رولان بارت

امپراتوری نشانه‌ها

ترجمهٔ ناصر فکوهی

نشرنی

چرا ژاپن؟ زیرا ژاپن کشور نوشتار است: از میان تمام سرزمین‌هایی که من شناخته‌ام، ژاپن تنها جایی بوده است که تأثیر نشانه‌ها بیشترین نزدیکی را با باورها و رؤیاهایم داشته است، یا شاید بهتر باشد بگویم نشانه‌ها در دورترین نقطه از همهٔ چیزهایی قرار داشته‌اند که از آنها نفرت داشته‌ام و آزارم می‌داده‌اند، از همهٔ چیزهایی که می‌خواسته‌ام به‌مثابه بخشی از نشانه‌سالاری غربی طردشان کنم. نشانهٔ ژاپنی قدرتمند است: به صورت تحسین‌برانگیزی نظم و ترتیب دارد و خود را به نمایش می‌گذارد، بی‌آنکه هرگز نه به طبیعت بدل گردد و نه به عقلانیت. نشانهٔ ژاپنی تهی است: معنایش گریزان است، در عمق قالب‌هایش نه اثری از خدا هست، نه از حقیقت و اخلاق؛ و این قالب‌ها بی‌آنکه جبرانی در کار باشد سلطه دارند. نشانهٔ ژاپنی، بیش از هر چیزی کیفیتی عالی دارد، نجابتی در بروز خویشتن، افسونی شهوانی که بر همه چیز می‌نشاندش و ما عموماً آن را به بی‌معنایی و ابتذال خویش می‌رانیم. از این رو جایگاه نشانه را در اینجا نباید در میان نهادها جُست: اینجا نه صحبتی از هنر در میان است، نه از فلکلور، نه حتی از «تمدن» (ما ژاپن فئودال را در برابر ژاپن فناورانه نمی‌نشانیم)؛ در اینجا سخن ما تنها از شهر است، از مغازه‌ها، از تئاتر، از ادب، از باغ‌ها، از خشونت، سخن ما تنها از چند حرکت و چند اداست، از چند غذا، از چند شعر؛ سخن ما از چشمان است و از قلم‌موهایی که همهٔ اینها را به نوشتار در می‌آورند بی‌آنکه آنها را نقاشی کنند.

رولان بارت

مترجم: دکتر ناصر فکوهی، دانشیار گروه انسان‌شناسی دانشکده علوم اجتماعی دانشگاه تهران

نشر نی از همین مترجم منتشر کرده است

انسان‌شناسی سیاسی، کلود ریویر
درآمدی بر انسان‌شناسی، کلود ریویر
قوم‌شناسی سیاسی، رولان برتون
حاکمان، محکومان، سال‌های گورباچف، شارل بتلهایم
تاریخ اندیشه و نظریه‌های انسان‌شناسی (تألیف)
انسان‌شناسی شهری (تألیف)

۲۰۰۰ تومان
ISBN 964-312-743-5
9 789643 127435

نشر نی

امپراتوری نشانه‌ها

رولان بارت

امپراتوری نشانه‌ها

ترجمهٔ

ناصر فکوهی

نشر نی

بارت، رولان، ۱۹۱۵ ــ ۱۹۸۰ م. **Barthes, Roland**
امپراتوری نشانه‌ها/ رولان بارت: ترجمه ناصر فکوهی. ـ تهران نشرنی، ۱۳۸۳
۱۷۱ ص.. مصور، نمونه.
ISBN 964-312-743-5
فهرستنویسی براساس اطلاعات فیپا.
عنوان اصلی: **L'empire des signes, [1970].**

۱. ژاپن ـ سیر و سیاحت الف فکوهی. ناصر، ۱۳۳۵ ـ ، مترجم.
ب. عنوان.
۸ الف ۲ ب / DS ۸۱۱ ۹۱۵/۲۰۴۴
۱۳۸۳

کتابخانه ملی ایران ۲۳۴۰۶ـ۸۳ م

نشر نی

تهران، خیابان فاطمی، خیابان رهی معیری، شمارهٔ ۵۸، کد پستی ۱۴۱۳۷
صندوق پستی ۵۵۶ ــ ۱۳۱۴۵، نشر نی تلفن ۵۹ و ۸۰۰۴۶۵۸
دفتر فروش: خیابان انقلاب، روبروی دانشگاه تهران، پاساژ فروزنده، شمارهٔ ۵۱۲
تلفن ۶۴۹۸۲۹۳ فکس ۶۴۹۸۲۹۴
کتابفروشی: خیابان کریم‌خان، نبش میرزای شیرازی، شمارهٔ ۱۶۹ تلفن: ۸۹۰۱۵۶۱
www.nashreney.com

رولان بارت Roland Barthes

امپراتوری نشانه‌ها

L'Empire des Signes

ترجمهٔ ناصر فکوهی (دانشیار دانشگاه تهران) Paris, Flammarion, Champs, 1984

• **چاپ اول** ۱۳۸۳ تهران • **تعداد** ۱۶۵۰ نسخه • **لیتوگرافی** عزال • **چاپ** غزال

شابک ۵ـ۷۴۳ـ۳۱۲ـ۹۶۴ ISBN 964-312-743-5

همهٔ حقوق چاپ و نشر برای ناشر محفوظ است **Printed in Iran**

تقدیم به موریس پنگه

فهرست مطالب

پیش‌گفتار مترجم ۹

آنجا ۱۹
زبان ناشناس ۲۳
بی‌زبانی ۲۸
آب و آب‌دانه ۳۰
چوبک‌ها ۳۵
غذای تمرکز باخته ۴۰
گُسست ۴۶
پاشینکو ۵۱
مرکز شهر، مرکزی تهی ۵۵
بدون نشانی ۵۹
ایستگاه راه‌آهن ۶۴
جعبه‌ها ۶۹
سه نوشتار ۷۵
جان‌دار/ بی‌جان ۸۸
درون/ برون ۹۲

تعظیم ۹۵
دستبرد به معنا ... ۱۰۲
رهایی از معنا ۱۰۸
حادثه . . ۱۱۳
چنین ۱۲۱
مغازهٔ نوشت‌افزار ۱۲۵
چهرهٔ نوشتارشده . ۱۳۱
میلیون‌ها کالبد . ۱۳۹
پلک ۱۴۶
نوشتار خشونت ۱۵۱
کارگاه نشانه‌ها . ۱۵۶

یادداشت‌های مترجم ۱۶۱

فهرست تصاویر ۱۶۵

پیش‌گفتار مترجم

روز ۲۵ فوریهٔ سال ۱۹۸۰، رولان بارت، هنگامی‌که پیاده، از مسیری همیشگی و آشنا از خیابان دِزکول[1] پاریس در نزدیکی کلژ دو فرانس[2] می‌گذشت، در یک تصادف کوچک رانندگی مصدوم شد و به دلیل بیماری‌های تنفسی کهنه‌ای که از کودکی با آنها دست به گریبان بود، یک ماه بعد، روز ۲۶ مارس، در بیمارستان درگذشت.

بارت در هنگام مرگ شهرتی خارج از تصور در فرانسه داشت، شهرتی که بیشتر نصیب بازیگران سینما و چهره‌های نمایشی می‌شد تا روشنفکران و دانشگاهیان. و این شهرت با مرگِ زودرس و به دور از انتظار او نه‌تنها کاهش نیافت، بلکه با شدتی هرچه بیشتر و به اَشکالی متفاوت تداوم یافت. به‌صورتی‌که در فاصلهٔ دو دهه پس از مرگش، به چهره‌ای جهانی بدل شد که نامش با شاخه‌ای از شناخت علمی که خود کُرسی آن را در کلژ دوفرانس با عنوان «نشانه‌شناسی ادبی» بنیان

---

[1] Rue des Ecoles

[2] Collège de France

گذاشته‌بود، تا آن را برعهده بگیرد، کاملاً مترادف شده‌بود.

درحالی‌که **اتاقِ روشن، یادداشت‌هایی دربارهٔ عکاسی**[1] در همان سالِ مرگِ بارت به انتشار رسید، با فاصله‌ای اندک، مهم‌ترین مصاحبه‌ها و مقالات منتشرنشدهٔ مطبوعاتی و گاهنامه‌ایِ او نیز با عناوینی چون «**دانهٔ صدا**»[2] (۱۹۸۱) و «**زمزمهٔ زبان**»[3] (۱۹۸۴) به انتشار رسیدند. ۷ سال پس از مرگ او کتاب **حادثه‌ها**[4] (۱۹۸۷) یادداشت‌های خصوصی بارت را فاش و بُعد و رازی از زندگی‌اش را، که چندان تمایلی به سخن گفتن از آن نداشت، آشکارکرد. سرانجام در سال ۱۹۹۳، مجموعهٔ آثار وی با ویرایش اریک مارتی[5] به چاپ رسید و نکات بی‌شماری را دربارهٔ این نوشته‌ها به ثبت رساند.

زندگی و آثار بارت به‌سرعت نه‌تنها موضوع صدها رساله و پایان‌نامهٔ دانشجویی در سراسر جهان شدند، بلکه کتاب‌هایی بی‌شمار نیز به این موضوع‌ها اختصاص یافتند. و این درحالی بود که بارت خود از این شانسِ تقریباً یگانه برخوردار شده‌بود که در زمان حیاتش بتواند درکتابی به سفارش یک ناشر بزرگ زندگی و افکارش را تشریح کند: **رولان بارت به روایت رولان بارت**[6]، (۱۹۷۵).

البته شهرت فراگیر بارت که او آن را با برخی از چهره‌های روشنفکر فرانسه از جمله سارتر، فوکو، دریدا و سرانجام بوردیو، در آخرین سال‌های قرن بیستم شریک بود، در مورد او بیشتر از آنکه خبر از نوعی تعهد سیاسی ـ اجتماعی بدهد، گویای اندیشه‌ای بسیار خاص و منحصربه‌فرد و روشی باز هم خاص‌تر بود که نزدیک به سی سال در

---

[1] La Chambre Claire, notes sur la photographie

[2] Le Grain de la voix

[3] Le Bruissement de la langue

[4] Incidents

[5] Eric Marthy

[6] Roland Barthes par Roland Barthes

آثارش به‌چشم می‌خورد. بارت، با این روشنفکران تفاوت‌های بسیار داشت. او برخلاف آنها نه‌تنها بسیار دیر وارد دایرهٔ تنگ و ممتاز نویسندگان مشهور شده‌بود (بارت نخستین کتاب خود **درجهٔ صفر نوشتار**[1] را در ۳۷ سالگی منتشر کرد)، بلکه هرچند همچون آنها تحت تأثیر مارکسیسم و مبارزه‌جوییِ چپ بود، اما چندان تمایلی به ورود تعهدآمیز و چشمگیر در این زمینه‌ها نداشت و حتی در اوج شهرت خود گاه دست به ملاقات‌ها (برای مثال ملاقات با ژیسکار دستن، رئیس‌جمهور راست‌گرای فرانسه) و اعمالی می‌زد که چپ به هیچ‌رو حاضر به پذیرش آنها نبود. بارت درواقع برخلاف سنت رایج میان روشنفکرانِ چپ فرانسه حاضر نبود میان رویکرد روشنفکرانهٔ خود و تعهدات و عقاید سیاسی خویش رابطه‌ای مشخص و روشن و اعلام‌شده ایجاد کند، به‌گونه‌ای که همواره از هرگونه برچسب‌خوردن با هر نامی پرهیز داشت.

از لحاظ دانشگاهی نیز هرچند بارت تا بالاترین درجهٔ ممکن، یعنی استادی کلژ دوفرانس ارتقا یافت و همان‌گونه که گفتیم یک کُرسی ویژه برای او در این نهاد به‌وجود آمد، اما وی تنها در سال ۱۹۷۶ یعنی در سن ۶۱ سالگی به این مقام رسید و پیش از آن تا سن ۴۷ سالگی که به مدرسهٔ عملی مطالعات عالی[2] در پاریس راه یافته‌بود، خط‌سیر بسیار پراکنده و نه چندان درخشانی داشت. اما حتی در طول این دوران بیست‌ساله که در سطوح و نهادهای پرآوازهٔ دانشگاهی مشغول به‌کار بود، هرگز از پارادایم عمومی تولید آثار علمی تبعیت نکرد. آثار او اغلب نوشته‌هایی کمابیش کوتاه بودند که

---

[1] Le Degré zéro de l'écriture

[2] EPHE

یا ادبی بیشتر شباهت داشتند تا به رساله‌های دانشگاهی.

هرچند بارت تأثیرپذیری خود را از ساختارگرایی نفی نمی‌کرد و در برخی از آثار خود برای مثال در **اسطوره‌شناسی‌ها**[1] (۱۹۵۷)، **نظام مُد**[2] (۱۹۶۷)، *S/Z* (۱۹۷۰)، مثال‌های روشنی از روش ساختارگرا (به تعبیر خود) را در تحلیل پدیده‌های اجتماعی و روزمره و یا آثار ادبی عرضه‌کرده‌بود، اما حتی در این رویکرد نیز، وی کاملاً با ساختارگرایی همتایانش چه در عرصهٔ فلسفه (آلتوسر)، چه در عرصهٔ روانکاوی (لاکان) و چه به‌ویژه در عرصهٔ انسان‌شناسی (لوی استروس) متفاوت بود. لوی استروس بارها بر جدایی آنچه خود انسان‌شناسی ساختاری می‌نامید و در آن تنها شخصیت‌هایی چون امیل بنونیست و ژرژ دومزیل را جای می‌داد، با آنچه آن را پدیدهٔ مُد ساختارگرایی در فرانسهٔ سال‌های ۱۹۶۰ و ۱۹۷۰ می‌دانست و بر آن با دیدهٔ تحقیر می‌نگریست، اصرار کرده‌بود.

تفاوت بسیار مهم دیگر بارت با سایر اندیشمندان دانشگاهی، پراکندگی موضوعی و حوزه‌های علاقه‌مندی وی بود، به‌گونه‌ای که از شخصیت‌های تاریخی در **ساد، فوریه، لویولا**[3] (۱۹۷۱)، و **میشله به روایت خود**[4] (۱۹۵۴) تا شخصیت‌های ادبی کلاسیک مثل **دربارهٔ راسین**[5] (۱۹۶۳) و مدرن مثل **سولرز نویسنده**[6] (۱۹۷۹)، نقد ادبی، اسطوره‌شناسی مدرن، عکاسی و ژاپن (درکتاب حاضر)، مورد علاقهٔ او بودند. این تمایلات پراکنده‌گاه او را با مدعیان دانشگاهی و کلاسیکِ برخی از عرصه‌ها درگیر کرده‌بود (برای نمونه در مورد راسین). اما این

---

[1] Mythologies
[2] Le Système de la mode
[3] Sade, Fourier, Loyola
[4] Michlet par lui-même
[5] Sur Racine
[6] Sollers Ecrivain

برخی از عرصه‌ها درگیر کرده‌بود (برای نمونه در مورد راسین). اما این پراکندگیِ موضوعیِ کارهای او با نوعی پراکندگی درونی در نوع پرداختن به هر موضوع نیز همراه بود، چنان‌که نثر او با نوعی شتاب، فشردگی و تراکم در بسیاری موارد تا حد شعرگونگی پیش می‌رفت. در این نثر، حرکت و بی‌تابیِ، بارت را از یک موضوع، یک تصویر، یک خاطره، یک احساس و اندیشه به پدیده‌های مشابه دیگری در زمان‌ها و مکان‌های متفاوت می‌کشاند.

تمایل قدرتمندی که در بارت برای گریز از راه و روش‌های تعیین‌شده و محدودکننده وجود داشت، از این فکر اساسی ریشه می‌گرفت که چگونه در جامعهٔ مدرن و به‌ویژه زیر نفوذ خُرده‌بورژوازی، ما شاهد فشار گروهی از اندیشه‌های تقلیل‌دهنده و محدودکننده هستیم که او آنها را دوکسا[1] یا به نوعی افکار عمومی می‌دانست. فشاری که هدف از آن، جلوه‌دادن نمونه‌ای از معانی ساخته‌شده به‌مثابه حقایق طبیعی است. نشانه‌شناسی در اینجا به کمک دوکسا می‌آید تا در برنامه‌ای حساب‌شده، اندیشهٔ انسان‌ها را زیر بمباران نشانه‌های خود بگیرد. هم از این‌رو بود که بارت، جهان مدرن را جایی می‌دانست که ما پیوسته در آن زیر بمباران نشانه‌هایی هستیم که دیگران ساخته و پرداخته‌اند، و مهیب‌ترین این مجموعه‌های نشانه‌ای نیز به باور او زبان است که هیچ چیز را بیرون از خودش نمی‌پذیرد و استبداد خود را بر همه‌کس و همه‌چیز برقرار می‌کند. به همین دلیل بارت، عرصه‌های محدودی را که می‌توانستند از این بمباران نجات یابند، آنجا که شکل‌ها به‌خودی‌خود در سپیدی و تهی‌بودن قوام می‌گرفتند،

---

[1] Doxa

در شعر موریس بلانشو[1] و در ژاپن رؤیاییِ خویش تنها نقاطی می‌دانست که بتواند آرام گیرد: «آنجا» که «زبانی ناشناس» ما را درون خود غرق می‌کند و «حق زبان پدری» و همهٔ پیش‌داوری‌ها و استبدادهای ناشی از آن را از ما سلب می‌کند، تا به ما امکان دهد، درونِ این جهان ناشناس آرام گیریم.

سخن‌گفتن از یک بارتِ انسان‌شناس شاید کاری منطقی نباشد. او نه‌تنها هرگز خود را انسان‌شناس ندانست، بلکه اصولاً با موضوع‌ها و میدان‌های متعارف انسان‌شناسی نیز چندان سروکار نداشت. با این وصف در تمایل بارت به روزمرگی، به زندگی پیش روی ما، به لحظات ساده و پیش‌پاافتاده، به اشیا و به نشانه‌ها، بی‌شک می‌توان اثری از نگاهی انسان‌شناسانه یافت.

و این نگاه در مجموعهٔ آثار او هیچ کجا به اندازهٔ **امپراتوری نشانه‌ها** (۱۹۷۰) بروز نکرده‌است. این کتاب برای بارت نه یک «سفرنامه» است و نه اثری دربارهٔ ژاپن، زیرا همان‌گونه که خود از آغاز می‌گوید، او از یک ژاپن خیالی سخن می‌گوید. به همین دلیل نیز **امپراتوری نشانه‌ها** را نمی‌توان به‌هیچ‌رو کتابی «مفید» برای آشناشدن با ژاپن دانست. چه بسیار منتقدانی که بدون آگاهی از پرسمان‌های اساسی در اندیشهٔ بارت از این دریچه، به نقد این کتاب پرداخته و به گمان خود با انگشت گذاشتن بر این یا آن نکته، «غیرواقعی»بودن آن را «کشف» کرده و دیگران را نیز از آن برحذر داشته‌اند. اما درحقیقت و اصولاً راه ورود به این کتاب را اشتباه گرفته‌اند. بارت در **امپراتوری نشانه‌ها**، دیدگاهی بیرونی (اتیک)، در مفهوم انسان‌شناختیِ این واژه، را پی گرفته‌است تا

---

[1] Maurice Blanchot

به ژاپن بنگرد. اما این تمام کار او نیست. وی درواقع این رویکرد بیرونی را با رویکردی نشانه‌شناختی که فراتر از زمان و مکانی خاص قرار می‌گیرد، تلفیق کرده‌است، تا اندیشه‌هایی به غایت ژرف راکه حاصل نگاهی عمیق به اشیا، رفتارها، و پدیده‌هاست «به‌زبان آورد»، درحالی‌که خود، این زبان را تا نهایتِ آن زیر فشار گذاشته‌است تا چارچوب‌هایش را بشکند و به فراسوی آن قدم گذارد. هدف او، نگاه به یک جامعه است تا آن را به‌مثابه یک متن قرائت کند، اما بیشتر از آنکه به متن بودن این جامعه بیندیشد، خود بر آن است (که از آن) متنی بسازد و در این راه شاید هدفی جز «لذت» نداشته‌باشد، همان لذتی که در اثر معروفش **لذت متن**[1] (۱۹۷۲) بر آن پای فشرد.

در **امپراتوری نشانه‌ها** ما درحقیقت با نوعی انسان‌شناسی مجازی، یا با اندیشه‌ای انسان‌شناختی بر واقعیتی مجازی سروکار داریم که خودْ حاصل بازنمایی یا بازسازی واقعیتی بیرونی در دستگاهی خیالی است. «ژاپنِ» بارت در این کتاب نه متنی است که به نویسنده تعلق داشته‌باشد، نه متنی که از آنِ خواننده باشد، بلکه ترکیبی است از این هر دو. در این اثر، بارت با همین هدفِ «خوشبختی» (که خود در جایی به آن اعتراف کرده‌است) و «لذت»، نثر خود را به تکه‌های بی‌شمار می‌شکند، تصاویر را وارد متن و متن را وارد تصاویر می‌کند و نوشتهٔ خود را به شیوه‌ای که بارها آن را بداهه نوازی می‌نامد، پیش می‌برد. و رمز ماندگاری این اثر را نیز شاید بتوان در همین رویکرد دانست.

