می‌توانندکتاب‌ها یاحتی‌پرده‌های‌نقاشی مورد علاقه‌ی خود را خـریداری‌کنند. صنعتی عظیم ایجاد شده تا این کـالاها را عرضه نماید. اما باید گفت‌که نیرو وتوان آفریننده‌ی هنر درحکم پدیده‌ای کمیاب است. راست این است...که در هرکشوری ودرهر دوره‌ای‌بازده‌ی هنر اندك بود. اما امروز به‌مراتب بیش از هرزمان دیگری نسبت آثار بی‌ارزش درکل‌بازده‌ی‌هنری رقم بالایی‌را نشان می‌دهد. علت این نکته را با محاسبه‌ی ساده‌ای می‌توان دریافت . در طـول سده‌های پیش جمعیت اروپا اندکـی بیش از دو برابر شده است. امـا بنظر می‌رسدکـه میزان مواد خواندنی و دیدنی دستکم بیست، شاید پنجاه و حتی صد بار افزایش یافته است. اگر آفرینندگان با استعداد در جمعیتی x میلیونی رقم n را نشان بدهند، می‌توان باتقریب‌گفت‌که در جمعیت ۲x میلیونی این رقم نیز ۲n خواهد بود. شرایط را می‌توان چنین جمع بندی‌کرد: دربرابر هرصفحه‌ی چاپی یا هرتصویری‌که درسده‌ی پیش عرضه می‌شد امروز بیست یاحتی صد صفحه چاپ می‌شود، اما در برابر هرآفریننده‌ی با استعداد آن سده، امروز تنها دو آفریننده‌ی بـا استعداد می‌توان یافت. البته به شکرانـه‌ی آموزش همگانی بسیاری از استعدادهای نهفته‌که در گذشته به‌کار نمی‌آمدند امروز

* آلدوس هاکسلی (۱۸۹۴–۱۹۶۳)، نویسنده‌ی انگلیسی .کتاب او دنیای شجاع نوین شهرت جهانی یافته است. او جدا از داستان‌هایش‌به‌عنوان‌رساله‌نویس زبـردستی نیز شهرت یـافته است. بنیامین اینجا ازکتاب او فراسوی خلیج مکزیک بازگفت آورده است.

می‌توانند خودرا نشان دهند. فرض کنیم که امروز سه یاچهار فرد بااستعداد در برابر هرفرد مستعد سده‌ی پیش وجود دارند. باز می‌توان گفت که مصرف مواد خواندنی و دیدنی هنوز بارها بیش از تولید طبیعی آفرینندگان مستعد آنهاست. مساله در مورد موارد شنیدنی نیز چنین است. گرامافون و رادیو انبوهی از شنوندگان را آفریده‌اند که نیازمند حجمی از موسیقی هستند که بارها بیش از رشد جمعیت و نتیجه‌ی طبیعی آن، یعنی پیدایش موسیقی‌دانان بااستعداد است. پس درتمامی هنرها بازده آثار مبتذل ازنظر مطلق و نسبی به مراتب از بازده آنها در سده‌های پیش بیشتر شده است و تا زمانی که جهان به مصرف کنونی و بیش از حد موارد خواندنی، دیدنی و شنیدنی ادامه دهد وضع چنین باقی خواهد ماند»* به راستی که این شیوه‌ی دریافت مسایل به هیچ‌رو شیوه‌ای پیشرو محسوب نمی‌شود.

۱۴

شجاعت یك فیلمبردار به راستی قابل قیاس با شجاعت یك جراح هست. لوکك دورتن درمیان انواع مهارت‌های ویژه، آن دسته را برتر می‌داند که با مهارتی که «در زمان یك عمل جراحی دشوار موردنیاز است» قابل‌قیاس باشند: «به عنوان مثال از عمل جراحی درحوزه‌ی تخصصی گوش وگلو و بینی یاد می‌کنم، عمل لایه‌های بینی وحنجره که به‌حرکات پیچ درپیچ دست نیاز دارد و باید به شیوه‌ی غیر مستقیم یعنی از طریق تصویری که در دستگاهی ویژه می‌افتد انجام شود. باز می‌توانم از عمل گوش یادکنم که انجام آن به ظرافتی دست‌کم در حد دقت یك ساعت ساز نیازمند است. شگفت‌آور است که، آن که می‌خواهد بدن دیگری را بهبود بخشد تا چه حد نیازمند مهارت در عملیات بندبازاندی عضلانی است. کافی است عمل روی

* A. Huxley, *Beyond The Mexique Bay*. London, 1949, P. 274.

چاپ نخست این اثر به سال ۱۹۳۴ پایان یافت.