* * *

ترجمهٔ این کتاب به‌دلیل پیچیدگی نثر شعرگونهٔ بارت، با مشکلات

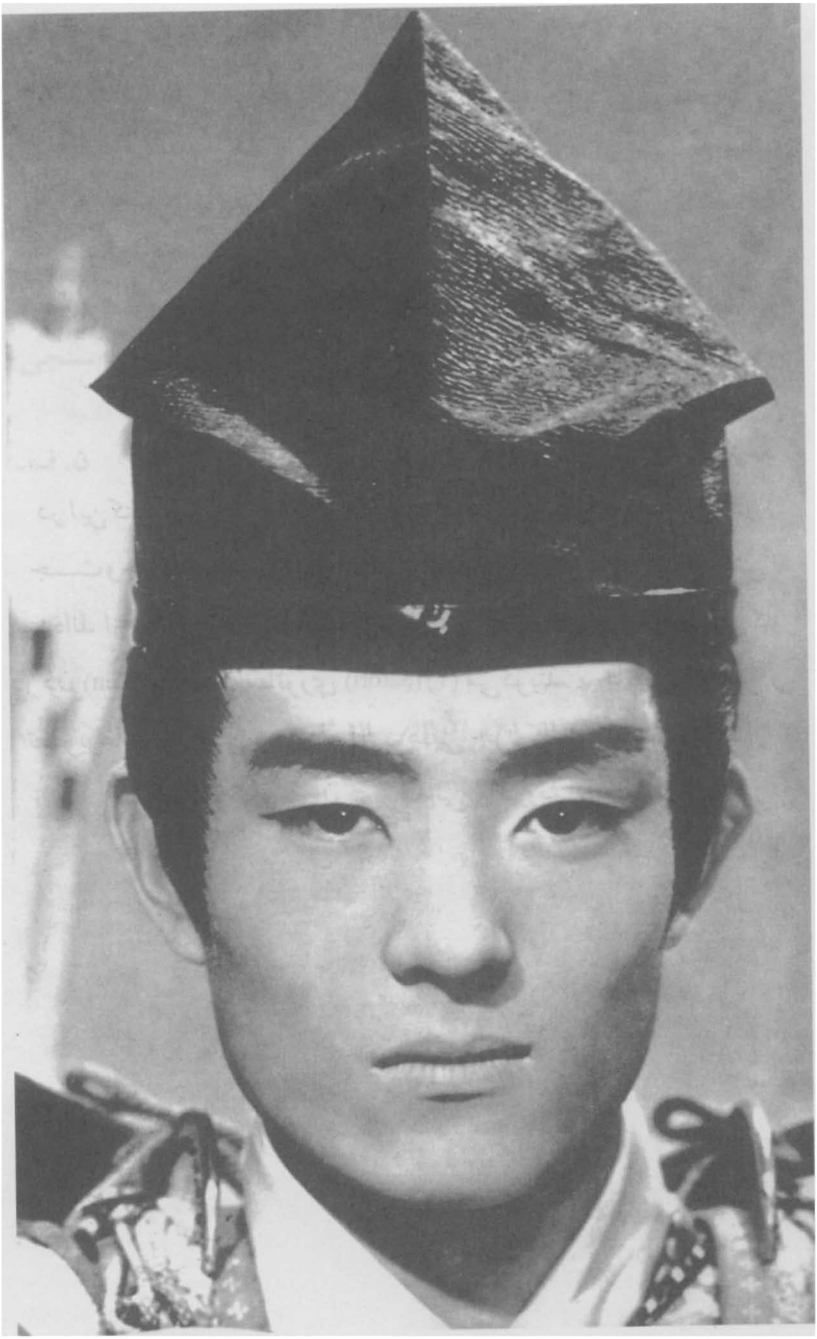
---

[1] Le Plaisir du texte

فراوانی همراه بود که مترجم به‌هیچ‌رو ادعای پشت‌سرگذاشتن بی‌خطای همهٔ آنها را ندارد. در این ترجمه، تلاش شده‌است تا اندازه‌ای زیاد وفاداری به متن اصلی حفظ شود و هم از این‌رو نکات مبهم با واژگانی که میان دو کمان به متن اضافه شده و یاداشت‌هایی که در انتهای کتاب گردآمده‌اند، جبران شود. در پایان از همهٔ دوستانی که مترجم را در این راه دشوار همراهی کردند و از دقت و نکته‌سنجی همیشگی همکاران نشر نی سپاسگزاری می‌کنم.

ن. ف.

در این کتاب، نه متن در پی «تفسیر» تصویرهاست، نه تصویرها در جست‌وجوی «آراستن» متن. متن و تصویرها، برای من تنها حرکتی بوده‌اند ازگونه‌ای نوسان دیداری، حرکتی شاید همچون خلسه‌ای که در ذِن (Zen) (۱) به آن ساتوری (Satori) (۲) می‌گویند. پیچاپیچی از متن و تصویرها تا چرخش و مبادلهٔ قالب‌هایی چون کالبد، چهره و نوشتار ممکن شوند و بتوان گریز معانی را درونشان خواند.

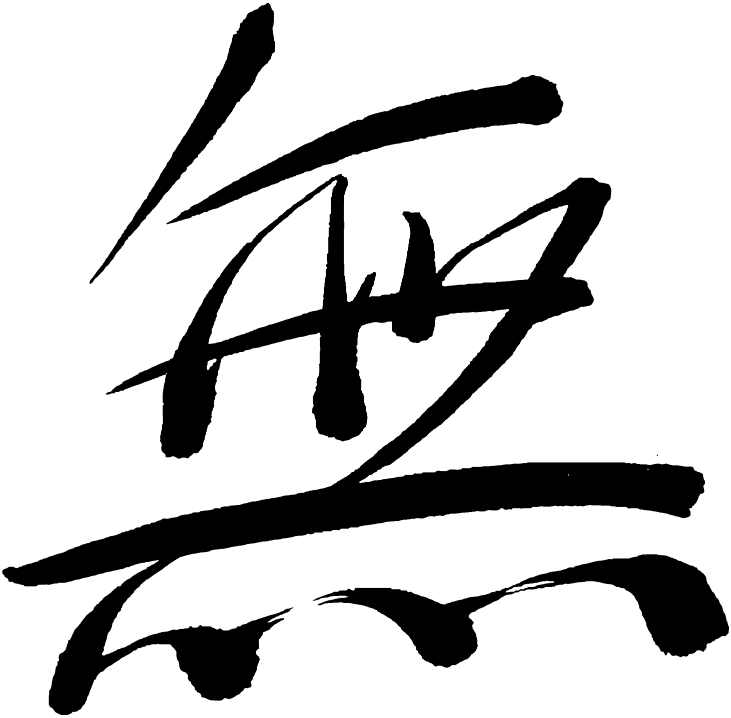


آنجا

اگر می‌خواستم مردمانی خیالی را تصورکنم، می‌توانستم نامی ابداعی بر آنها بگذارم، آنها را برای خود به موضوعی رومانتیک بدل کنم و به‌این‌ترتیب سرزمینی افسانه‌ای (یک گارابانی(۳) جدید) برای خود بسازم، بی‌آنکه نیازی باشد تا هیچ سرزمین حقیقی‌ای را به خطر بیندازم (و حتی برعکس، این خیال‌پردازی من بود که در نشانه‌های ادبی به خطر می‌افتاد)، و درنهایت می‌توانستم با این مردمان خیالی، بی‌آنکه مدعی بازنمایی یا تحلیل کوچک‌ترین واقعیتی باشم (رویکردهایی اساسی درگفتمان غربی) گوشه‌ای از جهان را به ذهن آورم (**آنجا** را) و بر خطوطی (واژه‌ای توصیفی و زبان‌شناختی) پای فشارم و به‌عمد از این خطوط یک نظام برپا کنم، نظامی که من آن را ژاپن می‌نامم.

در این رویکرد نمی‌توان شرق و غرب را «واقعیت‌هایی» فرض گرفت و کوشید آنها را به‌هم نزدیک کرد و یا در ابعادی تاریخی، فلسفی، فرهنگی و سیاسی رودررویشان نشاند. نگاه من، نگاهی

عاشقانه به ذاتی شرقی نبوده‌است؛ شرق برای من بی‌تفاوت است. شرق تنها سرچشمه‌ای است از خطوطی که به‌کارگرفتنشان بازی ابداع شده‌ای را برمی‌انگیزاند، بازی‌ای که امکان می‌دهد پندارهٔ خویش از نظامی نمادین، شگفت‌انگیز و مطلقاً گسسته از نظام خویش را تحسین کنم. نگاه من، نه در پی یافتن نمادهایی دیگرگون، فراطبیعتی دیگر، فرزانگی‌ای دیگر (هرچند هم جذاب بنماید) بلکه تنها در جست‌وجوی یافتن امکان یک تفاوت است؛ امکان یک دیگرگونگی، امکان بروز انقلابی در ویژگی‌های نظام‌های نمادین. سرانجام روزی فراخواهد رسید که ناچار شویم تاریخ تاریک‌اندیشی‌های خود را رسم کنیم، که ناچار شویم خودشیفتگیِ تیرهٔ خویش را بروز دهیم؛ روزی که باید فراخوان‌های انگشت‌شمار به پذیرش تفاوت، که گاه پذیرایشان بوده‌ایم، را بازشماریم. سرانجام روزی ناگزیر باید سوءاستفاده‌های ایدئولوژیک و همواره پرطرفدار خود را که همیشه به برکت زبان‌های آشنا (شرق ولتر(۴)، **گاهنامهٔ آسیایی**(۵)، لوتی(۶) و یا **ایرفرانس**(۷)) بر ناآگاهی‌های ما از آسیا، سرپوش گذاشته‌اند، بازشناسیم. امروز بی‌شک می‌توان هزاران نکته از شرق آموخت. تلاش عظیمی برای شناخت **پیش روی** ما و برای ما ضروری است (و به تعویق انداختن این تلاش نمی‌تواند جز ثمرهٔ یک تردستی ایدئولوژیک [دیگر] باشد)؛ این را نیز به ناچار بپذیریم که بخش بزرگی از حوزه‌های مبهم (ژاپن سرمایه‌دار، فرهنگ‌پذیری از امریکا، توسعهٔ فناوری) راکنار بگذاریم، تا با پرتویی هرچند نحیف، نه به جست‌وجویِ نمادهایی دیگر، که به جست‌وجوی شکافِ امر نمادین برویم. چنین شکافی را نمی‌توان در سطح محصولات فرهنگی جُست؛ آنچه در این کتاب عرضه می‌شود به حوزهٔ هنر،



مو ، خلأ

معماری یا آشپزیِ ژاپن تعلق ندارد (دست‌کم چنین قصدی در کار نبوده‌است) نویسنده، هرگز و به هیچ معنایی از ژاپن تصویربرداری نکرده‌است و شاید قضیه حتی درست برعکس بوده‌باشد: ژاپنْ او را زیر درخشش‌های بی‌شمار نورهایش برده‌است، و از این هم بیشتر: ژاپن او را در موقعیت نوشتن قرار داده‌است. همان موقعیتی که شخص را به لرزش در می‌آورد، قرائت‌های پیشین را زیرورو می‌کند، معنا را چنان تکان می‌دهد، از هم می‌دَرَد، بی‌جان می‌کند تا تماماً تهی و پرناشدنی شود، بی‌آنکه موضوع هرگز از معنا و مطلوب‌بودن خود باز ایستد. در مجموع، نوشتار، خود به‌گونه‌ای **ساتوری** بدل شده‌است: ساتوری (در حادثهٔ ذِن) زمین‌لرزه‌ای کمابیش قدرتمند (اما نه هرگز شکوهمند) است که از خلال آن، شناخت و سوژه، به نوسان درمی‌آیند، **خلائی در گفتار** پدید می‌آید. اما نوشتار حاصل خلائی در گفتار هم هست؛ خلائی که از آن خطوطی به حرکت در می‌آیند: و ذِن با همین خطوط است که ـ در عین رهاساختن همهٔ معانی ـ باغ‌ها، حرکت‌ها، خانه‌ها، دسته‌های گل، چهره‌ها و خشونت را می‌نویسد.

زبان ناشناس

رؤیا: شناخت زبانی بیگانه (غریب) و در همان حال درک ناکردنش: برداشت تفاوت در آن، بی‌آنکه این تفاوت هرگز قربانی جامعه‌بودگیِ سطحیِ زبان، ارتباط یا ابتذال شود؛ شناخت ناتوانی‌های زبانِ خودی در سرکشی‌های مثبت زبانی جدید؛ آموختن نظام‌مندیِ درک‌ناپذیری؛ فروپاشی «واقعیتِ» خودی زیر تأثیر بُرش‌هایی دیگرگون، نحوهایی دیگر؛ کشف موقعیت‌های شگفت‌انگیزِ فاعل در گزاره‌ها، جابه‌جایی مکان‌شناختی آن؛ در یک کلام، فرورفتن درون ترجمان‌ناپذیری، احساس لرزش‌های آن، بی‌آنکه جای جبرانی باشد، تا جایی که تمامی غرب درون ما به لرزه درآید و حق زبانِ پدری به سُستی بگراید، حق زبانی که پدرانمان برای ما بر جای گذاشتند و از ما نیز پدران و صاحبان یک فرهنگ را می‌سازد و تاریخ بار دیگر آن را به «طبیعت» بدل می‌کند.
می‌دانیم که مفاهیم اصولی فلسفهٔ ارسطویی تا اندازه‌ای تابع الزامات اصول تلفظی زبان یونانی‌اند. برعکس چه‌قدر مفید خواهد بود که خود را در شرایطی تصور کنیم که زبانی بسیار دوردست با پرتوهای خود، ما

را درون تفاوت‌هایی گذارناپذیر قرار دهد. این یا آن فصلی که ساپیر(۸) یا ورف(۹) دربارهٔ زبان‌های شینوک(۱۰)، نوتکا(۱۱) و هوپی(۱۲) و یا گرانه(۱۳) دربارهٔ زبان چینی نوشته‌اند، همچون عقیدهٔ دوستی دربارهٔ زبان ژاپنی، دروازه‌هایی بر رومانتیسمی کامل‌اند که تنها برخی از متون مدرن (و نه هیچ رُمانی) می‌توانند تصوری از آن به ما بدهند، دراین حال چشم‌اندازی پدید می‌آید که گفتارمان (آنچه به ما تعلق دارد) از گمان‌بردن یا کشف آن ناتوان بوده‌است.

به‌این‌ترتیب در زبان ژاپنی، فزونی پسوندهای کارکردی و پیچیدگیِ پی‌واژه‌ها سبب می‌شود که پیشروی فاعل در گزاره‌ها از خلال احتیاط‌ها، تکرارها، تأخیرها و تأکیدها چنان به انجام رسد که حجم نهایی (که دیگر نمی‌توان آن را صرفاً خطی ساده از واژگان دانست) فاعل را دقیقاً به پوسته‌ای بزرگ و توخالی درگفتار بدل کند که بسیار با آن هستهٔ پُری که ظاهراً جمله‌های ما را از برون و از بالا هدایت می‌کند، متفاوت است. در این حال آنچه به چشم ما نوعی ذهنی‌گراییِ افراطی می‌آید (چنان‌که می‌گوییم: ژاپنی‌ها تأثرات خود را به بیان درمی‌آورند و نه شواهد خویش را) درحقیقت بیشتر گونه‌ای رقیق‌شدن و ازدست‌رفتنِ توان فاعلْ درونِ زبانی تکه‌تکه شده، ذره‌ای‌شده و انحراف‌یافته تا سرحد تُهی‌شدن است. و یا نکته‌ای دیگر: همچون بسیاری از زبان‌ها، زبان ژاپنی نیز جانداران (انسان، جانوران) را از غیرجانداران، از جمله در سطح فعلِ **بودن** متمایز می‌کند؛ در این حال شخصیت‌های خیالی داستان‌ها (همچون: **روزی روزگاری پادشاهی بود...**) نشانهٔ غیرجاندار می‌گیرند؛ درحالی‌که ظاهراً تمام هنر ما در غرب، «جان»دادن و «واقعیت»بخشیدن به شخصیت‌های رمان‌هایمان بوده‌است، ساختار زبان ژاپنی درست برعکس این موجودات را در

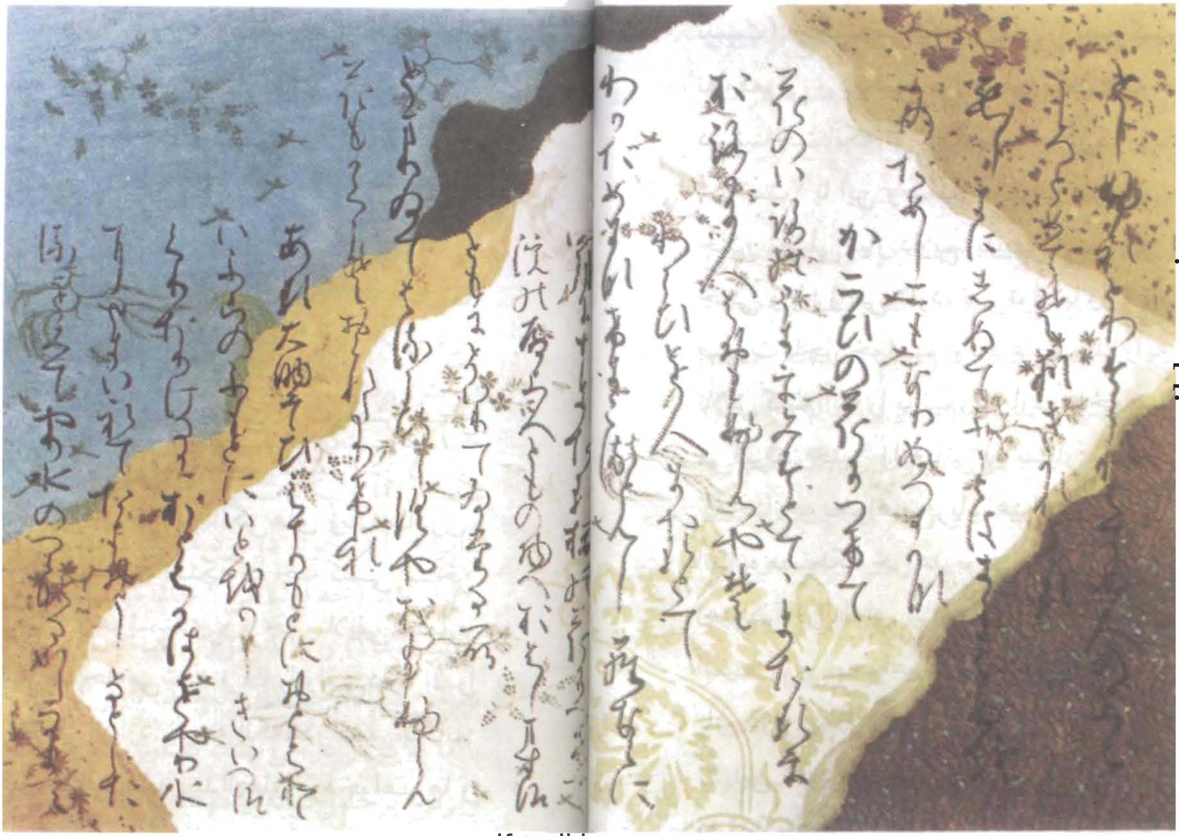
ویژگی **تصنعی‌بودن** آنها حفظ می‌کند، و به‌این‌ترتیب هر نوع استناد به زندگی را در آنها از میان می‌برد. و یا باز هم مثالی ریشه‌ای‌تر را در نظر بگیریم (زیرا مسئله بر سر فهم چیزی است که زبان ما قادر به درکش نیست): چگونه می‌توانیم فعلی را **تصور** کنیم که نه فاعلی داشته باشد و نه مفعولی و در عین حال فعلی متعدی به‌حساب آید، برای مثال کُنشی در شناخت‌آنکه نه شناسنده‌ای در کار باشد و نه موضوعی برای شناخت؟ با این وصف، در برابر مفهومی چون **دهیانه**(۱۴) هندو به چنین تخیلی نیاز داریم. بدیهی است این مفهوم را که ریشهٔ **چان**(۱۵) چینی و **ذِن** ژاپنی دارد، نمی‌توان با واژهٔ **تأملات** ترجمه کرد، زیرا در این صورت ناچار خواهیم بود فاعل و خدا را به آن بازگردانیم: هر اندازه هم تلاش کنیم آنها را برانیم، دوباره باز خواهند گشت و زبان ما را به بازی می‌گیرند. چنین واقعیاتی (و بسیاری دیگر) می‌توانند به ما ثابت کنند که چنانچه بخواهیم فریاد اعتراض را علیه جامعهٔ خود بلند کنیم، تا چه اندازه مضحک خواهد بود. بی‌آنکه به این نکته بیندیشیم که زبان این اعتراض (رابطه‌ای ابزاری) زبانی محدود و قاصر برای چنین اعتراضی است: گویی بخواهیم خود را در دهان گرگی قرار دهیم و سپس او را از پای درآوریم.

این تمرین‌های دستور زبانیِ شبهه برانگیز، دست‌کم این حُسن را دارند که دربارهٔ ایدئولوژی زبان خویش به شک و تردید بیفتیم.

Pluie, Semence, Dissémination.
Trame, Tissu, Texte.
Ecriture.

باران، دانه‌ها، بذرپاشی، تاروپود،

بافت، متن، نوشتار



بی‌زبانی

تودهٔ پرهیاهوی زبانی ناشناس، همچون پوششی لذت‌بخش عمل می‌کند و فرد بیگانه را (البته اگر در سرزمین دشمن نباشد) در لایه‌ای صوتی می‌پیچد. لایه‌ای که تمامیِ از خودبیگانگی‌های زبان مادری، سرچشمه‌های جغرافیایی و اجتماعی، اینکه با چه کسی سخن می‌گوید، با چه درجه‌ای از فرهنگ و هوشمندی و با چه سلایقی، تصویر شخصیتی که از خلال این گفتار ساخته‌می‌شود و ما را وامی‌دارد آن را بازشناسیم، همه و همه را ازکار می‌اندازد. نتیجه آنکه، در کشور بیگانه: چه فراغتی! آنجا خود را از شر حماقت‌ها و ابتذال‌ها، خودخواهی‌ها و شادخواری‌ها، ملیت و هنجارها رها می‌یابیم. با این همه، هر اندازه بیشتر جابه‌جا می‌شوم، زبان ناشناس که نفس‌ها، جریان‌های حسی (عاطفی) و در یک کلام قالب‌هایش را درک می‌کنم، گرداگرد من، سرگیجه‌ای سبکبار پدید می‌آورد و مرا درون خلأ ساختگی خویش فرو می‌برد؛ خلائی تنها برای من: درون شکاف بزرگی جای خوش می‌کنم و از تمام حس‌های آکنده، رهایی می‌یابم. [دیگران از من می‌پرسند:] **آنجاکه**

بودید، با زبان چه کردید؟ [منظورشان این است که:] با **این نیاز حیاتی برای ارتباط برقرارکردن با دیگران چه کردید؟** و در اینجا به شکلی دقیق‌تر، با تأکیدی ایدئولوژیک بر یک مسئلهٔ عملی روبه‌رو هستیم؛ اینکه: **ارتباط تنها از خلال کلام امکان‌پذیر است.**

[پاسخ من در برابر آن پرسش‌ها می‌توانست این باشد که:] در این کشور (ژاپن) امپراتوری نشانه‌ها چنان گسترده است، نشانه‌ها چنان از کلام پیشی می‌گیرند که با وجود کدربودن زبان و گاه حتی به برکت این کدربودن، مبادلهٔ نشانه‌ها از غنا، تحرک و ظرافتی چشمگیر برخوردار می‌شود. زیرا در آنجا کالبد [انسان‌ها] حضور[ی پر رنگ] دارد. کالبدها خود را به حرکت در می‌آورند و به کار می‌اندازند، بی‌آنکه از خود هیستری نشان دهند؛ کالبدها خود را عرضه می‌کنند، بی‌آنکه، دچار خودشیفتگی شوند، و به‌این‌ترتیب، می‌توانند عملی شهوانی (اروتیک) ـ هر چند با ظرافتی خویشتندارانه ـ را به پیش برند. بنابراین [همچون در نزد ما در غربِ تنها] صدا نیست که ارتباط را برقرار کند (چه ارتباطی؟ جان ما ـ که ضرورتاً زیباست ـ صداقت ما؟ حیثیت ما؟) و ما «حقوق» اشخاص را بر اساس آن بازشناسیم، بلکه تمامی کالبد (چشمان، لبخند، تاری از مو، حرکات، لباس‌ها) هستند که با ما به گفتار در می‌آیند، گفتاری که اِشراف کامل بر قوانین آن، هر نوع ویژگی پرخاش‌گرانه یا کودکانه را از آن می‌ستاند. گذاشتن یک قرار (با اداها، نقش‌ها و نام‌های خاص) بی‌شک ساعتی وقت می‌گیرد، اما در طول این ساعت، به‌جای آنکه «پیام» همچون در یک مبادلهٔ گفتاری (در آنِ واحد هم اساسی و هم بی‌معنا است) در لحظه‌ای کوتاه محو شود، تمام کالبد دیگری را می‌شناسیم، می‌چشیم، می‌پذیریم، و در نتیجه، دیگری (بی‌آنکه پایانی واقعی در کار باشد) روایت و متن خویش را برایمان برجای می‌گذارد.

آب و آب‌دانه

سینی غذا به پردهٔ نقاشی زیبایی شباهت دارد: چارچوبی که بر زمینه‌ای تیره، اشیایی گوناگون را بر خود جای داده‌است (کاسه‌ها، جعبه‌ها، زیرفنجانی‌ها، چوبک‌ها(۱۶)، غذایی کم‌مقدار، اندکی زنجبیل خاکستری، چند تکه گیاه نارنجی و قدری سُس قهوه‌ای رنگ) و چون این ظرف‌ها و این تکه‌های غذا، کوچک و ظریف اما فراوان‌اند، گویی اجزاء سینی، نقاشی را در تعریف پیرو دلا فرانچسکا(۱۷) به بیان درمی‌آورند که این هنر را: «تنها نمایشی از پهنه‌ها و کالبدهایی هر چه کوچک‌تر یا هر چه بزرگ‌تر بنابر اهداف خود» می‌دانست. با این وصف، چنین نظمی، که در لحظهٔ پیدایشِ خود خوشگوار می‌آید، بنابر آهنگ غذایی، محکوم به از هم پاشیدن و بازشکل‌گیری است؛ آنچه در آغازْ پرده‌ای ساکن است، بدل به صحنه یا صفحه و فضایی می‌شود که بیشتر از آنکه یک چشم‌انداز باشد، مکانی برای یک کُنش و یک بازی است؛ نقاشیِ [حاصل از این سفره] درنهایت چیزی جز صفحه‌ای از رنگ‌ها (پالت) (صفحه‌ای برای کار) نیست که فرد با

صرف غذا، بازیگوشانه و گام به گام آن را می‌آفرینند: اینجا تکه‌ای سبزی، آنجا کمی برنج، ذره‌ای ادویه اینجا، جرعه‌ای سوپ آنجا، آهنگ [صرف غذا] از جابه‌جایی‌هایی آزاد به شیوهٔ یک نگارگر (او هم ژاپنی) انجام می‌گیرد که پیاله‌های رنگ را پیش روی خود گذاشته و در آنِ واحد هم می‌داند چه می‌خواهد بکند و هم دربارهٔ آن تردید دارد. او بی‌آنکه در این کارْ خود را نفی کند یا تقلیل دهد (و در اینجا ما با نوعی بی‌تفاوتی در برابر غذا، رویکردی همواره **اخلاقی**، روبه‌رو نیستیم)، با تغذیه نشانی از گونه‌ای کار یا بازی را بر خود نگه می‌دارد که کمتر به دگرگون کردن مواد اولیه مربوط می‌شود (این هدف اصلیِ **آشپزی** است، اما غذاهای ژاپنی کمتر آشپزی می‌شوند و بیشتر به صورتی طبیعی بر سر میز می‌آیند: تنها عملی که بر آنها انجام می‌شود، خُردشدنشان است). برعکس، آن کار یا بازی بیشتر بر گردهمایی پویایی انجام می‌گیرد که گویی از نظمی در برداشت‌ها الهام گرفته‌باشد. نظمی که هیچ نوع تشریفاتی بر آن حاکم نیست (فرد می‌تواند به میلِ خود جُرعه‌ای سوپ، لقمه‌ای برنج یا تکه‌ای سبزی از سفره بردارد): درحقیقت تمام فرایندِ شدنِ غذاها در ترکیب آنهاست و این ترکیبْ با برداشت‌های پی‌درپیِ فرد شکل می‌گیرد؛ او خود غذایی را می‌سازد که آن را صرف می‌کند؛ غذاها دیگر محصولی شیئی‌شده نیستند، که تهیهٔ آنها همچون در نزد ما، به‌گونه‌ای شرمگینانه با فاصله‌ای در زمان و در مکان همراه شوند (غذاها پیش از سروشدن و در پشت دیوارهای آشپزخانه تدارک دیده‌می‌شوند، در اتاقی پنهان که **همه چیز در آن مجاز است** مشروط به آنکه محصول خارج‌شده ترکیبی مطبوع، تزئین‌یافته، معطر و زیبا باشد). و به همین دلیل می‌توان از مشخصهٔ **زنده‌بودن** (که به معنای **طبیعی‌بودن** نیست) غذای ژاپنی سخن گفت، مشخصه‌ای که

گویی در تمام فصول آرزوی شاعر را برمی‌آورد که می‌گفت: «**آه! بهار را با غذاهای خوشگوار جشن بگیرید...**».

غذای ژاپنی ویژگی دیگری را نیز از نقاشی می‌گیرد، کیفیتی که به کمترین حد، مشاهده‌پذیر است و به بیشترین حد درون کالبد جای دارد (و به وزن و کارِ دستی که رسم می‌کند یا می‌پوشاند مربوط می‌شود)؛ کیفیتی که نه در رنگ، بلکه در **لمس** نهفته‌است. برنجِ پخته (با هویتی مطلقاً خاص و نامی ویژه و متفاوت از برنج خام) تنها با تضادی مادی قادر به تعریف خود است؛ برنجی، هم چسبنده و هم جدایی‌پذیر؛ برنجی که سرنوشت ذاتی‌اش تکه‌تکه‌شدن و تجمع‌های سبک است. و همین برنج، تنها عنصر توازن در آشپزی ژاپنی (در تضاد با آشپزی چینی) است: آنچه می‌افتد در برابر آنچه جاری است؛ آنچه بر پردهٔ نقاشی ما سپیدی متراکم و دانه‌دانه (برخلاف سپیدی نان) و در عین حال تُرد را می‌نشاند؛ آنچه بر سر میز می‌آید: فشرده و چسبیده، اما به یک ضربهٔ دو چوبک از هم می‌گُسلد، بی‌آنکه هرگز پراکنده شود؛ گویی تنها هدف این گُسست، ساختن انسجامی دیگر و تقلیل‌ناپذیر بوده‌است. و همین شکست سنجیده (یا ناکامل) است که فراتر (یا فروتر) از غذا، به مصرف می‌رسد. و در غایت دیگری از مواد، به همین ترتیب، سوپ ژاپنی (واژهٔ سوپ[1]، زمختی بی‌دلیلی دارد و واژهٔ آش[2] نیز بیش از اندازه تصویر یک پانسیون خانوادگی را القا می‌کند) به بازی غذایی، تا اندازه‌ای شفافیت می‌دهد. در نزدِ ما، یک سوپ رقیق، سوپی فقیرانه به‌حساب می‌آید؛ اما اینجا، در ژاپن، سبکی این سوپ، جاری بودنش مثل آب، ذره‌ای سویا یا اندکی لوبیا که در آن جابه‌جا

---

[1] soupe
[2] potage

le rendez-vous

Ouvrez un guide de voyage : vous y trouverez d'ordinaire un petit lexique, mais ce lexique portera bizarrement sur des choses ennuyeuses et inutiles : la douane, la poste, l'hôtel, le coiffeur, le médecin, les prix. Cependant, qu'est ce que voyager ? Rencontrer. le seul lexique important est celui du rendez-vous.

وعدهٔ دیدار

یک دفترچهٔ راهنمای سفر را بگشایید: در آن عموماً فرهنگ کوچکی از واژگان می‌یابید، اما واژگانی که به شکلی مضحک از میان موضوع‌های پیش‌پاافتاده و بی‌فایده برگزیده شده‌اند: گمرک، ادارهٔ پست، هتل، آرایشگاه، پزشک، قیمت‌ها. با این وصف معنای حقیقی سفرکردن چیست؟ دیدار. تنها واژهٔ مهم این است: وعدهٔ دیدار.

می‌شود، چند تکهٔ معدود مواد جامد و شناور بر آن (پره‌ای علف، رشته‌ای سبزی، قطعه‌ای ماهی) که کمیت اندکش را تقسیم می‌کنند؛ همه و همه پندارهٔ تراکمی شفاف، غذایی بی‌چربی، اکسیری خالص و آرامش‌بخش را پدید می‌آورند: چیزی بیشتر آبگونه (تا آبی)؛ چیزی به ظرافت دریایی که اندیشهٔ چشمه را در ما زنده می‌کند؛ چیزی با حیاتی ژرف. بدین ترتیب، غذای ژاپنی خود را در نظامی تقلیل‌یافته از ماده (از روشنایی به تقسیم‌پذیری) قرار می‌دهد، در زمین‌لرزه‌ای از نشانه‌ها: اینها مشخصات ابتدایی نوشتار هستند که در گونه‌ای نوسانِ زبان قرار می‌گیرند، و غذای ژاپنی نیز چنین می‌نماید: غذایی نوشتاری که مدیون حرکات تقسیم و برداشت‌کننده بر مواد آن است و نه بر سینی غذا (و هیچ ارتباطی در آنچه گفته‌شد با عکس‌های پرزرق و برق از غذاها، ترکیب‌های رنگارنگ مجله‌های زنانهٔ ما وجود ندارد) تقسیم و برداشت در اینجا در فضایی ژرف انجام می‌گیرند که سلسله‌مراتبی از انسان، میز و کیهان به وجود می‌آورد. با این عمل، آنچه را نمی‌توان صرفاً در فضایی تک‌بُعدی از بازنمایی گردآورد و درک کرد، در فرایندی یگانه پیوند می‌یابد.

چوبک‌ها

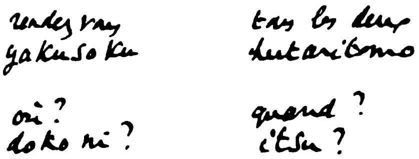
در بازار شناورِ بانکوک، هر فروشنده‌ای بساط خود را در زورق کوچکِ بی‌حرکتی گسترده‌است و مقادیر بسیار اندکی مواد غذایی به فروش می‌رساند: دانه‌هایی چند، تخم‌مرغ، موز، نارگیل، انبه، فلفل‌های رنگارنگ (و مواد بی‌شمار و ناشناختهٔ دیگر). از خودِ فروشنده گرفته، تا تمام کالاهایی که می‌فروشد و کرجی‌ای که بر آن نشسته، همه چیز **کوچک** است. در غرب، غذاهای ما، در انباشت غرورآمیز و متکبرانهٔ خود روی به‌سوی شکوهمندشدن دارند و با رفتارهایی پر طمطراق همراه می‌شوند تا همواره شکل و قالبی بزرگ، حجیم، فراوان و پربار به خود بگیرند. درحالی‌که شرقی‌ها، حرکتی دقیقاً عکس را طی می‌کنند و به‌سمت بی‌نهایت کوچک سوق می‌یابند: سرنوشتِ دستهٔ خیارها، نه در تلنبارترشدن و ضخامت یافتن، که در تقسیم و پراکنش به ذرات است، همان‌گونه که در این هایکو هم آمده است:

خیار بریده‌بریده،
عصارهٔ فروریخته،
پاهای عنکبوتی رسم کرده.

همراهی میان کوچک‌بودگی و مصرف‌شدن در اینجا آشکار است، چیزها نه فقط کوچک هستند تا خورده‌شوند، بلکه خوردنی بودنشان در پی تحقق‌دادن به ذات آنها، یعنی همان کوچکی است. تناسب غذای شرقی و چوبک‌های غذاخوری، تنها مسئله‌ای کارکردی و ابزاری نیست؛ غذاها تکه‌تکه می‌شوند تا بتوان آنها را در چنگ چوبک‌ها گرفت، اما چوبک‌ها نیز دلیل وجودی خود را در تقسیم غذاها به تکه‌های کوچک می‌یابند؛ یک حرکت و یک شکل، ماده و ابزارِ آن را به یکدیگر می‌پیوندد: تقسیم.

کارکرد چوبک‌ها بسیار بیشتر از آن است که فقط غذا را از ظرف به دهان برسانند (حتی این کارکرد، کم‌ترین مشخصهٔ آنهاست زیرا در این کار با انگشتان و چنگال‌ها شریک هستند) درحالی‌که برخی دیگر از کارکردهایشان ویژهٔ خود آنهاست. چوبک‌ها پیش از هر چیز کارکردی نشانه‌گذارانه دارند ــ و این در شکل آنها نیز مشخص است ــ چوبک غذا را نشانه می‌گیرد، تکهٔ مورد هدف را نشان می‌دهد و در یک معنا با حرکتی که در آن انگشت اشاره نیز به کار می‌آید، تکه را به وجود می‌آورد. بدین ترتیب به‌جای آنکه همچون در غذاخوردن معمولی، از زنجیره‌ای مکانیکی، یعنی از بلعیدن پی‌درپی لقمه‌ها تبعیت کنیم، به چوبک امکان انتخاب می‌دهیم (به گونه‌ای که در هر آن، این را برگزینند و نه آن را) و در نتیجه به جای آنکه در کُنش تغذیه از یک نظم [یکنواخت] تبعیت کنیم، از نوعی خیال‌پردازی، از نوعی سبکباری، از حرکتی هوشمندانه و نه کاری مکانیکی پیروی می‌کنیم. کارکرد دیگر دو چوبک آن است که همچون انبرکی، تکه‌ای از غذا را به چنگ بگیرند (و نه آنکه همچون چنگال‌های ما، آن را به سیخ بکشند)؛ حتی **به‌چنگ‌گرفتن** (یا **نیشگون**(۱۸) گرفتن)نیز واژه‌ای بیش از اندازه سخت و

پرخاش‌جویانه است (این واژهٔ دختر بچه‌های لوس، جراح‌ها، خیاط‌ها، و آدم‌های زودرنج است)؛ درحقیقت، غذا هرگز فشاری بیشتر از آنچه صرفاً برای بلندشدن و جابه‌جاشدنش لازم است، تحمل نمی‌کند؛ در حرکت چوبک،که با جنس آن (چوبی یا لاکی) باز هم بیشتر تلطیف می‌شود، چیزی مادرگونه وجود دارد، همان دقتی که یک مادر برای جابه‌جاکردن کودکش به کار می‌برد: یک فشار (به معنای عملی کلمه) و نه یک ضربه؛ در اینجا با رفتاری کاملاً حساب‌شده نسبت به غذا روبه‌روییم؛ چیزی که به‌خوبی در حرکت چوبک‌های بلند آشپزی مشاهده‌می‌شود؛ چوبک‌هایی که دیگر نه برای خوردن غذا، بلکه برای آماده‌سازی آن به‌کار می‌روند. در اینجا هم چوبک‌ها، هرگز غذا را سوراخ نمی‌کنند، نمی‌بُرند، شکاف نمی‌دهند یا زخمی بر آن نمی‌زنند، بلکه صرفاً بلندش می‌کنند، می‌چرخانند و جابه‌جایش می‌کنند. زیرا چوبک (کارکرد سوم) برای قسمت‌کردن، غذاها را از هم جدا می‌کند، بازشان می‌کند و نوک می‌زند و همچون چنگال‌های ما آنها را تکه‌تکه نمی‌کند و به سیخ



rendez-vous
yakusoku

où?
doko ni?

tous les deux
futaritomo

quand?
itsu?

وعدهٔ دیدار	هر دو
یاکوزوکو	هوتاریتومو
کجا؟	کی؟
دوکُنی؟	ایتسو؟

نمی‌کشد؛ چوبک‌ها هرگز با غذا به خشونت رفتار نمی‌کنند: اگر با سبزی‌ها سروکار داشته‌باشند، به آرامی کلاف‌ها را از هم می‌گشایند، و اگر با ماهی یا مارماهی طرف باشند، لایه‌های گوشتی را از هم می‌گشایند و به هر رو همواره در پی یافتن شکاف‌هایی طبیعی درون ماده‌اند (آنچه آنها را بیشتر به انگشتان انسانی ابتدایی نزدیک می‌کند تا به کاردهای غذاخوری ما). سرانجام (و شاید این زیباترین کارکرد دو چوبک باشد) آنها به‌گونه‌ای غذا را **برخود می‌رانند**: وقتی به شکل ضربدری در می‌آیند و به‌جای در چنگ گرفتن غذا، به زیر گلوله‌ای برنج می‌خزند، آن را بر دوش می‌کشند، جلو برده و تا دهان پیش می‌برند و یا (با حرکتی هزاران ساله در سراسر شرق) تکه‌های برف‌گونهٔ غذا را همچون بیلی از کاسه به سوی لب‌هاو دهان می‌رانند. در همهٔ این مصرف‌ها، در همهٔ این حرکت‌ها، چوبک‌ها خود را در مقابل کارد (و در مقابل جایگزین شکارچی آن، چنگال) قرار می‌دهند؛ چوبک‌ها، ابزاری برای تغذیه هستند که از بریدن، به‌سیخ‌کشیدن، ناقص‌کردن، سوراخ‌کردن سر می‌پیچند (هر چند چنین حرکاتی به صورتی بسیار محدود، تنها در آماده‌سازی غذا وجود دارند: ماهی‌فروشی که در برابر چشمان ما، مارماهی زنده را پوست می‌کند، یک بار برای همیشه [و به جای ما] طلسم را در مناسکی از قربانیِ نخستین و کشتار غذا، می‌شکنند)؛ چوبک‌ها به ما امکان می‌دهند که غذا را دیگر طعمه‌ای فرض نکنیم که باید هدف خشونت قرار بگیرد (گوشتی که بر آن یورش می‌بریم) بلکه آن را ماده‌ای بپنداریم که به شکلی آهنگین دیگرگون شده: چوبک‌ها به ما امکان می‌دهند تا ماده‌ای را که پیش‌تر به تکه‌های کوچک و لقمه‌هایی در حد خوراک پرندگان بدل شده‌است، و برنجی را که به گلوله‌های برفی تغییر شکل داده‌است، در اختیار بگیریم و آنها را

مادرگونه با حرکاتی خستگی‌ناپذیر از نوک‌زدن‌های کوچک، مصرف کنیم، درحالی‌که اخلاق غربی ما در غذا، همچنان در چارچوب تقلید از شکارچی‌ها با سازوکارهایی نظامی، با کاردها و چنگال‌ها، باقی می‌ماند.

غذای تمرکز باخته

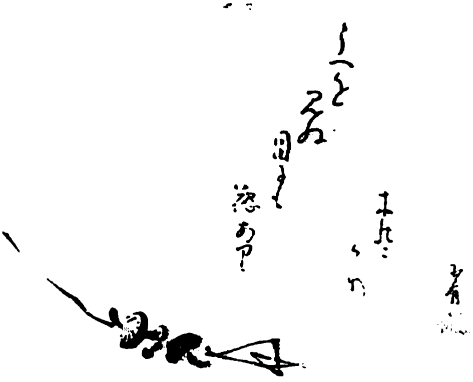
سوکیاکی[1] نوعی خورش(۱۹) است که همهٔ عناصر آن را می‌شناسیم (و باز می‌شناسیم) زیرا آن را در برابرمان، روی میزمان، بی‌آنکه وقفه‌ای ایجاد شود، و در همان حال که مشغول به خوردنش هستیم، تدارک می‌بینند. محصولات خام (هر چند پوست‌کنده، شُسته، پوشیده از نوعی برهنگیِ زیباشناسانه، درخشان، رنگین و هماهنگ همچون یک جامهٔ بهاری و یا به گفتهٔ دیدرو: «**رنگ، ظرافت، حس، تأثیر، هماهنگی، خورشی که همه‌چیز را در آن می‌یابی**») همه بر یک سینی گرد آمده‌اند: این درحقیقت، جوهرِ بازار است که با تازگی‌اش، طبیعت و تنوعش به سراغ ما می‌آید تا طبقه‌بندی موادی ساده به یک حادثه بدل شود: اوج‌گرفتن اشتها در پیوند با این اشیا آمیزش یافته است، یا همان محصول بازار، آمیزشی از طبیعت و کالا که در دسترس همهٔ مردم قرار دارد: برگ‌های سبز خوراکی، گیاهان، رشته‌ها، تکه‌های خامه‌ای، خمیر

---

[1] Sukiyaki

سویا، زرده‌های تخم‌مرغ، گوشت قرمز و شکر سفید (پیوندی بسیار غریب‌تر، چشم‌گیرتر و در همان حال نفرت‌آورتر زیرا مشهودتر، از آنچه در آشپزی چینی به‌سادگی میان **شوروشیرین** می‌بینیم، چرا که آنجا پیوند در پختگی انجام می‌گیرد و شکر، خود را، جز در درخشندگی سوهانیِ برخی از غذاهای «لاک خورده» نمی‌نماید)، تمامی این سبزی‌ها، در آغاز در پیوند با یکدیگرند، در چنان پیوندی که گویی با تابلویی هلندی روبه‌روییم که در آن خطوط تصویرشده، اثر قلم‌مو را در خود حفظ کرده‌باشند، استحکام انعطاف‌آمیز قلم و جلایی رنگین (که نمی‌دانیم آیا ناشی از مادیت چیزهاست، یا از پرتویی که بر صحنه افتاده‌است؟ آیا از روغنی که بر تابلو کشیده‌اند حاصل شده‌است و یا از نورپردازی عمومی موزه‌ای که تابلو را در آن به نمایش گذاشته‌اند؟). همهٔ این مواد، اندک‌اندک پیش روی ما درون دیگ بزرگی فرو می‌روند و در فرایند پختن، رنگ و رویشان، شکل و گسستگی‌هایشان را از دست می‌دهند، سُست می‌شوند، از طبیعت خویش فاصله می‌گیرند و روی به سُرخی می‌آورند، همان سُرخی که رنگ اساسی شکر است: و همان‌طور که فرد با نوک چوبک‌هایش تکه‌هایی از این خورش تازه را بر می‌دارد، سبزی‌های دیگری جایگزین آنها می‌شوند. و بر این رفت‌وآمدها، دستیاری نظارت دارد که کمی با فاصله پشت سر او ایستاده‌است و دو چوبک بسیار بلند در دست دارد. او در آنِ واحد هم دیگ را تغذیه می‌کند و هم گفت‌وگو را گرم نگه می‌دارد: یک حماسهٔ کوچکِ غذایی پیش چشمان فرد می‌گذرد: او به نظارهٔ غروبِ سبزی‌ها(۲۰) نشسته‌است.