چشمی که آب مروارید آورده را به‌یاد آوریم، خاصه آنجاکه سروکارمان با نسج‌های مرطوب است و یا عمل در وریدهای شکم را.»

۱۵

چنین شیوه‌ی نگرشی شاید به‌نظر زیاده از حد ابتدایی بیاید، اما چنانکه نظریه پرداز بزرگ لئوناردو داوینچی نشان می‌دهد، شیوه‌های ابتدایی و خام مشاهده و دقت می‌توانندگاهی به‌کار آیند. داوینچی موسیقی و نقاشی را چنین باهم قیاس کرده است: «اعتبار نقاشی از موسیقی بیشتر است چرا که نقاشی برخلاف موسیقی بداقبال، ناچار نیست که درهمان لحظه‌ی زاده شدن بمیرد... موسیقی در لحظه و کنش پیدایی خود از میان می‌رود و در مقامی فروتر از نقاشی قرار می‌گیردکه به‌یاری لاک‌های ویژه جاودانه می‌شود.»

۱۶

در این مورد نقاشی رنسانس امکان قیاسی روشنگر را فراهم می‌آورد. تکامل بی‌همتای این هنر و منش مهم آن استوار به درهم شدن تعدادی از علوم نوین و یا دستکم داده‌های علمی نوین بود. نقاشی رنسانس از کالبد شکافی بدن، علم بینایی، ریاضیات، هوارشناسی و نظریه‌ی رنگ‌ها بهره برده است. پل‌والری نوشته: «آیا نزدما چیزی‌ازتلاش شگفت‌آور لئوناردو که نزد او نقاشی در حکم هدفی متعالی و واپسین شکل‌ظهور دانش بود، باقی مانده است؟ لئونارد باور داشت‌که نقاشی دانشی همگانه را طلب می‌کند و او هرگز از تحلیلی نظری‌که چه بسا به چشم ما به دلیل ژرفا و دقت خودگیج‌کننده می‌آید شانه خالی نکرد.» (مقاله‌ی والری درباره‌ی کودد)*

✡ Valery : *Pieces sur L'art* , Paris , 1931, P. 191.

آندره برتون گفته : «اثر هنری تنها زمانی با ارزش محسوب می‌شود که از ارتعاش‌های آینده به لرزه افتد.» به راستی تمامی اشکال پیشرفته‌ی هنری سه مسیر تکاملی را می‌پیمایند. نخست، فن‌آوری پیدایش شکل مفروض و پیش‌بینی شده‌ای از هنر را موجب می‌شود. پیش از پیدایش سینما کتاب‌های مصوری وجود داشتند که با فشار انگشت شصت ورق می‌خوردند و بدین‌سان مسابقه‌ی مشت زنی یا مسابقه‌ی تنیس را نشان می‌دادند. آنگاه چرخنده‌های تصویری به بازار آمدند که تصاویر آنها گرد یك محور می‌گشتند. دوم، اشکال سنتی هنر در پله‌ای از تکامل خود نتایجی را به بار می‌آورند که بعدها با اشکال نوین هنری ــ به شکلی بیهوده ــ همراه می‌شوند. پیش از ظهور سینما، نمایش‌های دادائیستی کوشیدند تا واکنشی در تماشاگران ایجاد ایجاد کنند که بعدها چاپلین از راهی به مراتب طبیعی‌تر به انجام آن موفق شد. سوم، تغییرات اجتماعی غیرقابل پیش‌بینی، معمولاً تغییری در توان پذیرش [مخاطبین هنر] ایجاد می‌کنند که به ظهور شکل نوینی از هنر منجر می‌شود. پیش از اینکه سینما تماشاگران خود را بیافریند تصاویری که دیگر ساکن نبودند توجه بسیاری را به‌خود جلب کردند. این تصاویر را کایزر ــ پانوراما* می‌خواندند. اینجا عده‌ای در برابر یك پرده گرد می‌آمدند که به آن استروسکوپ‌ها (دوربین‌های دو دهنه) نصب شده بودند. هر استروسکوپ به‌سوی یك تماشاگر جهت داشت. از طریق روندی خودکار تك تصویر به سرعت در برابر استروسکوپ ظاهر می‌شد و سپس راه را برای تصویر بعدی می‌گشود. ادیسون نیز از ترفندی مشابه استفاده کرد و نخستین نوار فیلم را تهیه کرد (پیش از آنکه پرده‌ی سینما یا دوربین اختراع شده باشد.) این نوار به گروهی کوچك نشان داده شد و از برابر دستگاهی روشن

* چشم‌انداز قیصری (Kaiserpanorama) که به فرانسه آن را چشم‌انداز امپراتور می‌خوانند. ظاهراً نخستین تماشاگران آن را باید در دربارهای اروپای دهه‌ی ۱۸۷۰ جستجو کنیم.