و می‌دانیم که این سبزی، خدای نگهبان تغذیهٔ ژاپنی است: همه



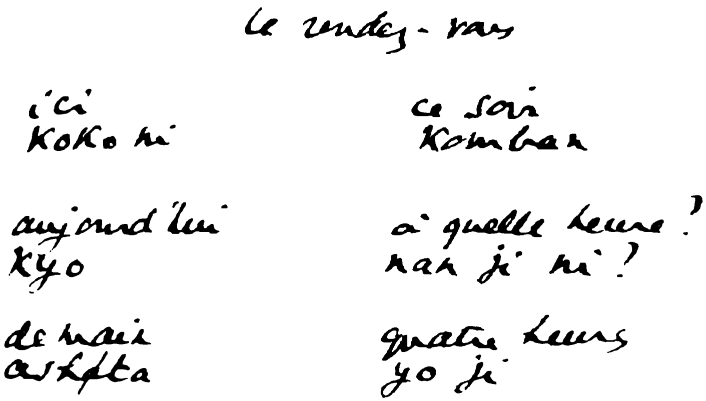
Où commence l'écriture?
Où commence la peinture?

نوشتار کجا آغاز می‌شود؟

نقاشی کجا آغاز می‌شود؟

چیز فدای او می‌شود و اگر می‌بینیم که آشپزی ژاپنی همیشه **پیش روی** آن‌کس که قصد خوردن دارد انجام می‌شود (مشخصهٔ پایه‌ایِ این آشپزی) شاید به این دلیل باشد که لازم است با بر پاکردن یک نمایش، مرگِ آنچه را که بر سکوی افتخار می‌نشانیم، تقدیس کنیم. آنچه در سبزی (واژه‌ای که ما در زبان فرانسه به‌گونه‌ای غریب گاه به‌صورت مفرد و مؤنث به کار می‌بریم تا بر جنسیت زبان تأکید کنیم و گاه به‌صورت جمع به کار می‌بریم تا بر آنچه در غذاهایمان به شکل بیرونی، نامتعارف و تا حدی تابووار وجود دارد، نامی بگذاریم) مورد

تکریم قرار می‌گیرد، ظاهراً همچون در نزد ما، نه به مثابهٔ جوهری درونی است و نه وفوری خونین (خون به‌مثابه نمادی از قدرت و مرگ) که ما از خلال جابه‌جایی انرژی حیات به خود پذیرا می‌شویم (در نزد ما، سبزی، حالتی قدرتمند از غذاست، همان چیزی که به‌صورتی مجازی در ادویه‌پاشی‌های افراطی بر استیک تارتار(۲۱) خود می‌بینیم). سبزیِ ژاپنی، اساساً شکلی بصری دارد؛ سبزی بر حالتی خاص از رنگین شدن گوشت یا گیاهان تأکید دارد (با توجه به آنکه، رنگ هرگز در چارچوبی تنگ از طیفی از رنگ‌ها محدود نمی‌شود، بلکه همواره به گسترهٔ بزرگی از بساوندگی مواد ارجاع می‌دهد: به‌این‌ترتیب، **ساشیمی** (۲۲) بیش از آنکه رنگ‌ها را پیش نهد، مقاومت‌ها را نشان می‌دهد: مقاومت‌هایی متفاوت که گوشت ماهی‌های خام را در ظرف، از مراحلی از سُستی، الیافمندی، انعطاف‌پذیری، فشردگی، زمختی و لغزندگی می‌گذراند). غذا تماماً شکل تصویری دارد (شکلی اندیشیده، ترتیب‌یافته، آراسته برای مشاهده و حتی برای مشاهدهٔ یک نقاش و یک گرافیست)، از این‌رو، غذا ژرفایی ندارد: مادهٔ مصرف‌شدنی از قلب ارزشمندی برخوردار نیست، نیرویی پنهانی و رازی حیاتی ندارد: هیچ غذای ژاپنی **مرکزی** ندارد (درحالی‌که مرکز غذا در نزد ما از خلال مناسکی رُخ می‌نماید که شامل نظم‌دادن به ترتیب صرف غذاها و به آراستن و حاشیه‌گذاری بر غذای اصلیِ درون بشقاب است)؛ همه چیز در این غذاها آرایشی است بر آرایشی دیگر: و نخست از آن‌رو که بر روی میز و بر روی سینی غذا، غذاها هیچ چیز جز جمعی از پاره‌ها نیستند، که هیچ نظم خاص-و هیچ اولویتی برای صرف آنها وجود ندارد: خوردن غذا به هیچ رو تبعیت از یک فهرست و ترتیب (یا یک خط‌سیر) نیست، بلکه



le rendez-vous

ici koko ni	ce soir komban
aujourd'hui kyo	à quelle heure ? nan ji ni ?
demain ashita	quatre heures yo ji

وعدهٔ دیدار

اینجا	**امشب**
کوکونی	**کونبان**
امروز	**چه‌ساعتی؟**
کیو	**نانجی‌نی؟**
فردا	**ساعت چهار**
آشیتا	**یوجی**

صرفاً به معنای برداشت‌هایی کوچک با نوک چوبک‌ها، از این و آن رنگ، از این و آن پاره، بر اساس نوعی الهام است که در طول فرایندی آرام همچون جریان جداافتاده و غیرمستقیم یک گفت‌وگو (که خود می‌تواند بسیار پر سکوت باشد) تبلور می‌یابد، و همچنین از آن‌رو که این غذا ــ و همین اصالتش را می‌سازد ــ درون ظرفِ یگانه‌ای از زمان، زمان ساختن و زمان مصرفِ خود را به‌هم می‌پیوندد؛ **سوکیاکی**، غذایی

که ساختن، مصرف و شاید بتوان گفت «گفت‌وگو»یش بی‌پایان می‌نماید؛ نه از آن‌رو که مشکلی فنی درکار باشد، بلکه از آن‌رو که ذات این غذا در آن است که در همان حال که پخته‌می‌شود به پایان رسد، و از همین‌رو **خود را تکرار کند، سوکیاکی** نقطه‌ای برجسته جز نقطهٔ شروع خود ندارد (سینی غذایی رنگین از موادی که بر آن نهاده شده‌است)؛ و با «عزیمت»ش، دیگر هیچ لحظه‌ای یا هیچ مکان قابل تمیز دادنی باقی نمی‌ماند و بدین ترتیب به غذایی تمرکزباخته بدل می‌شود: به متنی بی‌پایان.

گُسست

آشپز (که هیچ چیز را نمی‌پزد) یک مار ماهی زنده را در دست می‌گیرد، سوزن بلندی را در سرش فرو می‌برد، پوستش را می‌تراشد و آن را از بدن جدا می‌کند. این صحنهٔ چالاک و نمناک (بیش از آنکه خونین باشد) گویای بیرحمی کوچکی است که در انتهای خود شیئی **توری** مانند می‌سازد. مارماهی (یا یک تکه گیاه، یا یک خرچنگ) که همچون در حلقهٔ سالزبورگ[1] (۲۳) در سرخ‌کردن متبلور می‌شود، به قالبی تُهی، به مجموعه‌ای از روزنه‌ها تقلیل می‌یابد: غذا در اینجا به رؤیایی از یک تناقض می‌پیوندد: رویای شیئی تماماً گسسته، شیئی بسیار تحریک‌کننده، زیرا یک تهی‌بودگی است که باید از آن تغذیه کرد (گاه نیز غذا به شکل یک گوی، همچون یک حباب هوا ساخته می‌شود).

تمپورا[2] از معنایی که ما سنتاً به سرخ‌کردن می‌دهیم و در آن نوعی سنگینی وجود دارد، رها شده‌است. آرد در اینجا جوهر خود (به‌مثابه

---

[1] Rameau de Salzbourg

[2] tempura

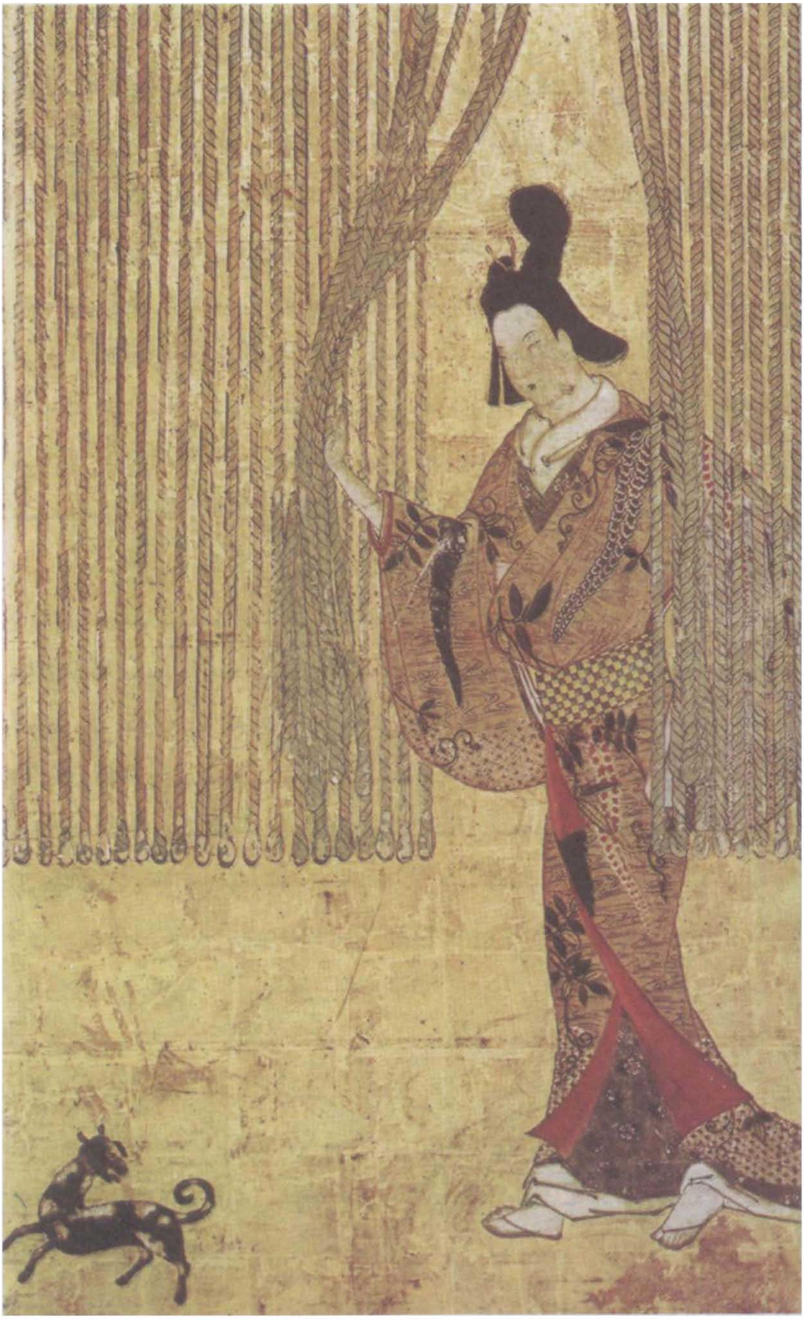
گُلی پراکنده و چنان به نرمی ذوب شده که شکل شیرگونه و نه خمیرمانند گرفته‌است) را بازمی‌یابد؛ این شیرِ طلایی درون روغن چنان شکنندگی‌ای به خود می‌گیرد که نمی‌تواند، حتی قادر نیست به‌طور کامل تکه‌های غذا را بپوشاند و اجازه می‌دهد گوشه‌ای از سرخیِ میگو، نقطه‌ای از سبزیِ فلفل، ذره‌ای از قهوه‌ایِ بادمجان خود را بازنمایند و به‌همین دلیل این‌گونه سرخ‌کردن، همهٔ انتظارات ما را بی‌پاسخ می‌گذارد: پوششی زرین، پرده‌ای کشیده بر غذا و ناپیدایی آن. روغن (اما آیا واقعاً این همان مادهٔ مادر **چربی‌ساز** است؟) بلافاصله در سفره‌ای کاغذی که در آن **تمپورا**[1] را در سبدی از جنس مو، برای فرد سرو می‌کنند، خشک می‌شود و دیگر هیچ رابطه‌ای با آن روغن بسیار چربی که در آشپزی مدیترانه‌ای یا شرقی، غذاها و شیرینی‌ها را می‌پوشاند ندارد؛ در این حالت **تمپورا**[1] تناقض مشخصهٔ غذاهای سرخ‌شدهٔ ما با روغن یا چربی را از دست می‌دهد: سوختن سردِ کالبد چرب، جای خود را در **تمپورا**[1] به کیفیتی می‌دهد که گویی در برابر هرنوع سرخ شدنی مقاوم است: تازگی. تازگی‌ای که از خلال توری ظریف آرد در **تمپورا**[1] مشاهده می‌شود. این تازگی در زنده‌ترین و شکننده‌ترین غذاها، ماهی‌ها و گیاهان، درحقیقت تنها به روغن تعلق دارد: رستوران‌های **تمپورا**[1] بنابر درجهٔ تازگی یا کهنگی روغنی که مصرف می‌کنند طبقه‌بندی می‌شوند: معتبرترین رستوران‌ها آنهایی هستند که روغن تازهٔ مصرفی خود را، یک‌بار پس از مصرف به رستوران‌های دیگر می‌فروشند که در درجهٔ پایین‌تری قرار دارند و به همین ترتیب تا به آخر؛ آنچه اهمیت دارد نه غذایی است که مشتری می‌خورد و نه تازگی این غذا (و از آن هم کمتر موقعیت محل و نوع خدمات آن) بلکه فقط بکربودنِ آشپزی آن رستوران.

گاه تکهٔ **تمپورا** چند لایه است: لایهٔ سرخ شده، فلفلی را احاطه کرده (یا بهتر بگوییم درون خود گرفته) که خود از درون با صدف‌هایی پرشده‌است. آنچه اهمیت دارد، آن است که غذا از تکه‌های متعدد و از پاره‌ها شکل گرفته‌باشد (حالت اساسی آشپزی ژاپنی که در آن اثری از پوشاندن غذا با سُس، خامه، خُرده نان و غیره وجود ندارد). در غذاهای ژاپنی چه در آماده‌سازی آنها و چه به‌ویژه از راه فروبردن آنها در ماده‌ای سیال چون آب، یا چسبنده چون روغن، آنچه بیرون می‌آید تکه‌ای تمام‌شده، جداشده، نام‌گرفته و در همان حال پر روزنه است؛ و لایهٔ پوشش آن‌قدر نازک و سبک است که به یک انتزاع بدل می‌شود: تنها پوشش غذا (که خودِ آن نیز بسیار کوچک است) عنصر زمان است، یعنی زمانی که سخت‌شدنِ آن طول کشیده‌است. گفته می‌شود که **تمپورا** غذایی با منشاء مسیحی (پرتغالی) است؛ غذای روزه‌داری[1] که با فنون ژاپنیِ کاهش‌دهندگی و معافیتْ ظرافت یافته‌است، غذایی که به دورانی از دست‌رفته تعلق دارد: نه غذای مناسکی از روزه و تاوان‌دهی، بلکه نوعی تأملِ در آن واحد نمایش‌وار و غذایی (چرا که **تمپورا** زیر نگاه ما آماده‌می‌شود)؛ تأملی که به‌گرد آنچه ما به‌ناچار (و شاید به‌دلیل مضامین انحرافی خود) آن را سبک‌بار، هواواره، آنی، شکننده، شفاف، تازه و هیچ می‌نامیم، اما نام حقیقی آن می‌تواند گسستی (شکافی) بدون حاشیه‌های پُر و یا شاید نشانه‌ای تُهی باشد.

درواقع باید به هنرمند جوانی بازگشت که با ماهی‌ها و فلفل‌ها، توری می‌بافد. اگر او **در پیش روی ما**، حرکت به حرکت، مکان به

---

1. tempora (carême)



مکان، غذای ما را چون تکه‌ای پُر روزنه مهیا می‌کند، این صرفاً برای آن نیست که ما را شاهد دقت و خالص‌بودن آشپزی خود بگیرد؛ بلکه از آن‌روست که کار او به نوشتاری گرافیک می‌ماند: او غذا را درون ماده می‌نویسد؛ پیشخوان او به میز یک خطاط شباهت دارد؛ او به مواد همچون یک گرافیست (به‌ویژه اگر گرافیستی ژاپنی باشد) دست می‌زند که جابه‌جا مرکب‌دان‌ها، قلم‌موها، سنگ‌مرکب‌ها[1]، آب و کاغذ را به‌کار می‌گیرد: بدین ترتیب هنرمندِ ما در ازدحام رستوران و در تقاطع سفارش‌های غذا، نوعی طبقه‌بندی به‌وجود می‌آورد که نه به زمان، بلکه به زمان‌ها (زمان‌های یک دستور زبانِ **تمپور**) مربوط می‌شود. او طیف اعمالی را آشکار می‌کند و غذا را نه همچون یک کالای تعین یافته، که تنها تکمیل شدنش به آن ارزش می‌دهد (همچون در غذاهای ما)، بلکه به‌مثابه محصولی که معنای آن نهایی نیست روایت می‌کند، محصولی که به‌تدریج معنا می‌یابد و در انتها معنا به پایان نرسیده، بلکه از توان افتاده‌است: فرد است که غذا می‌خورد، اما اوست که دست به بازی زده، نوشتار خود را فرو نهاده و محصول خود را حاصل کرده‌است.

---

[1] pierre à encre

پاشینکو

پاشینکو یک دستگاه بازی است. مشتری‌ها از پیشخوان تعدادی گوی فلزی می‌خرند و بعد روبه‌روی دستگاه (که شبیه به یک تابلوی عمودی است) می‌ایستند، با یک دست گوی‌ها را درون یک دهانه می‌ریزند و با دست دیگر و به کمک یک اهرم، گوی را از خلال مداری از موانع پیش می‌برند؛ اگر ضربهٔ پرتاب گوی مناسب باشد (نه خیلی قوی و نه خیلی ضعیف) گوی پرتاب‌شده سبب می‌شود بارانی از گوی‌های دیگر رها شود و در دست مشتری فرود آید و بازیگر به‌این‌ترتیب می‌تواند بازی را ادامه دهد، مگر آنکه ترجیح بدهد بُرد خود را با یک جایزهٔ پیش‌پا افتاده (یک جعبه شکلات، یک پرتقال، یک پاکت سیگار) عوض کند. سالن‌های پاشینکو بسیار متعدد و همواره مملو از مردمی متنوع هستند (جوانان، زنان، دانشجویانی با کت‌وشلوارهای سیاه، مردانی با سن نامشخص در لباس رسمی اداری) گفته‌می‌شود که درامد سالن‌های پاشینکو برابر (یا حتی بیشتر) از تمام فروشگاه‌های بزرگ در ژاپن است (که نمی‌تواند اندک باشد).

Mangeoires et latrines.

دهان‌های گشوده و آبریزگاه.

پاشینکو در آن واحد یک بازی جمعی و فردی است. دستگاه‌ها در ردیف‌های طولانی به خط شده‌اند؛ هر کس بازی خود را روبه‌روی دستگاه خویش و برای خودش آغاز می‌کند، بی‌آنکه به همسایه‌هایش که به او پهلو می‌زنند، نگاهی بیندازد. فقط صدای گوی‌های پرتاب‌شده به گوش می‌رسد (آهنگ واردشدن گوی‌ها به دهانه بسیار پرشتاب است)؛ سالن به یک کندو یا یک کارگاه شباهت دارد؛ گویی بازیکنان در حال کارکردن بر روی یک زنجیرهٔ تولید هستند. معنای فرمانبردارانهٔ این

صحنه به کاری سخت‌کوشانه و با دقت شباهت دارد؛ هرگز رفتاری تن‌پرورانه، سهوی یا بازیگوشانه دیده‌نمی‌شود، هیچ شباهتی بین این بازیکنان و بازیکنان غربی که درگروه‌های تنبل و منفعل به گرد یک بیلیارد الکتریکی(۲۴) جمع می‌شوند و به‌خوبی آگاه‌اند که در حال ایفای نقش یک خدای ماهر و هوشمند برای سایر مشتریان کافه هستند، نمی‌بینیم. اما از لحاظ فنِ این بازی نیز، تفاوت‌هایی اساسی با بازی مشابه آن در غرب وجود دارد. بازیکن غربی، پس از پرتاب گوی (با واردکردن ضربه‌هایی به دستگاه) بیش از هر چیز در پی اصلاح تدریجی مسیر حرکت و پایین‌آمدن توپ است؛ درحالی‌که برای بازیکن ژاپنی همه چیز در ضربهٔ اول خلاصه می‌شود، همه چیز به نیرویی بستگی دارد که دست، به اهرم وارد می‌کند؛ در اینجا مهارت جنبهٔ بلافصل و فوری و قطعی دارد، همهٔ توانایی بازیکن در همین ضربه خلاصه می‌شود که نمی‌تواند دست تصادف را جز پیشاپیش و در یک ضربه، اصلاح کند؛ و یا دقیق‌تر بگوییم: پرتاب گوی به دست بازیکن در بهترین حالت یا شتاب را با ظرافت تخفیف و یا افزایش می‌دهد (اما به هیچ‌رو نمی‌تواند گوی را هدایت کند) زیرا تنها حرکتی را وارد می‌کند و سپس به مشاهده‌گر بدل می‌شود. از این‌رو، این دست، دست یک هنرمند (در روشی ژاپنی) است که در آن خط (گرافیک) یک «حادثهٔ کنترل‌شده» است. به‌طور خلاصه، پاشینکو نوعی بازتولیدِ اصل اساسی در نقاشیِ فی‌البداهه[1](۲۵) در شکل مکانیکی آن است. در این نوع نقاشی، خط باید در یک حرکت و یک بار برای همیشه کشیده‌شود و اصولاً به دلیل نوع کاغذ و مرکب، دیگر قابل اصلاح

---

[1] alla prima

نخواهد بود: به همین شکل، گوی پرتاب‌شده نیز نمی‌تواند پس از حرکت اولیه از مسیر خود منحرف شود (و اینکه کسی خواسته‌باشد همچون در نزد بازیکنانِ متقلب ما در غرب، با تکان دادن خشونت‌آمیز دستگاه این کار را بکند، نوعی عمل اهانت‌آمیز و ناشایست تلقی می‌شود): مسیر گوی از پیش و تنها در لحظهٔ پرتاب، تعیین شده‌است.

اما پرسش این است که این بازی به چه کار می‌آید؟ به تنظیم یک مدار تغذیه. دستگاه غربی در خود نوعی نمادگراییِ دخول جنسی را تقویت می‌کند: مسئله آن است که با یک «ضربهٔ» مناسب، تصویر برهنه و نورانیِ روی تابلوی دستگاه را، که بازیکن را تحریک کرده است و انتظار می‌کشد، به تسخیر در آوَرَد. اما در پاشینکو، هیچ اثری از سکس نیست (در ژاپن ــ یا در کشوری که من ژاپن می‌نامم ــ امور جنسی فقط در خودِ سکس است و نه در هیچ کجای دیگر؛ درست برعکس ایالات متحد که سکس همه‌جا هست جز در امور جنسی). دستگاه‌ها، دهان‌های گشوده‌ای هستند که کنار هم صف کشیده‌اند: بازیکن، با یک حرکت چابک، با چنان شتابی دستگاه را با گوی تغذیه می‌کند که گویی توقفی در کار نیست؛ گوی‌ها چنان در دهان‌های گشوده وارد می‌شوند که گویی غازی را به زور غذا بخورانند(۲۶)؛ هرازچندگاهی نیز دستگاه، شکم آماسیدهٔ خود را، در اسهالی از گوی‌ها تهی می‌کند: بازیکن به‌گونه‌ای نمادین، پول‌ها را بر سرو روی خود پاشیده می‌بیند. در این حال است که می‌توان جدیت این بازی را که در مقابلِ انقباض ثروت سرمایه‌داری، در برابر صرفه‌جوییِ یبوست‌وارِ دستمزدها قرار می‌گیرد، درک کرد. فروریختن شهوانی گوی‌ها که در یک ضربه، دست بازیکن را پرمی‌کنند.

مرکز شهر، مرکزی تهی

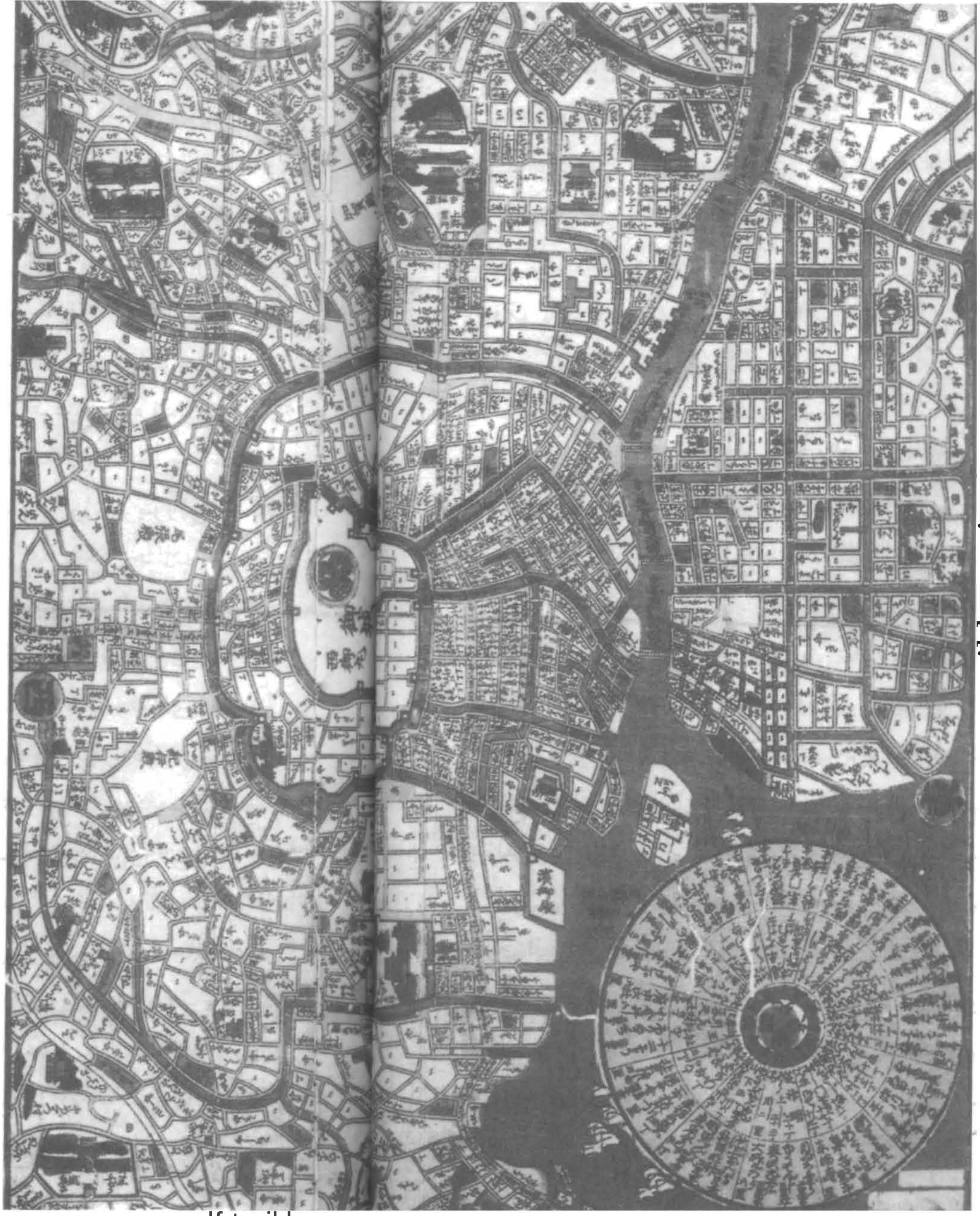
شهرهای چهارگوش و شبکه‌ای[1] (نظیر لس‌آنجلس) ظاهراً احساس نامطبوع عمیقی در ما ایجاد می‌کنند: آنها احساس عام ما[2] نسبت به مفهوم شهر را مورد یورش قرار می‌دهند، اینکه احساس می‌کنیم هر فضای شهری باید مرکزی داشته‌باشد که بتوان به آن رفت و از آن آمد، مکانی کامل که بتوان در رؤیاهای خود مجسم کرد، بتوان به سویش سوق یافت یا از آن پرهیز کرد و در یک کلام، بتوان خود را در آن بازآفرید. به دلایلی بسیار (تاریخی، اقتصادی، دینی، نظامی) غرب این قانون را بیش از اندازه خوب می‌شناسد: تمام شهرهای غربی متحدالمرکز هستند و با حرکت متافیزیک غرب انطباق دارند، حرکتی که در آن مرکزْ مکانِ حقیقت است. مراکز شهرهای ما همواره آکنده‌اند: مکانی که ارزش‌های تمدن ما را در خود گردمی‌آورد و متراکم می‌سازد: معنویت (با کلیساها)، قدرت (با اداره‌ها)، پول (با بانک‌ها)،

---

[1] réticulaire

[2] cénesthésique

la Ville est
un idéogramme :
le Texte
continue.



شهر یک پنداره‌نگار است:
یک متن پیوسته

و کلام (با میدان‌های مرکزی و کافه‌ها و فروشگاه‌ها): رفتن به مرکز به معنای ملاقات با «حقیقتِ» اجتماعی به معنای شرکت در آکندگیِ شکوهمند «واقعیت» است.

[اما] شهری که از آن سخن می‌گویم (توکیو) تناقضی ارزشمند در خود دارد: این شهر، مرکزی دارد، اما این مرکز، تهی است. کل این شهر به گرد مکانی در آنِ واحد ممنوعه و بی‌تفاوت سازمان یافته‌است، زیر فضاهای سبز خود پنهان و در پشت پهنه‌های آبی خود سنگر گرفته‌است. شهر، اقامتگاه پادشاهی است که هرگز دیده نمی‌شود، یعنی دقیق‌تر بگوییم، اقامتگاه کسی است که او را نمی‌شناسیم. تاکسی‌ها، در حرکت روزمره، در رفتار چابک، پرانرژی، یورش‌برندهٔ خود همچون ترکش یک تیر، تلاش می‌کنند از این مرکز اجتناب کنند، مرکزی که تاج کوتاه آن، شکل آشکاری از ناپیدایی است «هیچِ» مقدسی را پوشانده‌است. بنابراین، توکیو که یکی از دو شهری است که قدرتمندترین شهرهای مدرن به حساب می‌آیند، به گرد حلقه‌ای کِدر از دیوارها، سقف‌ها و درخت‌ها ساخته شده‌است که مرکز آن جز پندارهٔ بخارشده‌ای نیست، مرکزی که به‌جای آنکه قدرتی از خود متشعشع کند، به تمام حرکت شهری تکیه‌گاهی از یک خلاء مرکزی می‌دهد و رفت‌وآمدها را ناچار به تبعیت از تغییر مسیرهای دائم می‌کند. به این ترتیب، گویی، خیال به‌صورتی دایره‌وار با دور و نزدیک‌شدن‌هایی در مسیر موضوعی خالی، جان می‌گیرد.

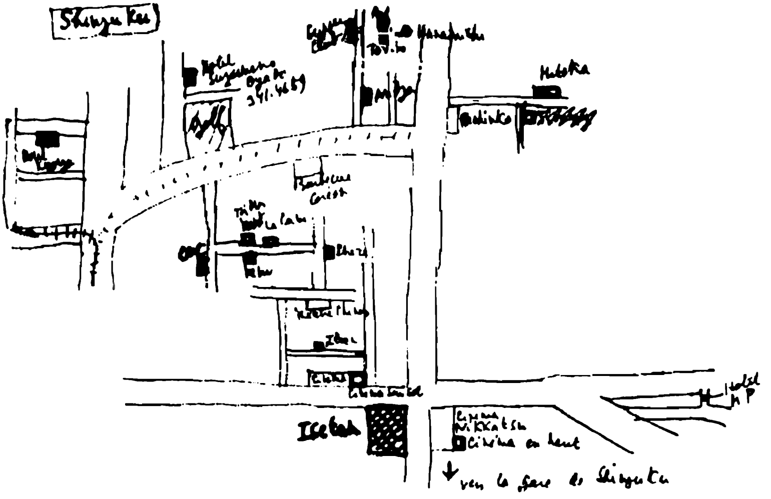
بدون نشانی

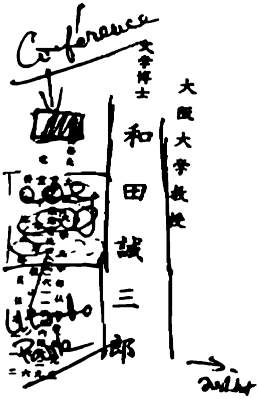
خیابان‌های این شهر نامی ندارند. البته همواره یک آدرس نوشتاری وجود دارد، اما این آدرس تنها ارزش پستی دارد. این آدرس به دفترچه‌ای استناد می‌کند (که بنابر محله‌ها و بلوک‌ها در هر محله تنظیم شده‌است و به هیچ‌رو هندسی نیست)، دفترچه‌ای که تنها پستچی‌ها آن را می‌شناسند و نه بازدیدکنندگانِ شهر: بزرگ‌ترین شهرِ جهان، شهری است عملاً طبقه‌بندی نشده و فضاهایی که اجزای آن را تشکیل می‌دهند، نامی بر خود ندارند. این ناپیدایی در نشانه‌ها برای کسانی که (همچون ما) بدان خو گرفته‌اند که عملی‌ترین راه را همواره راه عقلانی بدانند (اصلی که بنابر آن بهترین روشِ جای‌نگاریِ شهری ــ همچون در ایالات متحد و در کیوتو، یک شهر چینی ــ آن است که خیابان‌ها را با شماره نامگذاری کنیم) آزاردهنده می‌نماید. در این حال، توکیو به ما گوشزد می‌کند که عقلانیت تنها یک نظام در میان نظام‌های دیگر است. برای آنکه امرِ واقعی مهار شود (و در اینجا منظور آدرس‌هاست) کافی است که نظامی در کار باشد، ولو آنکه این نظام به ظاهر غیرعقلانی

بیاید، بی‌دلیل پیچیده باشد و به‌صورت غریبی پراکنده بنماید: می‌دانیم که یک ابتکار خوب می‌تواند نه فقط دورانی بسیار طولانی دوام بیاورد، بلکه میلیون‌ها تن از ساکنان شهر را راضی کند و درهمان‌حال با تمام اَشکال کاملِ تمدن فن‌سالارانه انطباق بیابد.

ناشناس‌بودن با نشانه‌هایی همراه می‌شود (دست‌کم به این گونه خود را می‌نمایاند) که ترکیب آنها یک نظام را می‌سازند. آدرس می‌تواند شکل یک نقشهٔ جهتیابی (طراحی‌شده یا چاپ‌شده) را به خود بگیرد، نوعی ثبت جغرافیایی که محل موردنظر را با مکانی آشنا مشخص می‌کند: برای مثال یک ایستگاه راه‌آهن، ساکنان شهر در کشیدن این نوع طرح‌های فوری مهارتی خاص دارند، طرح‌هایی که گاه بر روی تکه‌ای کاغذ، یک خیابان، یک ساختمان، یک کانال، یک راه‌آهن، یک تابلو را ترسیم و گفت‌وگو برای گرفتن یک آدرس را به

دفترچه نشانی‌ها


Shinjuku
Hotel
Isetan
Cinema Nikkatsu
Cinéma en haut
Hotel HP
vers la gare de Shinjuku

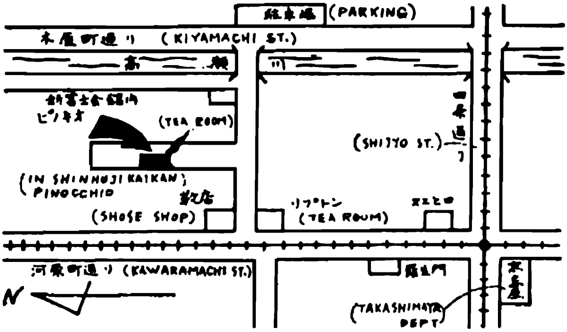

Conférence
文学博士
和田誠三郎
大阪大学教授

ارتباطی ظریف بدل می‌کنند؛ گفت‌وگویی که کالبد را به جنبش در می‌آورد و هنری خاص را در گرافیک می‌طلبد: همواره لذت‌بخش است که شاهد آن باشیم کسی آدرسی را می‌نویسد و یا بهتر بگوییم آن را طراحی می‌کند. من حرکت‌های مخاطبان خود را فراموش نمی‌کنم که مدادهایشان را بر می‌گرداندند تا با سر دیگر آنها به نرمی منحنی تند یک خیابان یا محل اتصال یک کانال را تصحیح کنند (هر چند پاک‌کن شیئی مخالف با سنت گرافیک ژاپن است). در این حرکت چیزی آرامش‌بخش، نوازش‌دهنده و مطمئن وجود داشت، گویی حتی در چنین حرکت پیش‌پاافتاده‌ای، به گفتهٔ بازیگری به نام زامی[1]، کالبد «**با خویشتنداری بیشتری از ذهن عمل می‌کند**»؛ بدین ترتیب ساختن آدرس بر خودِ آدرس پیشی می‌گرفت و چنان مرا شگفت‌زده می‌کرد که ممکن بود ساعت‌ها وقت خود را به گرفتن چنین آدرس‌هایی بگذرانم. البته این نیز ممکن است که با همان آشنایی اندکی که هر کس دارد، در یک

---

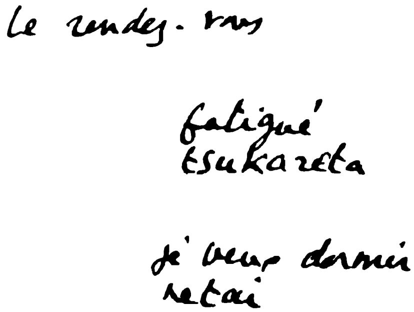
[1] Zeami

تاکسی بنشینیم، کوچه به کوچه به جست‌وجوی آدرس گمشدهٔ خود برویم، و سرانجام بتوانیم از راننده بخواهیم که برای راهنمایی خودش از یکی از تلفن‌های بزرگ قرمز رنگی که در گوشه‌وکنار همهٔ خیابان‌ها


(PARKING)
(KIYAMACHI ST.)
(TEA ROOM)
(SHIJYO ST.)
(IN SHINHUJI KAIKAN)
PINOCCHIO
(SHOSE SHOP)
(TEA ROOM)
(KAWARAMACHI ST.)
N
(TAKASHIMAYA DEPT)

نصب شده‌اند، استفاده کند و با میزبان دوردست تماس بگیرد. همهٔ این موارد، تجربهٔ دیداری را به عنصری تعیین‌کننده در جهت ردیابی بدل می‌کنند: بدیهی است که اگر در جنگل یا بیشه‌زاری بودیم، در چنین استدلالی جای شک و تردیدی نبود، اما در یک شهر بزرگ و مدرن مسئله سؤال‌برانگیز است. زیرا در چنین شهری شناخت عموماً بر پایهٔ یک نقشه، یک راهنما، دفترچهٔ راهنمای تلفن و در یک کلام، بر پایهٔ فرهنگ چاپ‌شده و نه کارکردی حرکتی استوار است. اما در اینجا، برعکس، مکانیابی بر هیچ انتزاعی تکیه نمی‌زند؛ خارج از دفترچهٔ ثبت پستی، همه‌چیز تنها به روابطی از همجواری‌ها مربوط می‌شود که بیشترِ حقیقی‌اند تا قانونی، مکانیابی دیگر به انطباق یک هویت و یک مالکیت ربطی ندارد. این شهر را تنها می‌توان با فعالیتی از ردهٔ مردم‌نگاری شناخت: باید راه خود را در آن یافت، اما نه با اتکا بر کتاب و آدرس، بلکه با تکیه زدن بر قدم‌های خویش، نگاه کردن، عادت،

تجربه؛ هر کشفی در اینجا پُربار اما شکننده است، هیچ کشفی را نمی‌توان جز به قدرت حافظه و از اثری که در ذهن ما برجای گذاشته است، بازیافت: دیدار از یک محل برای نخستین‌بار، به‌گونه‌ای به آغاز در نوشتن آن می‌ماند: آدرسِ نوشته‌ای وجود ندارد، و از همین‌رو چنین آدرسی باید خود، نوشتار خویش را بنیان گذارد.



le rendez-vous

peut-être
tabun

fatigué
tsukareta

impossible
deki'nai

je veux dormir
netai

وعدهٔ دیدار

شاید
تابون

خسته
تسوکارتا

غیر ممکن
دی کی‌نای

می‌خواهم بخوابم
نتای

ایستگاه راه آهن

در این شهر عظیم، یک سرزمین شهری واقعی، نام هر محله مشخص و شناخته شده‌است و بر نقشه‌ای کمابیش خالی (زیرا خیابان‌ها نام ندارند) همچون علامتی بزرگ قرار گرفته‌است؛ محله به‌این‌ترتیب هویتی پرمعنا می‌یابد، همان هویتی که پروست، به شیوهٔ خود، در نام مکان‌های رمان‌هایش می‌جُست. و اگر محله این چنین محدودیت یافته، در یک‌جا جمع شده، مهار گشته و در زیر نام خود هویت یافته، به این دلیل است که یک مرکز دارد، هرچند این مرکز، مرکزی است که از لحاظ معنوی توخالی است: این مرکز عموماً یک ایستگاه راه‌آهن است.