می‌گذشت و گرد ماسوره‌ای می‌پیچید. برقراری کابل پانولها به روشنی دیالکتیک تکامل را نشان می‌دهد. پیش از اینکه سینما تماشاگران را به معنای راستین واژه، همگانی کند، نگرش فردی به تصویر در استروسکوپ (که به‌سرعت استفاده از آن کنار گذاشته شد) سربرآورد، باهمان شدتی که قابل‌قیاس با کارکشیش است، زمانی که تندیس یك قدیس را در سردابه‌ای تماشا کند.

۱۸

الگوی تئولوژیك این اندیشه، آگاهی به تنهایی با خدای خویش‌است. این آگاهی در دوران شکوفایی بورژوازی چندان انسان را نیرومند کرد که توانست از بند قیمومت سلسله مراتب رها شود. در دوران زوال بورژوازی این آگاهی باید این گرایش درونی و پنهان را نیز به حساب می‌آورد: جدا ساختن آن نیروهایی که فرد در نزدیکی و مناسبت خود با خداوند درك می‌کند از مسایل همگانی.

۱۹

سینما هنری‌است که با هراس روز افزون انسان نوین ــ برآمده از رویا ـ رویی بازندگی ــ وبا نیاز انسان به‌شرکت درتاثیر تکان‌دهنده‌ی هماهنگیش با مخاطراتی که او را محاصره کرده‌اند خواناست. سینما با تغییرات ژرف ادراك حسی، تغییراتی که در گستره‌ی فردی، درانسان کوچه وبازار درکلان شهرها و درگستره‌ی تاریخی به‌وسیله‌ی هر شهروندامروزی تجربه می‌شود، هماهنگ است.

۲۰

کوبیسم و فوتوریسم نیز از سینما بسیار آموخته‌اند. هردو همچون تلاش‌های ناکامل هنری برای همخوان‌کردن فراگیری واقعیت به وسیله‌ی ابزار جلوه‌کرده‌اند. برخلاف سینما، این دو مکتب کوششی در این راه نکردند که ابزار را در خود برای بیان هنری واقعیت به‌کارگیرند، اما کوشیدند

تا خود ضابطه‌ای در بیان مشترک هنر و ابزار گردند . درک‌وبیسم این اخطار که ابزار از نظر ساختاری استوار به بازی‌های بینایی هستند نقش عمده‌ای دارد ، در فوتوریسم این اخطار که نتایج ابزار مهم هستند همان نقش را دارد.

۲۱

اینجا اشاره به یك منش مهم فنی روشنگر خواهد بود ، خاصه باتوجه به فیلم‌های خبری و اهمیت تبلیغات می‌توان اعتبار آن منش را باز شناخت . تولید انبوه بدگونه‌ای‌عمده استوار به تکثیر توده‌هاست. رژه‌های بزرك، گردهم‌آیی‌های‌عظیم، رخدادهای‌ورزشی وجنگ‌که همگی امروز به‌وسیله‌ی دوربین وصدا حفظ می‌شوند (و توده‌ها خویش را درآنها باز می‌یابند) رابطه‌ای تنگاتنگ با تکامل فنون تکثیر و عکاسی دارند. جنبش‌های توده‌ای از راه دوربین بهتر درك می‌شوند تا از راه چشم غیرمسلح. چشم‌ما بهتر از چشم پرندگان‌گرد هم‌آیی صدها هزار نفر در یك مکان را ثبت نمی‌کند . و حتی اگر بتوان چشمی چون دوربین سینما را برای آدمی متصور شد، تصویری‌که دراین چشم بازتاب می‌شود ، به آن شکل‌که یك تصویر منفی بزرگ می‌شود نمی‌تواند بزرگ شود . این نکته بدین معنی است‌که جنبش‌های توده‌ای و ازجمله جنگ آن شکلی از رفتار آدمی هستندکه به‌گونه‌ای خاص مساعد ابزار فنی محسوب می‌شوند.