ایستگاه، مکانی بزرگ است که در آن قطارهای مسیرهای دور، قطارهای شهری، مترو، یک فروشگاه بزرگ و شبکهٔ وسیعی از مغازه‌های زیرزمینی گردهم آمده‌اند. ایستگاه است که به محله نقطه‌ای قابل نشانه‌گذاری عرضه می‌کند، نقطه‌ای که به گفتهٔ برخی شهرسازان، به شهر امکان معنایافتن، امکان قرائت‌شدن می‌دهد. ایستگاه ژاپنی

محل تقاطع هزاران مسیر کارکردی، از سفر گرفته تا خرید، از لباس گرفته تا غذاست: یک قطار ممکن است به قفسه‌بندی‌های یک مغازهٔ کفاشی منتهی شود. ایستگاه به مصرف تجارت، گشت‌وگذار و سفر می‌رسد و با این همه در چارچوب یک ساختمان واحد حفظ می‌شود (و اصولاً می‌توان از خود پرسید که آیا نام ایستگاه برای چنین مجتمع جدید و پیچیده‌ای مناسب است؟). بدین ترتیب ایستگاه راه‌آهن، شهر را از تقدس نقاط کلیدی شهرهای ما (کاتدرال‌ها، کلیساها، شهرداری‌ها و بناهای تاریخی) پاک می‌کند. اینجا، مکانی کلیدی، کاملاً عادی و پیش پاافتاده است؛ البته نمی‌توان انکار کرد که بازار نیز اغلب یکی از مکان‌های مرکزی شهر غربی است؛ اما در توکیو کالاها به ناچار از بی‌ثباتی ایستگاه راه‌آهن رنج می‌برند: عزیمتی شتاب‌زده مانع از تمرکز بر کالاهاست؛ گویی این بی‌ثباتی تنها ماده‌ای برای فراهم‌آمدن یک پاکت است و این پاکت خود، چیزی جز کلید و بلیطی که به عزیمت امکان می‌دهد، نیست.

بدین ترتیب هر محله‌ای خود را درون سوراخِ ایستگاه راه‌آهن خود، نقطهٔ تهیِ فراوانی‌های مشاغل و لذت‌هایش، جمع می‌کند. یک روز، تصمیم می‌گیرم به این یا آن محله بروم، بی‌آنکه هدفی جز نوعی برداشت تداوم‌یافته از نام آن داشته‌باشم. می‌دانم که در اوئنو[1] ایستگاهی را می‌یابم که آکنده از اسکی‌بازان جوان است؛ زیرزمین‌هایش گسترهٔ یک شهر را دارند و مملو از دکان‌ها، میخانه‌های مردمی، گدایان ولگرد و مسافرانی است که برروی زمین راهروهای تاریک می‌خوابند، با یکدیگر حرف می‌زنند و غذا می‌خورند. و در

---

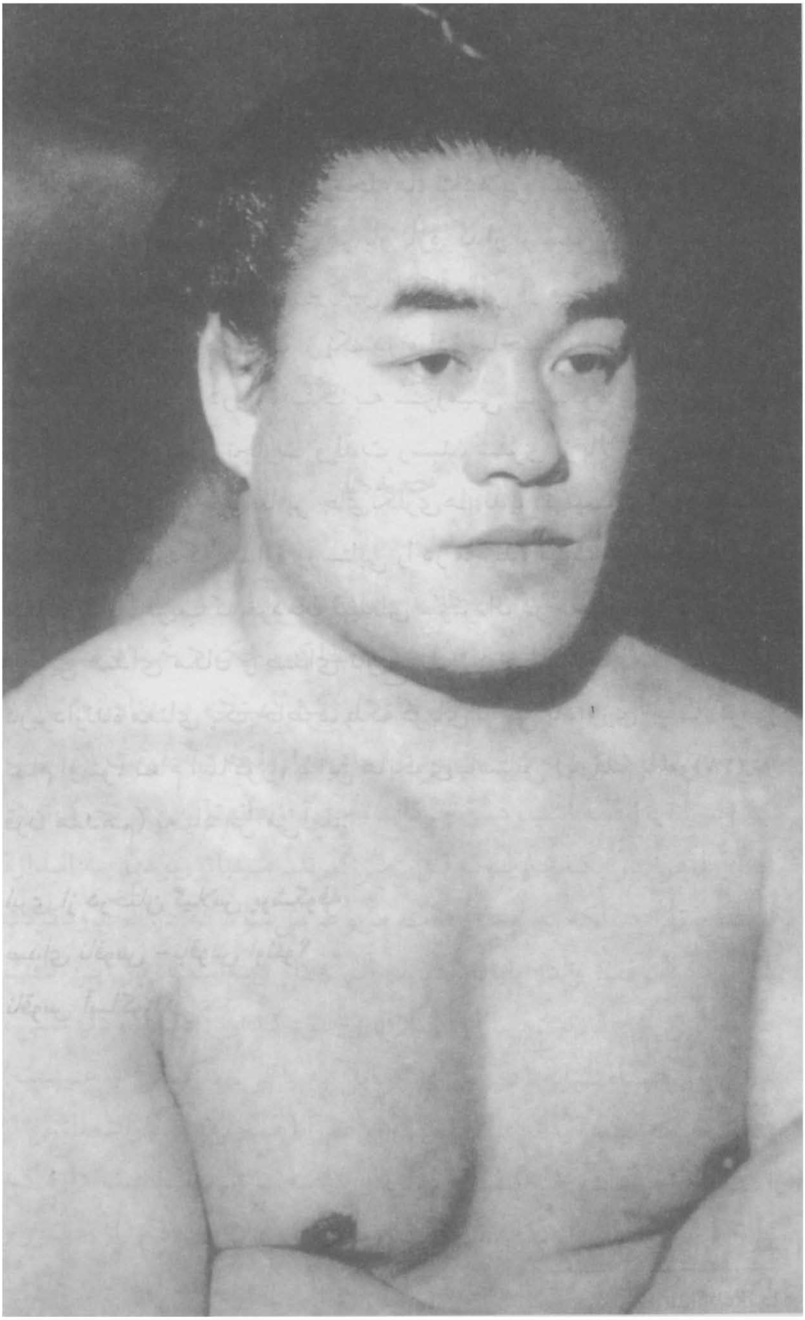
[1] Ueno

این کشتی‌گیرها یک کاست را تشکیل می‌دهند، آنها جدا از دیگران زندگی می‌کنند. موهایشان را بلند می‌کنند و غذایی مناسکی می‌خورند. کشتی آنها تنها یک لحظه طول می‌کشد: لحظه‌ای که یکی از دو کالبد، کالبد دیگر را از صحنه بیرون براند. هیچ بحرانی در کار نیست، هیچ درامی، هیچ خستگی، و در یک کلام، هیچ ورزشی در کار نیست: نشانهٔ این ورزش، نبود هیچ تحریکی در تعارض است.

همهٔ اینها عطری رومانتیک از اعماق موج می‌زند. در همان نزدیکی، اما روزی دیگر، باز هم یک محلهٔ مردمی: در خیابان‌های تجاری آساکوزا[1] (بدون خودرو)، با طاق‌نصرت‌هایی از گل‌های کاغذی گیلاس، لباس‌هایی بسیار نو، راحت و ارزان‌قیمت به فروش می‌رسد: نیم‌تنه‌های چرمی (بی‌هیچ ارتباطی به جامهٔ بزهکاران(۲۷))، دستکش‌های حاشیه‌دوزی‌شده با خزهای سیاه، شال‌گردن‌های پشمی بسیار بلند که همچون بچه‌های روستایی که از مدرسه بازمی‌گردند، روی یک شانه می‌اندازند، کلاه‌های چرمی، تمام تجهیزات درخشان و لباس‌های پشمی مناسب برای کارگرانی که باید خود را خوب بپوشانند، و همهٔ اینها فرورفته در بخار دیگ‌های بزرگ که سوپ رشتهٔ درونشان می‌جوشد. و در سویی دیگر، در حلقهٔ سلطنتی (خلأ آن،

---

[1] Asakusa



همان‌گونه که یادآور شدیم) بازهم با محله‌ای مردمی روبه‌روییم: ایکه‌بوکورو[1] کارگر و دهقان، زمخت و دوستانه، همچون یک سگ بزرگ با نژادِ آمیخته. همهٔ این محله‌ها، نژادهایی متفاوت را می‌سازند، کالبدهایی دیگر، صمیمیتی هر بار تازه. گذار از شهر (و یا واردشدن درون ژرفنای آن، زیرا در زیرزمین شبکه‌هایی از میخانه‌ها و مغازه‌ها وجود دارد که گاه می‌توان از یک در سادهٔ ساختمان وارد شد و پس از گذشت از این دروازهٔ تنگ به سرزمینی پرشکوه و سرشار، به هندوستانی سیاه از تجارت و لذت رسید، سفری از بالا به پایینِ ژاپن، قراردادن نوشتارِ چهره‌ها بر جای‌نگاری‌ها. بدین ترتیب هر نام چنان طنینی در بردارد که پندارهٔ روستایی را در ما زنده می‌کند با مردمانی به همان اندازه غریب که مردمانِ قبیله‌ای سرگردانْ در عظمتِ جنگلِ شهر.

این صدای مکان و صدای تاریخ است؛ چرا که نام در اینجا نه دربردارندهٔ معنای یک خاطره، بلکه گویای نوعی یادآوری است. گویی تمام اوئنو، تمام آساکورا، با این هایکوی باستانی (به قلم باشو(۲۸) در قرن هفدهم) به یاد من می‌آمد:

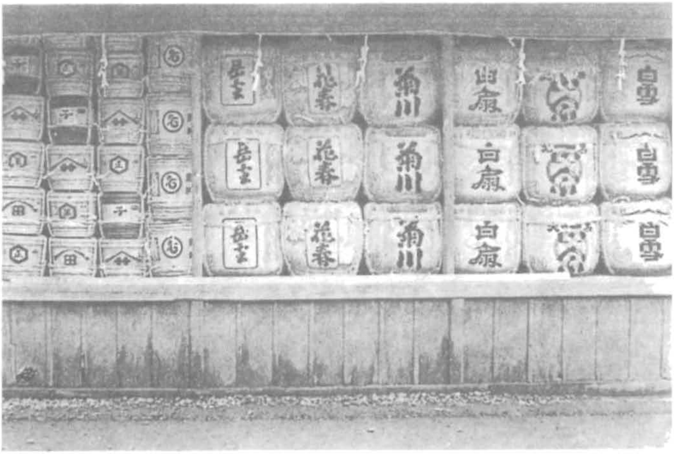
ابری از درختان گیلاس پرشکوفه
صدای ناقوس - ناقوس اوئنو؟
ناقوس آساکوزا؟

---

[1] Ikebukuro

جعبه‌ها

اگر دسته‌های گل، اشیا، درختان، چهره‌ها، باغ‌ها و متن‌ها، اگر چیزها و رفتارهای ژاپنی چنین به‌چشم ما کوچک و خُرد می‌آیند (اسطوره‌شناسی ما همواره چیزهای بزرگ، گسترده و پهناور و باز را ارج می‌نهد) دلیل، نه کوچک‌بودنِ ابعاد آنها، بلکه درحقیقت آن است که [در آنجا] همهٔ اشیا، همهٔ حرکات، حتی آزادانه‌ترین و پرتحرک‌ترین آنها، ظاهراً در یک **چارچوب** قرار می‌گیرند. مینیاتوربودن به اندازه بستگی ندارد بلکه به نوعی دقت مربوط می‌شود که در محدودکردن شیء، در توقف و در پایان‌دادن به آن به‌کار رفته‌است. در این دقت هیچ اثری از عقلانیت یا از اخلاق وجود ندارد: **دقیق**بودنِ شیء جنبه‌ای پارسامنشانه (در معنای تمایل به پاکی، درستی و عینیت) ندارد، بلکه بیشتر به نوعی ضمیمهٔ توهم‌زا (همچون تصورات ناشی از استعمال حشیش به گفتهٔ بودلر) و یا به بُرشی شباهت دارد که زرق و برق معنا را از شیء می‌گیرد و هرگونه امکان **انحراف** را از حضور و از موقعیت آن در جهان حذف می‌کند. با این وصف، این چارچوب



ناپیداست: شیء ژاپنی حلقه و توری به گرد خود ندارد، این شیء با محیطی قدرتمند، با یک طرح، که خود را با رنگی «آکنده» کند، یا با سایه‌ها و مشخصات بساوایی، شکل نگرفته‌است؛ به گرد این شیء، **هیچ** چیز وجود ندارد، فضایی تُهی که آن را کمرنگ (و به همین‌رو در نگاه ما، کوچک و تقلیل‌یافته و خُرد) می‌کند.

شاید بتوان گفت که شیء به گونه‌ای در آنِ واحد غیرقابل انتظار و اندیشیده، فضایی را که همواره در آن قرار می‌گیرد، از کار می‌اندازد. برای نمونه اتاق، حدودی نوشته‌شده دارد که عبارت‌اند از حصیرهای روی زمین، پنجره‌های صاف، دیوارهایی که به شیارهای چوبی وصل شده‌اند (تصویر خالص سطح) و بر آنها نمی‌توان درهای کشویی را تشخیص داد؛ همه چیز در اینجا **خط** است، گویی اتاق را به یک ضرب قلم‌مو کشیده (نوشته) باشند. با این وصف، اگر با نگاهی دقیق‌تر به اتاق نگاه کنیم می‌بینیم که این نظم به نوبهٔ خود از کار می‌افتد: دیوارها شکننده می‌شوند، آنها پاره‌شدنی هستند و در جایشان سُر می‌خورند،

مبلمان قابل حذف‌کردن هستند به‌گونه‌ای که در اتاق ژاپنی (همچون در لباس‌ها) می‌توان نوعی «خیال‌پردازی» مشاهده‌کرد که به لطف آن هر ژاپنی می‌تواند ــ بدون آنکه زحمتی به خود بدهد یا نیاز به صحنهٔ نمایشی برای زیرورو کردن همه چیز داشته‌باشد ــ شکل متعارف چارچوب زیستی خود را دگرگون کند. و یا مثالی دیگر: در دسته‌گل ژاپنی که با «دقت ساخته شده» (بنابه زبان زیباشناسانهٔ غربی) و بدون توجه به نیت‌های نمادین این ساخت که در همهٔ دفترچه‌های راهنمای ژاپن و در همهٔ کتاب‌های دربارهٔ **ایکه‌بانا**[1] توضیح داده شده‌است، آنچه درواقع تولید می‌شود یک مدار چرخش هواست که در آن گل‌ها، برگ‌ها و شاخه‌ها (واژگانی بیش از اندازه گیاه‌شناختی) درنهایت چیزی جز دیواره‌ها، راهروها و شِکاف‌هایی نیستند که با دقت و بنابر پندارهٔ **استثنایی**بودن رسم شده‌اند، درحالی‌که ما در اندیشهٔ خویش، نبود و استثنایی‌بودن را از طبیعت جدا می‌کنیم و تصورمان بر آن است که تنها در فراوانی است که می‌توان امر طبیعی را **به اثبات رساند**؛ دسته‌گل ژاپنی دارای یک حجم است؛ شاهکار ناشناس همچون قهرمان بالزاک، فرنهوفر[2]، که تمایل داشت به پشت شخصیت رسم‌شده گذار کند، به همین صورت می‌توان کالبد را درون فواصل میان شاخه‌ها و روزنه‌های میان ساختار پیش برد، نه آنکه آن را **قرائت کرد** (نمادگرایی‌اش را قرائت کرد) بلکه خط‌سیر دستی که آن را نوشته‌است بازساخت: نوشتاری حقیقی، چرا که به حجمی حقیقی منجر شده‌است، که اجازه نمی‌دهد قرائت آن صرفاً به نوعی رمزگشایی از پیام (ولو پیامی در سطحی بالا از نمادگرایی) خلاصه شود، بلکه امکان

---

[1] Ikebana

[2] Frenhofer

می‌دهد که مسیرکار، او را بازسازی کند. و یا باز مثالی دیگر (و خاص): بدون آنکه خواسته‌باشیم بازی شناخته‌شدۀ جعبه‌های ژاپنی که یکی درون دیگری قرار می‌گیرد را اسرارآمیز بدانیم، می‌توان در هر جعبۀ ژاپنی نوعی تأمل حقیقتاً معناشناسانه یافت. بازی مقواها، چوب، کاغذ، روبان، دلسوزی و فنِ ساخت، هندسه و طراحی دقیقی که با این وصف همواره در جایی با یک خمیدگی یا با یک گره نامتقارن بر هم می‌خورد، سبب می‌شود که جعبه دیگر صرفاً چیزی پیش پاافتاده و گذرا برای حمل یک شیء نباشد، بلکه خود به شیئی اصلی بدل شود؛ پاکت و جعبه هر چند رایگان، به خودی خود به اشیایی تقدس‌یافته بدل می‌شوند؛ جعبه یک اندیشه است؛ برای نمونه در یک مجلۀ ژاپنیِ کمابیش هرزه‌گرا، تصویر یک پسر جوانِ ژاپنیِ برهنه را می‌بینیم که به شکلی بسیار منظم و همچون یک سوسیسون طناب‌پیچ شده‌است: تمایل سادیستی در اینجا (که بیشتر از آنکه در عمل واقع شده‌باشد، اعلام شده‌است) به‌گونه‌ای ساده‌انگارانه ـ یا طنزآمیز ـ درون یک عمل جذب شده‌است، عملی نه منفعلانه، بلکه گویای یک هنرِ حاد و افراطی: هنرِ جعبه و طناب‌پیچی.

با این وصف، این جعبه، به دلیل کامل‌بودن خود و تکرار پی‌درپی (به گونه‌ای که بازکردنش، گویی پایانی ندارد) کشف شیئی را که درون خود دارد به عقب می‌اندازد؛ شیئی که اغلب پیش پا افتاده است، چرا که دقیقاً ویژگی جعبۀ ژاپنی در آن است که پیش‌پاافتاده‌بودن یک شیء در نسبت عکس با لوکس‌بودن بسته‌بندی قرار بگیرد: یک آب‌نبات، کمی خمیرترش لوبیا، یک «یادگاری» مبتذل (متأسفانه ژاپن هم می‌تواند «یادگاری‌های توریستی» تولید کند) با شکوه‌وجلالِ یک جواهر، بسته‌بندی می‌شوند. درنهایت به نظر می‌رسد که نه محتوای

جعبه، بلکه خود جعبه، موضوع هدیه است: دسته‌های بزرگ دانش‌آموزان ژاپنی پس از گردش‌های علمیِ یک روزهٔ خود، با جعبه‌های کادوی زیبایی که معلوم نیست چه چیزهایی درون خود دارند، به نزد خانواده‌هایشان بازمی‌گردند؛ گویی آنها به سفری دوردست رفته و موقعیتی پیدا کرده بوده‌اند تا به‌صورت گروهی جعبه‌های جذاب را تهیه کنند. بدین ترتیب، جعبه نقش یک نشانه را دارد: همچون یک پاکت، یک پرده یا یک نقاب، جعبه نیز **بر آن است** که چیزی را پنهان کند، از آن محافظت کند و در همان حال آن را به نمایش گذارد: جعبه به‌این‌ترتیب **مبادله‌ای انجام می‌دهد،** که البته باید این اصطلاح را در هر دو معنای پولی و روان‌شناختیِ آن گرفت؛ اما حتی آنچه را که جعبه درون خود گرفته است و معنا می‌دهد، تا مدت‌ها به **زمانی دورتر فرستاده می‌شود؛** گویی کارکرد جعبه نه محافظت از محتوای خود در فضا، بلکه واگذاشتن آن به زمانی دیگر بوده‌است؛ در جعبه است که ظاهراً کار **ساخت‌وساز** (عمل‌کردن) به انجام می‌رسد و در همین فرایند نیز شیء، هستی خود را از دست می‌دهد و به یک شبح بدل می‌شود: از یک جعبه به جعبه‌ای دیگر، محتوا همچنان می‌گریزد و زمانی که سرانجام آن را به‌دست بیاوریم (همواره و به هر رو **یک چیز** کوچک در جعبهٔ آخر گذاشته شده‌است) آن چیز بی‌معنا، مضحک و حقیر به‌نظر می‌رسد: لذت، میدان قالب (جعبه) است، بنابراین جعبه خالی نیست، بلکه خالی شده‌است: یافتن آنچه درون جعبه نهفته شده یا محتوایی که درون نشانه قرار گرفته‌است، یعنی به دور انداختن آن: آنچه ژاپنی‌ها با تلاشی سرسختانه حمل می‌کنند، درنهایت چیزی جز نشانه‌هایی توخالی نیست. در ژاپن با وفور [عجیبی] از همهٔ چیزهایی روبه‌رو هستیم که می‌توان آنها را ابزار جابه‌جایی اشیا نامید، ابزاری از

همه نوع، از همه شکل و از همه جنس: جعبه‌ها، پاکت‌ها، کیف‌ها، چمدان‌ها، پارچه‌ها (**فوجو**[1]: دستمال یا نوعی دستار روستایی که اشیا را درونش می‌گذارند). از این‌رو، همهٔ شهروندان ممکن است در خیابان بسته‌ای، نشانه‌ای توخالی در دست داشته‌باشند و با تلاش زیاد از آن محافظت کنند و با شتاب جابه‌جایش کنند، گویی آنچه شکل پایانی گرفته، چارچوب و حلقهٔ توهم‌زایی که شیء ژاپنی را درون خود ذوب می‌کند، سرنوشتی جز انتقال عمومی ندارد. غنای شیء و ژرفای معنا تنها به بهای سه مشخصه که به همهٔ اشیای ساخته‌شده تحمیل می‌شوند، قابل پشت‌سرگذاشتن هستند: دقیق‌بودن، متحرک‌بودن و خالی‌بودن.

---

[1] fujô

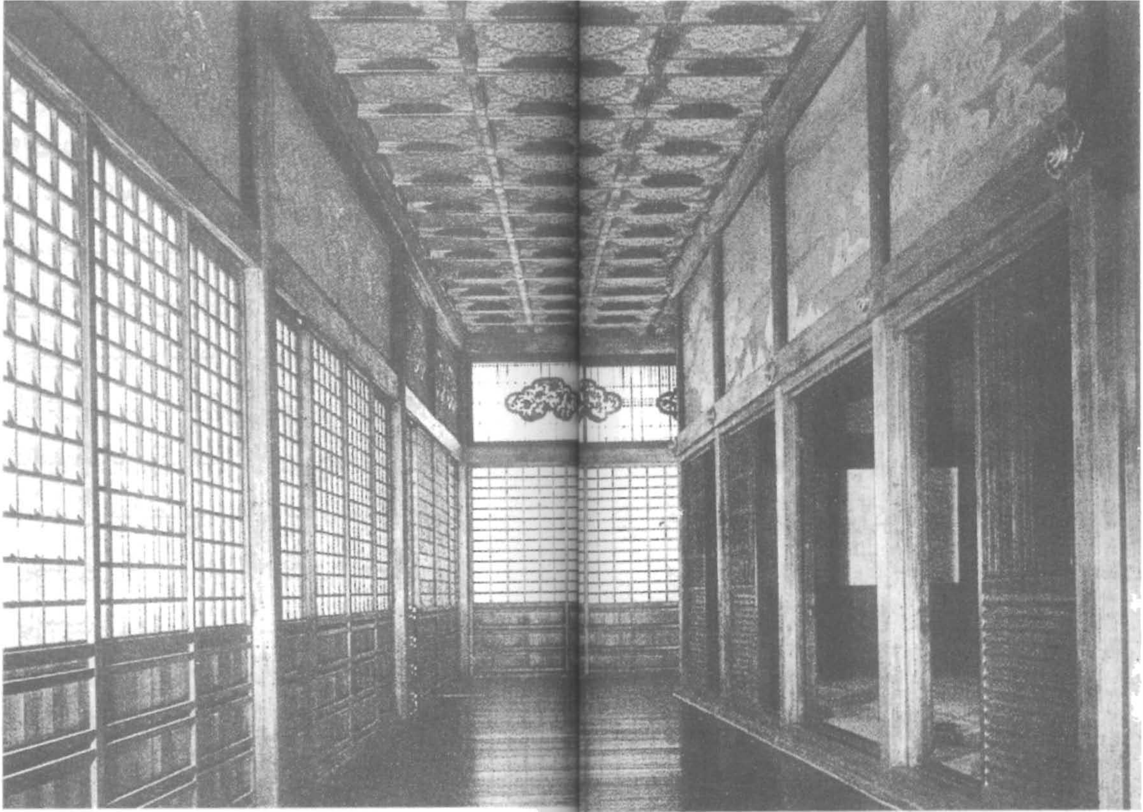
سه نوشتار

عروسک‌های **بونراکو**[1]، یک تا دو متر ارتفاع دارند. این عروسک‌ها، مردها یا زن‌هایی کوچک با اندام‌ها، دست‌ها و دهان‌هایی متحرک هستند؛ هر عروسک به‌وسیلهٔ سه مردِ قابل رؤیت حرکت می‌کند که آن را احاطه کرده، به خود تکیه‌اش داده و همراهی‌اش می‌کنند: رئیس، بخش بالای عروسک را در دست راستش می‌گیرد، او چهره‌ای آشکار، صاف و روشن و بی‌تفاوت و سری دارد همچون «**پیاز سفیدی که تازه شسته باشندش**» (باشو[2])؛ دو مرد دیگر، سیاهپوش‌اند، پارچه‌ای صورت آنها را پوشانده‌است؛ یکی از آنها دستکش به‌دست دارد، اما شستتش بیرون است، او میلهٔ بزرگی با نخ‌هایی را در دست دارد که به کمک آنها بازو و دست چپ عروسک را تکان می‌دهد؛ مرد دیگر به شکل نیم‌خیز، کالبد عروسک را در دست دارد و راه‌رفتن او را تضمین می‌کند. این مردان درون حفره‌ای با عمق کم، حرکت می‌کنند

---

[1] Bunraku

[2] Bashô



تصویر را واژگون کنید:

هیچ چیز افزوده نمی‌شود، هیچ چیز دیگری در کار نیست، هیچ.

Renversez l'image

rien de plus, rien d'autre, rien

که بدن آنها در آن پیداست. پشت سر آنها نیز دکوری همچون تئاتر وجود دارد. در کنار آنها، سکویی قرار گرفته که گروه موسیقی و سرودخوانان در آن قرار گرفته‌اند؛ وظیفهٔ آنها این است که متنی را **بیان** کنند (همچون آنکه میوه‌ای را افشره‌گیری می‌کنند)؛ این متنْ نیمه‌گفتاری و نیمه‌سرودوار است که با ریتم مضراب نوازندگان شامیسن[1] (۲۹) در آن واحد، هم حساب‌شده است و هم بی‌تکلف و با نوعی خشونت و گاه تردستی ارائه‌می‌شود. سخنگویان عرق‌ریزان و بی‌حرکت، پشت پایه‌های کوچکی نشسته‌اند که روی آنها نوشتار بزرگ خوانندگان قرارگرفته‌است و از دور می‌توان شکل عمودی آن را، وقتی صفحات را ورق می‌زنند، مشاهده کرد؛ یک مثلث از پارچه‌ای زمخت که همچون یک بادبادک بر شانه‌های آنها نصب شده، صورت‌هایشان را در چارچوبی قرار داده‌است، صورتی که مترصد انعکاس‌بخشیدن به همهٔ اضطراب‌های صدایشان است.

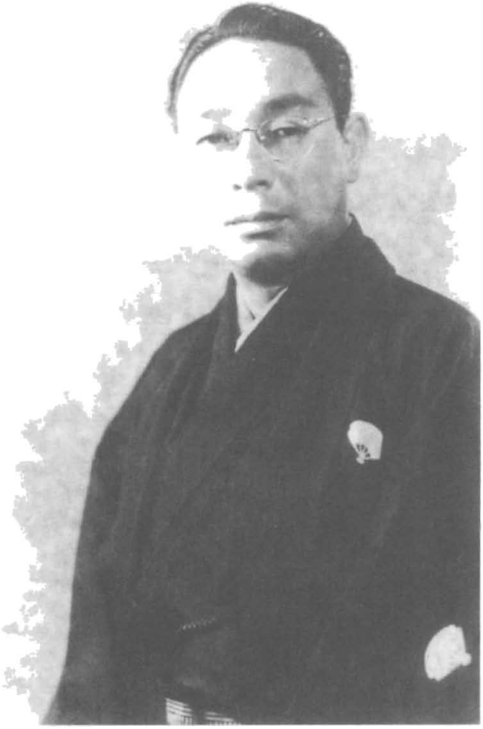
بنابراین **بونراکو** از سه نوع نوشتار متمایز استفاده می‌کند که آنها را به‌صورت همزمان در سه مکانِ نمایش به قرائت می‌گذارد: عروسک، عروسک‌گردان و مقلد صدا: حرکتِ انجام‌شده، حرکتِ انجام‌دهنده و حرکتِ صدایی. صدا، موضوع واقعی مدرنیته و مادهٔ خاص زبان است که تلاش می‌شود در همه‌جا در جایگاهی پیروزمند قرار بگیرد. اما در اینجا برعکس **بونراکو**، پنداره‌ای **محدود** از صدا دارد، صدا حذف نمی‌شود، اما کارکردی بسیار مشخص و در اساس ابتدایی به آن داده‌می‌شود. درواقع در صدای آوازه‌خوان، شاهد گردهم‌آمدن اشکالی بسیار متفاوت هستیم: دکلمه‌کردن‌های مبالغه‌آمیز، ارتعاش و لرزش،

---

[1] shamisen

لحن تند، لحن زنانه، صداهای شکسته، گریه، لحن شیرین، خشم، شکوه و شکایت، تمنا و شگفتی بیمارگونه، لحن زشت، عاطفه، همهٔ این لحن‌های متفاوت به‌گونه‌ای آشکار در کالبد درونی و ژرف شکل گرفته و از حنجره صرفاً به‌مثابه یک رسانه استفاده می‌کنند. و این سرریز و فراوانی، خود به همین عنوان ارائه می‌شود: صدا، حرکت خود را تنها از خلال چند نشانهٔ ناپیوسته و توفان‌گونه، با بیرون ریختن از کالبدی بدون تحرک که به ضرب لباسْ مثلثی شکل شده است، انجام می‌دهد، صدا با کتاب، و با ضربات خشک و کمابیش نامتعارف (و از همین‌رو گستاخانهٔ) نوازندهٔ شامیسن هدایت می‌شود. مادهٔ صدا، به گونه‌ای نوشتاری، ناپیوسته، رمزدار، و تابع یک استهزا (البته اگر هر نوع معنای گزنده‌ای را از این واژه دور کنیم) است. از این‌رو آنچه صدا به بیرون می‌ریزد، درنهایت، آن چیزی نیست که حملش می‌کند («احساس‌ها»)، بلکه خود صداست، نوعی تن‌فروشیِ خود صدا؛ قالب در اینجا با تردستی کاری نمی‌کند جز آنکه همچون یک دستکش خود را پشت و رو کند.

صدا، بدون آنکه حذف شود (که در این حالت با شکلی از سانسور، یعنی با انگشت گذاشتن بر اهمیت صدا روبه‌رو می‌بودیم) به کنار گذاشته می‌شود (در صحنه نیز این امر با قرارگرفتن خوانندگان بر سکوی کناری دیده می‌شود). **بونراکو** در مقابل صدا یک وزنهٔ مخالف قرار می‌دهد و یا بهتر بگوییم اقدامی مخالف را: حرکت را. حرکت در اینجا دوگانه است: حرکتی عاطفی در سطح عروسک (تماشاچیان با خودکشی عروسکِ معشوقه به گریه می‌افتند)، و حرکتی انتقالی در سطح عروسک‌گردان‌ها. در هنر تئاترِ ما در غرب، بازیگر به ظاهر کار می‌کند، اما کارهای او درحقیقت چیزی



مرد زن‌نمای شرقی از زنان تقلید نمی‌کند. بلکه زنان را معنا می‌دهد: او خود را در الگوی خویش بزک نمی‌کند. بلکه خود را از محتوای خویش جدا می‌کند: زنانگی به قرائت داده می‌شود و نه به دیدن: این یک گذار است و نه یک تخطی: نشانه، از یک نقش مهم زنانه به یک پدر خانوادهٔ پنجاه ساله عبور می‌کند: این همان مرد است. اما تمثیل کجا آغاز می‌شود؟

جز چند حرکت یا ادا نیستند: روی صحنه، تنها نمایش در جریان است و با این وصف نمایشی شرم‌گینانه. اما **بونراکو** (بنابرتعریف) کار را از حرکت جدا می‌کند: حرکت را نشان می‌دهد و می‌گذارد کار دیده‌شود. **بونراکو** در آنِ واحد هنر و کار را نشان می‌دهد و برای هر یک از آنها نوشتاری را در نظر می‌گیرد. صدا (و در اینجا هیچ خطری وجود ندارد که به درجهٔ حادی در طیف خود برسد) صدا با حجم گسترده‌ای از سکوت همراه است که در آن همان میزان ظرافت و خطوط دیگری نیز قرار می‌گیرند. و در اینجا تأثیری شگفت‌انگیز اتفاق می‌افتد: به‌دور از صدا و تقریباً بدون آنکه شکلکی درکار باشد، این نوشتارهای ساکت، یکی گذرا و دیگری حرکتی (ادایی)، چنان هیجانی بر پا می‌کنند که شاید تنها بتوان آن را در برخی از حساسیت‌های فکری بیمارگونه مشاهده کرد که آنها را حاصل استفاده از بعضی از مواد مخدر می‌دانند. از آنجا که گفتار به هیچ رو پاک نشده (**بونراکو** هیچ دغدغه‌ای برای ریاضت‌کشی ندارد) اما شاید بتوان گفت درکنار جمع شده‌است؛ مواد زهرآگین نمایش غربی از میان رفته‌اند: عواطف افراد را درون خود فرو نبرده و غرقشان نمی‌کنند، بلکه به نوعی قرائت بدل می‌شوند، نمونه‌های قالبی حذف می‌شوند، بدون آنکه نمایش خواسته‌باشد چهرهٔ اصالت و «کشف» به خود بگیرد. شکی نیست که چنین مواردی همگی در آنچه [برتولت] برشت نام تأثیر فاصله‌گذاری به آن داده، توصیه شده‌است. فاصله‌ای که در نزد ما ناممکن، بی‌فایده یا مضحک می‌آید و اصرار داریم آن را با شتاب‌زدگی کنار بگذاریم. درحالی‌که برشت آن را دقیقاً در مرکز یک هنرِ نمایش انقلابی قرار داده‌است (و این بی‌شک آن را توضیح می‌دهد). **بونراکو** کارکرد چنین فاصله‌ای را قابل‌درک می‌کند: برای این کار از رمزهایی ناپیوسته، از گسستیِ

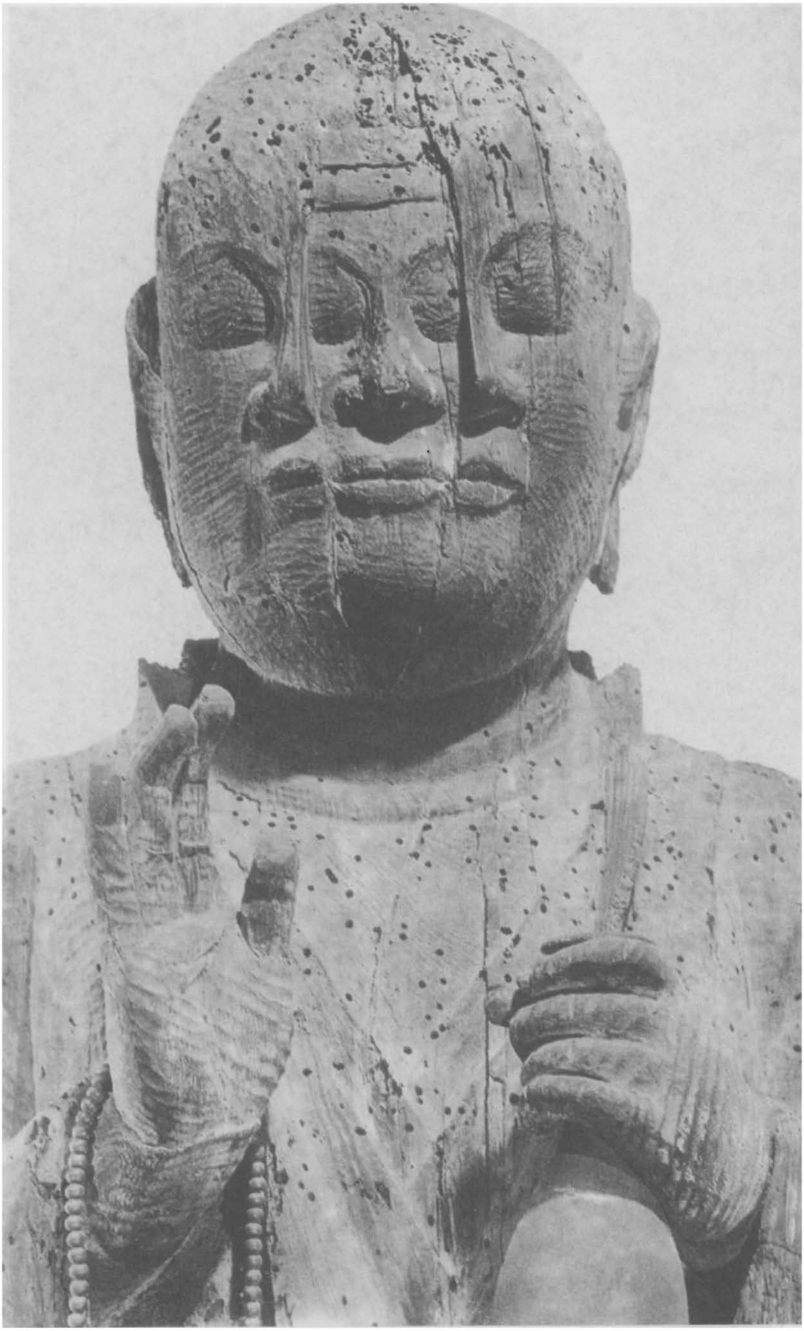
تحمیل‌شده به خطوط مختلف بازنمایی، استفاده شده‌است، به صورتی‌که کپیِ تدوین‌شده برای صحنه، نه آنکه نابود شود، بلکه تا حدی بشکنند، ترک بخورد و ناچار به تبعیت از سرایت مجازی صداها و حرکات (اداها)، روح و کالبدی شود که بر وجود بازیگر چسبیده‌اند.

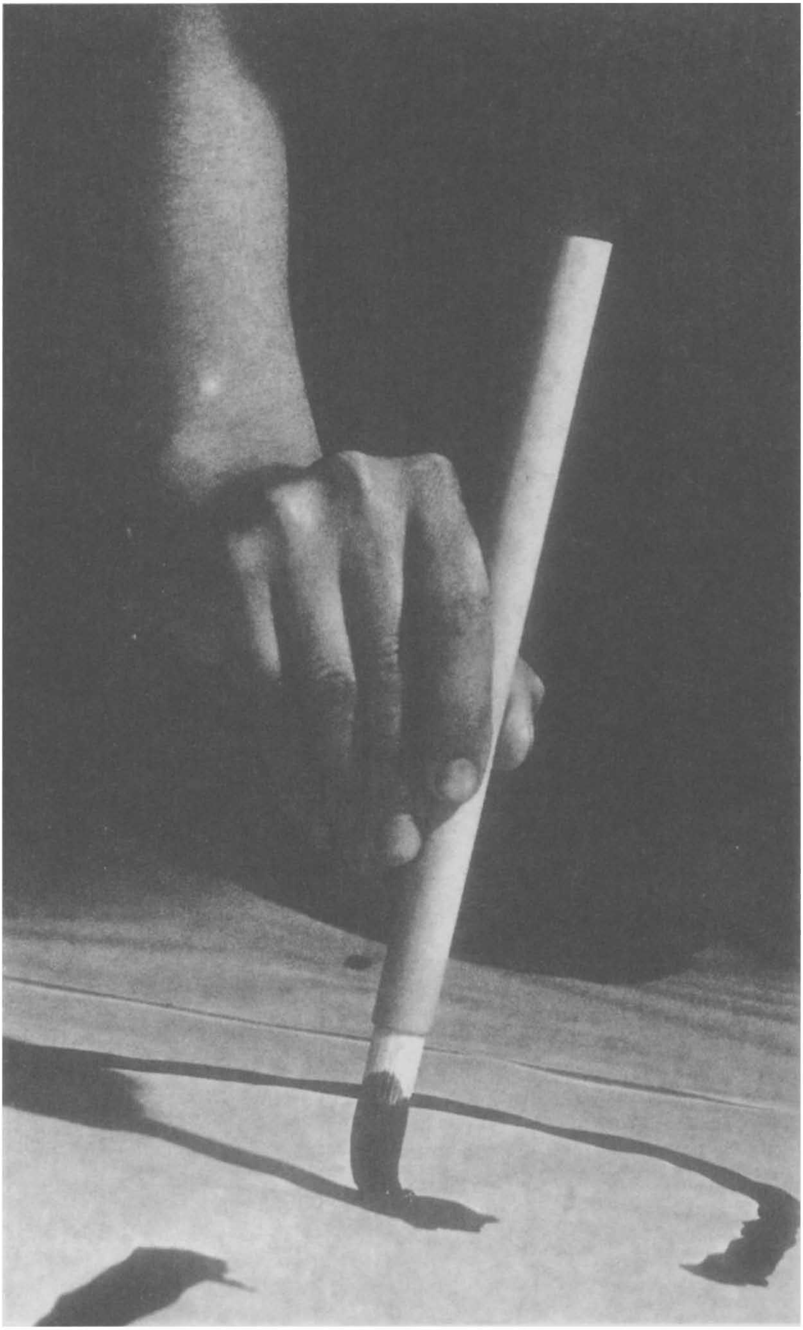
بونراکو، نمایشی کامل، اما درهم‌شکسته است که البته بداهه‌سازی را طرد می‌کند: بازگشت به خودانگیختگی به معنای بازگشت به نمونه‌های قالبی است که «ژرفا»ی وجود را تشکیل می‌دهند. همان‌گونه که برشت نیز تأکید کرده‌بود، در اینجا [صرفاً] **نقل‌قول‌ها** حکم می‌رانند، تکه‌های نوشتار، پاره‌های رمز، زیرا هیچ‌یک از بازیگرانِ این بازی نمی‌تواند به‌حساب خودْنوشتار، که هرگز به تنهایی نوشته‌نمی‌شود، را برعهده بگیرد. همچون در یک متن مدرن، بافت رمزها، استنادها، شواهد تفکیک‌شده، حرکات (اداهای) گزینشی، خط نوشتار را متکثر می‌کنند، اما این کار نه به‌دلیل این یا آن فراخوان متافیزیک، بلکه به‌دلیل بازی ترکیبی انجام می‌گیرد که خود را در فضای کامل تئاتر می‌گشاید: آنچه با یکی آغاز شده، بدون تنفس با دیگری تداوم می‌یابد.

le signe est une fracture
qui ne s'ouvre jamais que sur le visage
d'un autre signe.

نشانه، یک شکستگی است که هرگز،

هیچ‌کجا جز بر چهرهٔ نشانهٔ دیگری نمی‌نشیند.





بنابراین، نوشتار بر صفحهٔ نگارش، گُنگ است چرا که این حرکت با نوعی فاصله‌گرفتن، با نوعی گُسستِ تماشاناپذیر (نه تماشایی چهره‌به‌چهره؛ انگیزشی که به‌سرعت ما را نه با یک دیدگاه بلکه با یک ردِپا مواجه می‌کند) همراه است که پهنهٔ خود را به راهروهایی قسمت می‌کند تا گویی به‌یادآورد که درون خلائی چندگانه به جنب‌وجوش درآمده‌است ـ نوشتار تنها بر سطح است که رها می‌شود، بر سطح است که تاروپود خود را می‌تند، نوشتاری برون‌آمده از ژرفنا، اما نه از ژرفنایی به‌سوی سطح، سطحی که خود نیز دیگر نه یک سطح، بلکه تاروپودی نوشته‌شده بر نقطهٔ فرود خطی عمودی است (قلمی که در دست ایستاده) ـ به‌این‌ترتیب است که پنداره‌نگاره درون ستونی فرومی‌ریزد (که همچون لوله یا نردبانی) [واژگان] را بر خود انباشت می‌کند، گویی میله‌ای پیچیده که تک‌واژها آن را برانگیخته‌اند و با پلکان خود درون میدانِ صدا وارد شده‌است: این ستون را می‌توان یک «مُشت تهی» نامید، جایی که نخست یک «خط یگانه» پدید می‌آید، نفس می‌گیرد، از خلال بازوی خمیده می‌گذرد و حرکتی عالی را در [قالب] آنچه باید «نوک پنهان» یا «نبود ردِپا» نامیدش [به پایان می‌برد].