نمایه

آپولینر، گیوم ۱۷۶، ۱۸۰، ۱۸۳، ۱۸۴، ۱۸۵
آتژه، اوژن ۲۵۰–۲۴۹
آدامی، والریو ۱۰
آدورنو، تئودور ۹، ۱۵، ۱۷، ۱۸، ۱۹، ۲۰، ۲۱، ۲۳، ۲۵، ۲۷، ۲۸، ۲۹، ۳۱، ۴۴، ۴۵، ۴۶، ۴۹، ۵۰، ۵۳، ۶۳، ۶۴، ۶۵، ۶۶، ۶۷، ۶۸، ۶۹، ۷۰، ۷۳، ۷۵، ۷۶، ۷۷، ۸۴، ۸۵، ۸۹، ۹۰،
آدورنو، گره‌تل ۸۵، ۸۹،
آراگون، لوئی ۷۲، ۷۳، ۱۷۳، ۱۷۴، ۱۷۶، ۱۷۹، ۱۸۴، ۱۸۵، ۱۹۲
آرپ، (ژان) هانس ۲۶۶
آرتو، آنتونن ۶۰
آرنت، هانا ۸، ۱۰، ۱۴، ۱۹، ۲۱، ۲۲، ۲۵، ۴۸، ۷۲، ۷۷، ۹۱
آرنو، الکساندر ۲۵۲
آرنیوس ۱۵۶
آرنهایم، رودلف ۲۵۵، ۲۶۴، ۲۷۸
آرون، ریمون ۲۵
آنسلم‌قدیس ۱۵۲
آوه ناریوس، ریشارد ۱۳
آیسلر، هانس ۲۵
ارتگائی گاست، خوزه ۱۰۷
ارسطو ۳۳
ارنبورگ، ایلیا ۵۷
ارنست، ماکس ۱۸۱
ازو، یاسوجیرو ۶۱
استالین، ژزف ۲۱، ۸۰، ۸۲، ۸۳،
استاین، گرترود ۷۲
استراوینسکی، ایگور ۷۲
استیونسن، رابرت‌لویی ۲۳۴
اشتاینر، جرج ۱۵
اشتاینر، رودلف ۱۴۶–۱۴۵
اشمیت، کنراد ۷۹
افلاتون ۳۴، ۱۱۰
اکرمان، یوهان‌پیتر ۱۲۲
الوار، پل ۱۷۳، ۱۷۷،
انگلس، فردریش ۷۹

اورباخ، اریش ۱۷۸
اوریجن ۲۲۷–۲۲۶
اونولد، ماکس ۱۰۱
ایونس، یوریس ۲۵۸
بارت، رولان ۱۰، ۳۶، ۶۱
باره، موریس ۱۰۸
باکونین، میخائیل ۱۸۹
بالزاك، انوره دو ۱۰۷
بتلهایم، برونو ۲۵
بتهوون ، لودویك فون ۲۴۴
برتون، آندره ۷۳، ۱۷۳، ۱۷۴، ۱۷۵، ۱۷۶، ۱۷۷ ، ۱۷۸ ، ۱۷۹، ۱۸۱، ۱۸۳، ۲۴۹، ۲۸۴
برسون، روبر ۶۱، ۶۷
برشت، برتولت ۸، ۱۶، ۱۷ ، ۲۵، ۴۶، ۵۲، ۵۶، ۵۷، ۶۰، ۶۳، ۶۴، ۶۷، ۷۰، ۸۱، ۸۲، ۸۳، ۹۰، ۹۱، ۲۷۷–۲۷۸
برود، ماکس ۱۳۳، ۱۴۱، ۱۴۵، ۱۵۱
بکت، ساموئل ۴۰، ۷۲
بلانشو، موریس ۴۹، ۵۱، ۶۲،
بلوخ، ارنست ۸، ۱۲، ۱۳، ۱۶، ۲۵ ۴۶، ۵۰، ۵۷، ۸۶، ۱۹۰، ۲۲۷
بلوشر، هینریش ۲۱، ۷۷
بلوم، هارولد ۱۵، ۴۵
بنت، آرنولد ۲۲۰
بوخارین، نیکلای ۸۱
بودلر، شارل ۱۷، ۱۸، ۲۱، ۲۹، ۵۱، ۷۱، ۷۲، ۷۳، ۷۵، ۷۶، ۹۱، ۱۱۰، ۱۱۲، ۱۸۸، ۱۹۱
بوردیگا، آمادئو ۸۱
بوکاچیو، جیووانی ۲۰۳
بونوئل، لوئیس ۷۴
پاسکال، بلز ۱۵۲، ۲۲۰،
پانکوك، آنتون ۸۱
پروست، مارسل ۱۵، ۴۰، ۵۱، ۷۴، ۷۵، ۹۱، ۱۱۵–۹۵
پگی، شارل ۱۱۲
پلوتارك ۱۶۷
پو، ادگار آلن ۱۸۹، ۲۲۵، ۲۳۴
پوپر، کارل ۷۸
پودوفکین، وسوالد ۲۸۰–۲۷۹
پولاك، دورا ۱۲
پولوك، فردریش ۲۴، ۲۵
پیراندللو، لوئیجی ۱۴۷، ۲۵۴، ۲۵۵
پیکاسو، پابلو ۷۲، ۲۶۱
تروتسکی، لئون ۸۱، ۱۹۲
تولستوی، لئون ۲۰۳، ۲۱۱
تیدمن، رولف ۱۸، ۸۶، ۹۰
تیك، لودویگ ۱۵۸
تیلیچ، پل ۲۵
جویس، جیمز ۷۲، ۲۰۵
جیوتو ۶۰–۵۹
چاپلین، چارلز ۵۶، ۶۳، ۶۸، ۷۴، ۲۵۲، ۲۶۱
چخوف، آنتون ۲۱۱
داستایفسکی، فئودور ۱۱، ۷۵، ۹۱، ۱۱۷-۱۲۴، ۱۴۵، ۱۸۶، ۱۸۷، ۲۱۱، ۲۳۱
دالی، سالوادور ۷۴
دانته آلگری ۱۷۸
داوینچی، لئوناردو ۲۸۳

درایر، کارل تئودور ۵۶، ۶۱، ۲۷۹
درن، آندره ۲۶۶
دریدا، ژاك ۱۰، ۳۸
دسنوس، روبر ۱۷۳
دوده، لئون ۱۰۳
دورتیه، هانری ۱۰۷
دوهامل، ژرژ ۱۸۵، ۲۶۸-۲۶۷
دیکنس، چارلز ۲۰۵
رابله، فرانسوا ۱۰۵
رادنوتی، ساندور ۹۰
رافائل ۲۷۷
رامبراند، فون‌راین ۲۴۴
رانگ، برنارد ۱۵۱
راینهارت، ماکس ۲۵۲
رژه مون، دینس‌دو ۱۵۲
رمبو، آرتور ۱۹، ۱۷۴، ۱۷۶، ۱۸۲
۱۸۶
رنان، ارنست ۱۰۷
رنگه، فلورنس کریستین ۴۴
رنوار، ژان ۵۶
رنه، آلن ۵۷
روزنسوایگ، فرانتس ۱۵۷
روسن، چارلز ۱۵، ۳۸
روکه، رنه ۱۵۲
ری، مان ۲۴۹
ریکرت، هینریش ۱۳
ریکور، پل ۴۳
ریلکه، راینرماریا ۱۰، ۱۲، ۲۰، ۱۰۱
۲۶۶
ریویر، ژاك ۱۱۳
ریهل، آلوئیس ۱۳، ۴۵
زولا، امیل ۵۸، ۱۰۳
زینوویف، ولادیمیر میخائیلوویچ ۶۴،
۸۱
ژیرودو، ژان ۷۲
ساتی، رابرت ۱۸۸
سارتر، ژان‌پل ۳۷
سپینوزا، باروخ ۱۱۰
سترام، اگوست ۲۶۶
سرژ، ویکتور ۸۱
سزان، پل ۲۶۶
سن‌پل‌دو، (پل‌دو) ۱۷۵، ۱۸۴
سن‌ژون پرس، (الکسی سن ـ لژه لژه)
۱۵
سن‌سیمون، دوك دو ۱۰۶، ۱۰۷
سوپو، فیلیپ ۱۷۳، ۱۸۸
سوفوکل ۳۹
سونتاگ، سوزان ۸
سیلسفید، چارلز ۲۰۰-۱۹۹
سیمل، گئورگ ۱۳
شرر، گئورگ ۱۶۱
شکسپیر، ویلیام ۳۷، ۲۴۳
شلایرماخر، فردریش ۴۳
شله‌گل، اگوست ویلهلم ۱۴، ۴۳
شوپن‌هاوزر، هرمان ۱۸
شوتز، آلفرد ۲۶
شولم، گرشوم ۷، ۱۱، ۱۹، ۲۰، ۲۵
۵۲، ۷۷، ۸۴، ۸۹
شوئنبرگ، آرنولد ۵۰، ۶۶، ۷۰
فرا آنجلیکو ۲۵۲
فرانس، آناتول ۱۰۳
فروم، اریش ۲۵

فروید، زیگموند ۳۶۳
فلوبر، گوستاو ۱۰۷، ۲۰۵، ۲۲۲
فیدو، ژرژ ۲۱۱
کارناپ، رودلف ۱۴
کافکا، فرانتس ۱۱، ۱۳، ۴۰، ۴۳،
۵۱، ۵۲، ۵۳، ۹۱، ۱۶۹–۱۵۲
کامنف، لئو بوریسوویچ ۶۴، ۸۱
کانت، امانوئل ۱۳، ۴۱، ۴۲، ۴۸
کاندینسکی، واسیلی ۵۹
کایزر، هلموت ۱۵۱
کائوتسکی، کارل ۶۲، ۷۸، ۷۹،
کراس، کارل ۵۰
کرافت، ورنر ۵۳، ۱۴۰، ۱۶۷
کراکائر، زیگفرید ۲۵، ۶۹–۶۸
کرش، کارل ۸۱، ۸۳
کلر، رنه ۵۶
کلرمون تونر (شاهزاده خانم الیزابت)
۱۰۴–۱۰۳، ۱۰۸
کلریج، ساموئل تایلو ۱۸۸
کلودل، پل ۱۸۸
کلوسوفکی، پیر ۶۲
کن، پیر ۱۰۴
کندرسه، آنتوان نیکلا ۷۸
کنراد، جوزف ۲۰۳
کورنلیوس، هانس ۱۳
کوکتو، ژان ۱۰۰
کولتی، لوچیو ۸۶
کولون، مارسل ۱۸۸
کوهن، هرمان ۱۳
کیپلینگ، رودیارد ۲۲۵
کیج، جان ۶۵
کیرشنهایمر، اتو ۲۵
کیرکه گارد، سورن ۱۵۲
کیریکر، جورجو دی ۱۸۱
گادامر، هانس گئورگ ۴۳
گالیمار، گاستون ۹۹
گانس، آبل ۲۴۳، ۲۵۲–۲۵۱
گرستاکر، فردریش ۲۰۰-۱۹۹
گرکو، دومینکوال ۱۴۱
گروتفسکی، یرژی ۶۰
گروسمان، هنری ۲۴
گنکور (ادموند و ژول) ۱۰۷
گوته، ولفگانگ ۱۴، ۴۵، ۴۸، ۸۴،
۱۲۲، ۲۰۵-۲۰۴
گوتهلف، یرمیاس ۱۹۹، ۲۰۲، ۲۲۷
گورکی، ماکسیم ۲۲۴، ۲۵۱
گونبرگ، کارل ۲۴
گودولف، فردریش ۱۴
لابیچ، اوژن ۲۱۱
لاسیس، آسیه ۱۶، ۲۰، ۳۸، ۹۰
لانگ، فریتس ۶۶
لائوتسه ۱۴۸، ۱۴۹
لسکوف، نیکلای ۹۲، ۲۳۴–۱۹۵
لنین، ولادیمیر اولیانف ۸۲، ۲۵۸
لوتره آمون، (ایزیدور دوکاس) ۱۷۶
۱۸۶، ۱۸۷، ۱۸۸
لوریا، ایزاك ۷۷
لوکاچ، گئورگ ۱۳، ۱۵، ۲۵، ۲۶
۲۸، ۴۰، ۴۶، ۴۷، ۵۷، ۵۸، ۸۰، ۸۳
۸۴، ۱۲۹، ۱۹۰، ۲۲۰، ۲۲۱
لوکوربوزیه، شارل ادوارد ۱۸۹
لوونتهال، لئو ۲۵، ۳۱

لویولا، اینیاتسیوی قدیس ۱۱۱
ماتیس، هانری ۲۶۶
ماخ، ارنست ۱۳
مارکس، کارل ۱۶، ۲۶، ۲۷، ۲۸، ۴۷، ۴۹، ۶۰، ۶۲، ۷۶، ۷۸، ۷۹، ۸۰، ۸۴، ۸۶، ۸۷، ۱۹۰، ۱۹۹، ۲۳۷
مارکوزه، هربرت ۸، ۱۵، ۲۴، ۲۵، ۲۶، ۲۷، ۲۸، ۳۰، ۶۲
مارینتی، فیلیپو ۲۷۱
مالارمه، استفان ۱۲، ۲۴۷
مالرو، آندره ۶۲
مان، توماس ۲۵، ۲۰۳، ۲۰۵
مان، کلاوس ۱۷
مانهایم، کارل ۲۵
مایاکوفسکی، ولادیمیر ۱۶
مچ‌نیکوف، الی ۱۴۴
مورناثو، فردریش‌ویلهلم ۲۷۴
موزیل، رابرت ۲۰۵
موسولینی، بنیتو ۲۷۱
موسه، آلفرد دو ۱۸۸
مونتسکیو، بارون روبردو ۱۰۴
مونتنی، میشل ۲۰۸
میچل، استنلی ۵۶
میشله، ژول ۱۰۷
میکل‌آنژ ۱۱۵
میکیه‌ویچ، آدام ۱۸۸
میلتون، جان ۱۸۸
میلر، هنری ۷۲
ناویل، پیر ۱۸۳، ۱۹۱
نودیه، شارل ۲۰۲
نووالیس (بارون‌فردریش‌فون‌هاردنبرگ) ۱۴، ۴۴، ۷۳، ۱۲۰
نیچه، فردریش ۱۰۱
نین، آنائیس ۸۱
نئومان، فرانتس ۲۵
والدمن، دیان ۶۶
والری، پل ۱۲، ۲۱۲، ۲۱۳، ۲۳۳، ۲۳۷، ۲۴۰، ۲۸۳
والسر، رابرت ۱۳۴
وبر، ماکس ۷۶
ورتف، ژیگا ۲۵۸
وردزورث، ویلیام ۱۸۸
ورفل، فرانتس ۲۵۲
ولامینک، موریس ۲۶۶
ویتفوگل، کارل‌اگوست ۲۴، ۲۵، ۸۰
ویتگنشتاین، لودویك ۱۴، ۷۸
ویندلباند، ویلهلم ۱۳
هابرماس، یورگن ۳۴، ۳۵، ۴۷
هاس، ویلی ۱۵۱، ۱۵۶
هاف، ویلهلم ۲۳۴
هاکسلی، آلدوس ۲۸۱
هبل، یوهان پتر ۱۹۹، ۲۰۲، ۲۱۴، ۲۱۶، ۲۲۴، ۲۳۱-۲۳۰
هرتس، هانری ۱۸۰
هرودوت ۲۰۸-۲۰۷
هسل، فرانتس ۱۵
هگل، گئورگ ویلهلم فردریش ۱۲، ۲۶، ۲۷، ۴۹، ۵۴، ۵۵، ۵۸، ۵۹، ۶۱، ۸۷، ۲۲۰، ۲۷۶
همینگوی، ارنست ۲۰۳
هورکهایمر، ماکس ۱۳، ۱۵، ۱۷، ۱۹، ۲۳، ۲۴، ۲۵، ۲۶، ۲۷، ۲۸، ۲۹، ۳۰

۳۱، ۶۸، ۶۹، ۷۰، ۷۵، ۷۶، ۷۷، ۸۱
هوسرل، ادموند ۲۶، ۴۴، ۴۵
هوفمن‌شتال، هوگوفون ۱۴، ۷۲
هوگو، ویکتور ۱۸۸
هومر ۹۸، ۲۱۹
هیتلر، آدولف ۱۹، ۲۱
هیدگر، مارتین ۲۵، ۲۶، ۳۴، ۴۴، ۸۴، ۸۵، ۸۸
هیمان، موریتس ۲۲۳
یاکوبسون، رومن ۳۶
یونگ، کارل گوستاو ۴۶
یونگر، ارنست ۲۵

فهرست کتابهای نشر ندا *

۱۳۶۶

* در این فهرست کتابهایی که در مراحل مختلف نشر (ویرایش، حروفچینی و ...) قرار دارند، نیز نامشان آمده است. آوردن نام کتابهای در دست انتشار برای پرهیز از دوباره‌کاری، درمورد آثار ترجمه‌شده، و آگاهی خواننده از برنامهٔ انتشاراتی ماست.

جهان داستان

۱. قصه‌های بابام ارسکین کالدول	ترجمهٔ احمد شاملو	(نایاب)
۲. بابک (چاپ سوم) جلال برگشاد	ترجمهٔ رحیم رئیس‌نیا و رضا انزابی	(نایاب)
۳. بارون درخت‌نشین ایتالو کالوینو	ترجمهٔ مهدی سحابی	۴۰۰ ریال
۴. سنگرهای برلین کلاوس نیوکراتس	ترجمهٔ ع. بایرام	(نایاب)
۵. ضیافت گراهام گرین	ترجمهٔ حسن صالحی	۳۰۰ ریال
۶. مارتین ایدن جک لندن	ترجمهٔ محمدتقی فرامرزی	(نایاب)
۷. بیلیارد در ساعت نه‌ونیم هاینریش بل	ترجمهٔ فریده شبانفر	(حروفچینی)
۸. شیطان دربهشت هنری میلر	ترجمهٔ بهاءالدین خرمشاهی	(آماده چاپ)
۹. همزاد داستایوسکی	ترجمهٔ ناصر موذن	(حروفچینی)
۱۰. داستانهای بوگولما یارسلاو هاشک	ترجمهٔ مازیار حداد	(حروفچینی)

۱۱. **پی‌یر کوچولو**
آناتول فرانس — بهروز پوردوست — (حروفچینی)

۱۲. **خورشیدشاه و عیاران**
بازنوشتهٔ مصطفی اسلامیه از "سمک عیار" — (حروفچینی)

جهان تازهٔ داستان

۱. **بچه‌های نیمه‌شب (چاپ دوم)**
سلمان رشدی — ترجمهٔ مهدی سحابی — ۹۵۰ ریال

۲. **شرم**
سلمان رشدی — ترجمهٔ مهدی سحابی — (نایاب)

۳. **آسوده‌خاطر**
کارلوس فوئنتس — ترجمهٔ محمد امینی لاهیجی — ۴۲۵ ریال

۴. **مرگ آرتمیوکروز**
کارلوس فوئنتس — ترجمهٔ مهدی سحابی — ۵۵۰ ریال

۵. **یک روز زندگی**
مانلیو آرگوئتا — ترجمهٔ زهره زاهدی — ۵۵۰ ریال

۶. **شهربندان**
جواد مجابی — (آماده چاپ)

۷. **آئورا**
کارلوس فوئنتس — ترجمهٔ عبداله کوثری — (آماده چاپ)

۸. **راهنما**
نارایان — ترجمهٔ مهدی غبرایی — (ویرایش)

جهان هنر و اندیشه

۱. **تاریخ رئالیسم**
بوریس ساچکوف — ترجمهٔ محمدتقی فرامرزی — ۵۰۰ ریال

۲. **صدسال داستان‌نویسی در ایران**
حسن عابدینی — (آماده چاپ)

۳. **نشانه‌ای به رهایی**
والتر بنیامین — ترجمهٔ بابک احمدی — (آماده چاپ)

۴. **رئالیسم**
لیندا ناکلین — ترجمه پریوش بوغاری — (آماده چاپ)

۵. **جامعه‌شناسی هنر**
ژان دووینیو — ترجمهٔ مهدی سحابی — (در دست ترجمه)

جهان کودک و نوجوان
(ادبیات و روانشناسی کودکان و نوجوانان)

۱. **چطور با بچه‌ها حرف بزنیم**
گابریل دلاپیانا — ترجمه مهناز ملکی معیری — (آماده چاپ)

۲. **چگونه به کودک خود خواندن بیاموزیم**
گلن دومن — ترجمه زهره زاهدی — (ویرایش)

۳. **با بالهای بلند آرزو**
ولادیمیر کیسلیوف — ترجمهٔ آزیتا نهچیری — (نایاب)

۴. **داستان عجیب سلطان زیر زمین**
کریستینه نوستلینگر — ترجمهٔ ماندانا سمیعی — ۲۲۰ ریال

۵. **چارلی و کارخانه شکلات‌سازی**
روالد دال — ترجمه الکساندر تمرز — (ویرایش)

۶. شوخی با ریاضیات و فیزیک
پرلمان — ترجمهٔ افشین آزادمنش — (ویرایش)

شعر

۱. از هوا و آینه‌ها
احمد شاملو — (نایاب)
۲. برگزیدهٔ اشعار
احمد شاملو — (نایاب)
۳. فصلهای درون
جوانگ دزو — ترجمهٔ هرمز ریاحی و بهزاد برکت — (آماده چاپ)

روانشناسی و فلسفه

۱. مسائل فلسفی و روش‌شناختی نظریهٔ عمومی سیستمها
بلاوبرگ وسادوسکی — ترجمه کیومرث پریانی — (نایاب)
۲. فلسفه چیست؟
مارتین هایدگر — ترجمه مجید مددی — (آماده چاپ)

جامعه‌شناسی، مردم‌شناسی

۱. پایان یک رویا
جان نیهارد — ترجمهٔ ع. پاشائی — ۵۰۰ ریال
۲. مرگ در خانوادهٔ سانچز
اسکار لویس — ترجمهٔ لیلی نوربخش — ۳۷۵ ریال

اقتصاد و سیاست

۱. تاریخ اقتصادی شوروی
آلک نوو — ترجمهٔ پیروز اشرف — ۶۵۰ ریال
۲. فرهنگ شرکتهای چندملیتی
شارل هانری فورود — ترجمه مهشید ملکی معیری — (نایاب)
۳. وابستگی و توسعه در امریکای لاتین
کاردوز وفالتو — ترجمهٔ فرخ حسامیان و دیگران — ۲۲۵ ریال
۴. فرهنگ علوم سیاسی
علی آقابخشی — ۶۵۰ ریال
۵. ریگان با مردم امریکا چه می‌کند
ترجمه صدیقه محمدی و رضا انزابی — (زیر چاپ)

علم و فن

۱. برنامه‌ریزی خطی (چاپ دوم)
هلییر و لیبرمن — ترجمه محمد مدرس و اردوان آصف‌وزیری — (زیر چاپ)
۲. نظریهٔ عمومی سیستمها
لودویگ فون برتالنفی — ترجمه کیومرث پریانی — ۹۰۰ ریال

تاریخ، زندگینامه، سفرنامه

۱. سفرهای مارکوپولو
ویراسته مانوئل کومروف — ترجمه فرزاد سعیدی — (ویرایش)
۲. ساندینو
گریگوریو سلسر — ترجمه محمدحسین آریا — (حروفچینی)
۳. پدرم رنوار
ژان رنوار — ترجمه مینو خواجه‌الدینی — (حروفچینی)

کتابخانه مرکزی
Central Library