فیلیپ سولرز. **دربارهٔ ماتریالیسم**، ۱۹۶۹

(Philippe Sollers , *Sur le matérialisme*, 1969)

جان‌دار / بی‌جان

بونراکو تضاد اساسی میان **جان‌دار و بی‌جان** را مغشوش و محو می‌کند بی‌آنکه به سود یکی از دو سوی آن گرایش بیابد. در نزد ما، عروسک‌های خیمه‌شب‌بازی (برای مثال پولیشینل(۳۰)) این وظیفه را بر دوش دارند که تصویری واژگون از بازیگر را در آینه‌ای به نمایش بگذارند، عروسک شیئی بی‌جان را جان‌دار می‌کند، اما این کار برای نشان‌دادن بهتر نزول و ناشایستگیِ انفعال آن است؛ بدین ترتیب کاریکاتوری از «زندگی» رسم می‌شود و از این راه محدودیت‌های **اخلاقی** آشکار می‌شوند و ادعا می‌شود که زیبایی، حقیقت و عاطفه در کالبد زندهٔ بازیگر جای می‌گیرند که با این وصف، از این کالبد یک دروغ می‌سازد. اما **بونراکو** بازیگر را به ما نشان نمی‌دهد، بلکه ما را از قید او رها می‌کند. چگونه؟ دقیقاً از راه نوعی اندیشهٔ کالبد انسانی، به صورتی که مادهٔ بی‌جان در اینجا با استحکام و ارتعاش‌هایی بی‌نهایت بیشتر ازکالبد جان‌دار (برخوردار از یک «روح») عمل می‌کند. بازیگر غربی (طبیعت‌گرا) هرگز زیبا نیست؛ کالبد او خود را از [جنس]

جوهری فیزیولوژیک می‌نمایاند و نه جوهری ـجسمی: این کالبد مجموعه‌ای از اندام‌هاست، نظامی از ماهیچه‌های پرشور که هر نرمشی (صداها، شکلک‌ها، اداها) در آن تابع نوعی تمرین ژیمناستیک است؛ اما بازیگر با تغییر جهتی دقیقاً بورژوایی، هر چند که کالبد او براساس تقسیمی از جوهرهای شورانگیز ساخته شده‌است، از فیزیولوژی بهانه‌ای برای خود می‌سازد تا به یک وحدت ارگانیک روی آورد، وحدت «زندگی»: در اینجا به‌رغم پیوندی که بازیگر با بازی خود دارد، (بازی‌ای که الگوی آن نه [شکلی از] نوازش بلکه صرفاً «حقیقتی» درونی و ناخودآگاه است)، او (بازیگر) همان عروسک است.

بنیان هنر نمایشی ما در [غرب] درواقع بسیار کمتر در توهمی از واقعیت قرار دارد تا در توهمی از تمامیت: گاه‌به‌گاه از کوریبا[1]ی (۳۱) یونانی تا اپرای بورژوایی، ما هنر غنایی را به‌مثابه نوعی همراهی چندین بیان (بازیگری، خوانندگی، تقلید) در نظر می‌گیریم که منشاء یگانه و تفکیک‌ناپذیری دارند. این منشاء همان کالبد است و تمامیت موردنظر الگویی جز یگانگی ارگانیک ندارد: نمایش غربی، نمایشی انسان‌شکل‌گرایانه است؛ درون آن حرکت (ادا) و کلام (بدون آنکه از آواز سخن بگوییم) یک بافت واحد را می‌سازند که همچون یک ماهیچهٔ یگانه با یکدیگر جمع شده و نرمش و انعطاف پذیرفته‌اند؛ ماهیچه‌ای که بیان را به بازی در می‌آورد اما هرگز **آن** را قسمت نمی‌کند: یگانگی حرکت و صدا **آن‌کس** را که بازی می‌کند می‌آفریند؛ به بیان دیگر، در این یگانگی است که «شخص» شخصیت [نمایش] یعنی بازیگر، شکل می‌گیرد. درواقع، بازیگر غربی در زیر ظاهر «زنده» و

---

[1] Choréia

«طبیعی» خود، تقسیم کالبد خود را حفظ می‌کند و همین تغذیهٔ رؤیاهای ما نیز هست: اینجا صدا، آنجا نگاه، آن جای دیگر برخی چرخش‌ها، همچون بسیاری از تکه‌های کالبد و بسیاری از بت‌واره‌های دیگر، شهوانی می‌شوند. عروسک غربی نیز (این به‌خوبی در پولیشینل نمایان است) نوعی محصول فرعی رؤیایی است: در این تقلیل، عروسک بازتابی مغشوش است که تعلق آن به نظم انسانی پیوسته از خلال شبیه‌سازی کاریکاتورمانند یادآوری می‌شود؛ عروسک همچون یک کالبد کامل، کاملاً در لرزش، زندگی نمی‌کند، بلکه تکه‌ای سخت‌شده از بازیگری است که از او ریشه گرفته‌است؛ عروسک به مثابهٔ موجودی خودکار، هنوز هم قطعه‌ای است در حرکت، در جهش، در تکان، جوهری ناپیوسته، فرافکنی‌ای تجزیه‌یافته از حرکات (اداها) کالبد؛ و سرانجام عروسک به‌مثابه عروسک یادآوری است از تکه‌هایی پارچه‌ای، مرهمی جنسی، همان «چیز کوچک» فالیک[1] که از کالبد فروافتاده تا به یک بت‌واره بدل شود.

بعید نمی‌نماید که عروسک ژاپنی نیز چیزی از این منشاء خیالی در خود حفظ کرده‌باشد؛ اما هنر **بونراکو** معنایی متفاوت بر آن می‌گذارد؛ **بونراکو** بر آن نیست که شیء «بی‌جان»، همچون تکه‌ای از کالبد، بریده‌ای از تن انسانی را، «جان‌دار» کند و درهمان‌حال مشخصهٔ «تکه» بودگی را در آن حفظ کند؛ **بونراکو** در پی شبیه‌سازی کالبد نیست، بلکه شاید بتوان گفت برآن است تا انتزاعی حساس از آن بسازد. همهٔ چیزهایی که ما به کالبد کامل (تمام) منتسب کرده و بهانهٔ یگانگی ارگانیک، «زنده»، بازیگران خود را از آنها محروم می‌کنیم، **بونراکو** به‌مثابه

---

[1] das Kleine

یک آدمک پذیرا می‌شود و بدون هیچ دروغی بازگویشان می‌کند: شکنندگی، خویشتنداری، شکوه‌وجلال، ابهامی شگفت‌انگیز، رهاکردن هرگونه عامه‌گرایی، جمله‌پردازی‌های آهنگین حرکات (اداها) و در یک کلام تمام صفاتی که در رؤیاهای الهیات باستانی به موجود متعالی منتسب می‌شدند، یعنی نفوذناپذیری، شفافیت، چالاکی و ظرافت. این کاری است که **بونراکو** انجام می‌دهد، بدین ترتیب است که کالبد بت‌واره به کالبدی دوست‌داشتنی بدل می‌شود و بدین ترتیب است که تعارض **جان‌دار/بی‌جان** را نمی‌پذیرد و مفهومی که در پشت هرگونه **جان‌دادن** به ماده نهفته‌است را کنار می‌زند، مفهومی که چیزی جز «روح» (جان) نیست.

درون / برون

تئاتر غربی چند قرن اخیر را در نظر بگیریم: کارکرد این تئاتر اساساً آن بوده‌است که آنچه [در افکار عمومی] اسرار پنداشته‌می‌شود («عواطف»، «موقعیت‌ها» و «تعارض‌ها») را به نمایش بگذارد. درهمان‌حال، این تئاتر تلاش می‌کرده‌است، همهٔ ابزاری را که برای این نمایش به‌کار می‌گرفته است، پنهان کند (تجهیزات، نقاشی‌ها، بزک‌ها، منابع نور). صحنهٔ نمایش ایتالیایی، فضای این دروغ است: همه چیز درون محوطه‌ای داخلی می‌گذرد که به‌صورتی مخفیانه برای دیگران گشوده شده و تماشاچیان، با شگفتی، درکمین و با لذت در تاریکی بر این صحنه می‌نگرند. این فضا، فضایی خداشناختی است، فضای یک گناه؛ در یک‌سو، زیر نور چراغ‌ها، که وانمود می‌شود نادیده گرفته شده است، بازیگر با حرکات و سخن‌های انسان[ی] و در سوی دیگر، درون تاریکی شب، تماشاچیان یا یک وجدان آگاه [خدایی].

بونراکو، مستقیماً رابطهٔ سالن نمایش و صحنه را زیر و رو نمی‌کند (هرچند سالن‌های ژاپنی بسیار کمتر از سالن‌های ما گوشه‌گیرانه، خفه و

سنگین هستند)؛ آنچه **بونراکو** به صورتی عمیق دگرگون می‌کند، پیوند محرکی است که از شخصیت [نمایش] به بازیگر وصل شده است و در نزد ما همواره به‌مثابه راهی برای بیان یک درونیت فهمیده‌می‌شود. باید یادآوری کرد که عوامل نمایش در **بونراکو**، در آنِ واحد هم قابل‌مشاهده هستند و هم غیرقابل نفوذ؛ مردان سیاهپوش در اطراف عروسک حرکت می‌کنند اما هیچ نوع تمایلی در خود برای به نمایش گذاشتن مهارت‌های خود یا خویشتنداری بروز نمی‌دهند و شاید بتوان گفت هیچ نوعِ سفسطه‌گری تبلیغاتی در آنها نیست؛ حرکات آنها در سکوت، سریع، محترمانه و به‌غایت گذرا و عملی هستند و رنگ همان آمیزهٔ قدرت و ظرافت را بر خود دارند که همهٔ حرکات ژاپنی را مشخص می‌کند و همچون پوششی زیباشناسانه بر کارایی کشیده شده‌است؛ اما استاد عروسک گردان، سر خود را نشان می‌دهد؛ سری صاف، برهنه و بدون بزک که بر وی مُهری مدنی (غیرنمایشی) می‌زند، چهرهٔ او به قرائت تماشاگران گذاشته شده‌است، هرچند [درواقع] آنچه با نظم و دقت بسیار به قرائت گذاشته شده‌است، آن است که هیچ چیز برای قرائت وجود ندارد؛ در اینجا با نوعی محوِ معنا سروکار داریم که به زحمت می‌تواند با پنهان کردن یا واژگون کردن آن انجام بگیرد و نه هرگز با غایب‌ساختن آن. با **بونراکو** منابع تئاتر در خلأ آنها به نمایش گذاشته‌می‌شوند. آنچه از صحنه اخراج می‌شود، هیستری، یعنی خود تئاتر است و آنچه در جایش گذاشته‌می‌شود، فعالیتی ضروری برای تولید نمایش است: کار، جایگزین درونیّت می‌شود.

بنابراین، بیهوده است که همچون برخی از اروپایی‌ها از خود بپرسیم آیا این تماشاگران می‌توانند حضور عروسک‌گردان‌ها را فراموش کنند یا نه. **بونراکو** نه در پی پنهان‌ساختن چیزی است و نه در

پی به نمایش گذاشتن پرطمطراق سازوکارهای خود، و به‌این‌ترتیب جان‌گرفتنْ بازیگر را از هرگونه شبههٔ تقدس رها می‌کند و پیوند متافیزیکی را که غرب نمی‌تواند از برقرارکردن آن سرباز زند از میان برمی‌دارد، پیوندی که غرب میان جان و کالبد، میان علت و معلول، میان موتور و دستگاه، عامل و بازیگر، سرنوشت و انسان، آفریدگار و آفریده برقرار می‌کند: اگر عروسک‌گردان پنهان نباشد، چرا و چگونه می‌توان از او یک آفریدگار ساخت؟ در **بونراکو** عروسک با هیچ رشته‌ای نگه داشته نشده‌است. و اگر رشته‌ای درکار نیست، تمثیلی درکار نیست و سرنوشتی نیز؛ عروسک دیگر ادای هیچ آفریده‌ای را درنمی‌آورد، انسان دیگر عروسکی در دستان الوهیت نیست و **درون** دیگر بر **برون** فرمان نمی‌راند.

تعظیم

چرا در غرب به نزاکت با دیدهٔ شک و تردید نگریسته می‌شود؟ به چه دلیل مؤدب‌بودن به نوعی ایجاد فاصله تعبیر می‌شود (و حتی شاید یک گریز) یا به نوعی ریاکاری؟ چرا یک رابطهٔ «بی‌تکلف» (که اینجا در غرب با چنان اشتهایی از آن نام برده‌می‌شود) را باید مناسب‌تر از رابطه‌ای ضابطه‌مند دانست؟

بی‌ادبی در غرب بر نوعی اسطوره‌شناسی «شخص» استوار است. در نگاهی جای‌شناختی (توپولوژیک) انسان غربی برخوردار از وجودی دوگانه تلقی می‌شود؛ وجودی مرکب از یک «برون»، یک ظاهر اجتماعی و تقلبی و یک «درون»، یک باطن شخصی، حقیقی (جایگاه ارتباط الهی) است. بنابراین دیدگاه، «شخص» انسانی این مکان آکنده از طبیعت (یا از الوهیت یا از احساس گناه) است که با یک پوشش اجتماعی و نه چندان در خور احترام، پوشیده شده و در بند قرار گرفته‌است: حرکت مؤدبانه (زمانی که به کار گرفته می‌شود) نشانه‌ای است از تبادل احترام از یک تمامیت به تمامیتی دیگر

و باگذار از خلال محدودهٔ این‌جهانی (یعنی با وجود و به‌وسیلهٔ این محدوده). با این وصف، به محض آنکه داوری ما بر احترام‌انگیزبودنِ درون «شخص» باشد، منطقی است که این شخص را با انکار هرگونه علاقه‌مندی به پوستهٔ این‌جهانی‌اش، بازشناسیم و به‌همین جهت نیز با او ارتباطی با ادعای صریح‌بودن، خشونت‌آمیز، بی‌پرده و به دور (به فرض) از هرگونه نشانه‌گذاری و خنثا نسبت به هرگونه ضابطه و رمز واسط برقرار کنیم که بدین ترتیب بیشتر به بهای فردی [درونی] دیگری احترام خواهد گذاشت [و نه به ظاهر او]: اخلاق غربی منطقاً بر آن است که بی‌ادب‌بودن یعنی حقیقی‌بودن. زیرا اگر درواقع «شخص» انسانی وجود داشته‌باشد (شخصی متراکم، آکنده، متمرکز و مقدس) بی‌شک همین شخص است که ما ادعای «سلام کردن» (با سر، با لب‌ها، با کالبد) به او را داریم؛ اما از آنجا که شخص خود من ناگزیر در جدال با تمامیت دیگری وارد می‌شود، جز آنکه هرگونه واسطه‌گری ساختگی را طرد کند، و جز آنکه بر یکپارچگی (واژه‌ای دقیقاً مبهم: فیزیکی و اخلاقی) «درون» دیگری مُهر تأیید بزند، نمی‌تواند خود را [در نگاه دیگری] بازشناساند؛ [از این‌رو] در لحظه‌ای بعد، من سلام خود را کاهش می‌دهم، وانمود می‌کنم که آن را طبیعی، خودانگیخته، بی‌تکلف و پاک‌شده‌از هر ضابطه‌ای کرده‌ام: من به زحمت خود را مهربان نشان می‌دهم، و یا مهربانی ابداعی‌ام حالتی به‌ظاهر بوالهوسانه دارد که همچون شاهزاده خانم پارم(۳۲)

Qui salue qui?

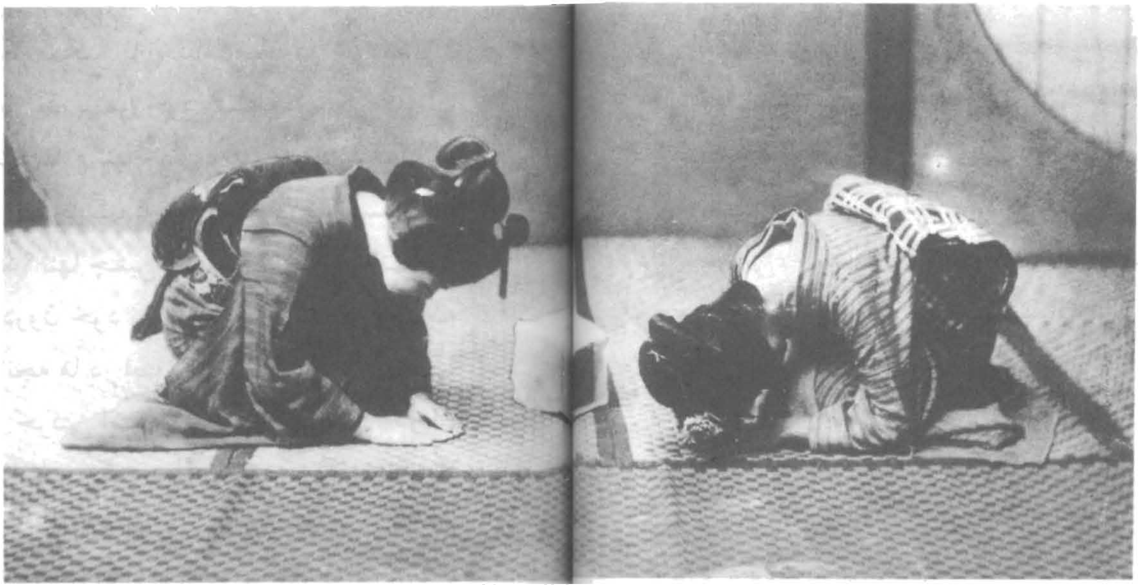
چه کسی به چه کسی سلام می‌دهد؟

(در نزد پروست)، گستردگی دارایی‌ها و عظمت مقامش (یعنی شیوهٔ هستی «آکنده» او از چیزها و شکل‌دادن آنها به شخص او) را نه با فاصله‌گرفتن سخت در دسترسی به خود، بلکه از راه «ساده کردن» تعمدی رفتارهایم نشان می‌دهم؛ [بی‌ادبی غرب چنین ادعایی را القا می‌کند که:] چه‌قدر من ساده هستم، چه‌قدر من مهربان هستم، چه‌قدر من صریح هستم، چه‌قدر من **شخص مهمی** هستم.

اما آن ادب دیگر که از خلالِ دقتِ ضوابط موجودِ آن، گرافیسمِ روشن حرکاتش انجام می‌گیرد، برای ما به‌صورت مبالغه‌آمیزی محترمانه (یعنی در دیدگاه ما «تحقیرآمیز») به‌نظر می‌رسد، زیرا آن را بنابر عادت خود براساس متافیزیک شخص، قرائت می‌کنیم. این نوع ادب درواقع نوعی تمرین خلأ (همان‌گونه که می‌توان از یک رمز قدرتمند اما به معنای «هیچ» انتظار داشت) است. دو کالبد، بنابر

le cadeau est seul :
il n'est touché
ni par la générosité
ni par la reconnaissance,
l'âme ne le contamine pas

هدیه تنهاست:
هیچ تماسی با آن گرفته نمی‌شود
نه با سخاوتمندی
نه با قدرشناسی
جان به آن سرایت نمی‌کند



درجه‌های عمقِ بسیار ضابطه‌مند، در برابر یکدیگر به‌شدت خم می‌شوند (به صورتی که دستان، زانوها و سر همواره در مکانی مشخص باقی بمانند) و یا (آن گونه که بر تصویری قدیمی) می‌بینیم: برای تقدیم یک هدیه من خود را پایین می‌کشم، کالبدم را تا حدِّ بر زمین‌رسیدن خم می‌کنم و شخص مقابل من نیز در پاسخ همان کار را انجام می‌دهد: یک خط یگانه و پایین، خط زمین، هدیه‌دهنده، هدیه‌گیرنده و موضوع رابطه یعنی جعبهٔ هدیه ــ که شاید هیچ چیز یا چیز ناچیزی، دربرداشته‌باشد ــ را به یکدیگر پیوند می‌دهد؛ یک شکل گرافیک (که در فضای اتاق ثبت شده‌است) بدین ترتیب به کار مبادله وارد می‌شود که به نوبهٔ خود با این شکل از هرگونه آزمندی (هدیه بین دو ناپیدایی معلق است) خالی می‌شود. سلام می‌تواند اینجا از هرگونه سرگذاشتن به تحقیر یا خودخواهی رها شود، زیرا بنابر تعریفْ این سلام به هیچ‌کس سلام نمی‌دهد؛ سلام نشانهٔ یک ارتباط، چیزی زیر نظارت، اثری از یک تمکین یا احتیاط میان دو خودکفایی، دو امپراتوری شخصی (که هر یک بر منِ خود، سلطهٔ کوچکی که تنها خود «کلیدش» را دارد) نیست؛ سلام تنها خط پیوندی میان شبکه‌ای از شکل‌ها است که در آن هیچ چیزْ ثابت، گره‌خورده و ژرف نیست. **چه کسی به چه کسی سلام می‌دهد؟** تنها چنین پرسشی، سلام را توجیه می‌کند، خم‌شدن و تعظیم، درونِ خود نه به پیروزی معنا، بلکه به پیروزی گرافیسم می‌رسد و آنچه ما در این حرکتْ نوعی وضعیت مبالغه‌آمیز می‌بینیم، ایستایی حرکتی است که هرگونه معنایی در آن به نحوی غیرقابل‌درک غایب است. یک جملهٔ بودایی می‌گوید ــ و باز می‌گوید ــ: **شکل تهی است**. این همان چیزی است که ادب در سلام دادن، خمیدن دو کالبدی که خود را به نوشتار در می‌آورند اما سجده

نمی‌کنند، از خلال عمل شکل‌ها (واژه‌ای که در اینجا مفهوم تجسمی و مفهوم این جهانی آن از یکدیگر تفکیک‌ناپذیرند) به انجام می‌رسانند. عادات کلامی ما بسیار بوالهوسانه هستند، زیرا اگر بگوییم آنجا [در ژاپن] ادب نوعی مذهب است، از حرف من برداشت می‌شود که در ادب چیزی مقدس وجود دارد؛ به همین دلیل باید در اینجا به‌گونه‌ای موضوع را طرح کرد که بدانیم در آنجا مذهب چیزی جز ادب نیست یا بهتر بگوییم: که مذهب جای خود را به ادب داده‌است.

دستبرد به معنا

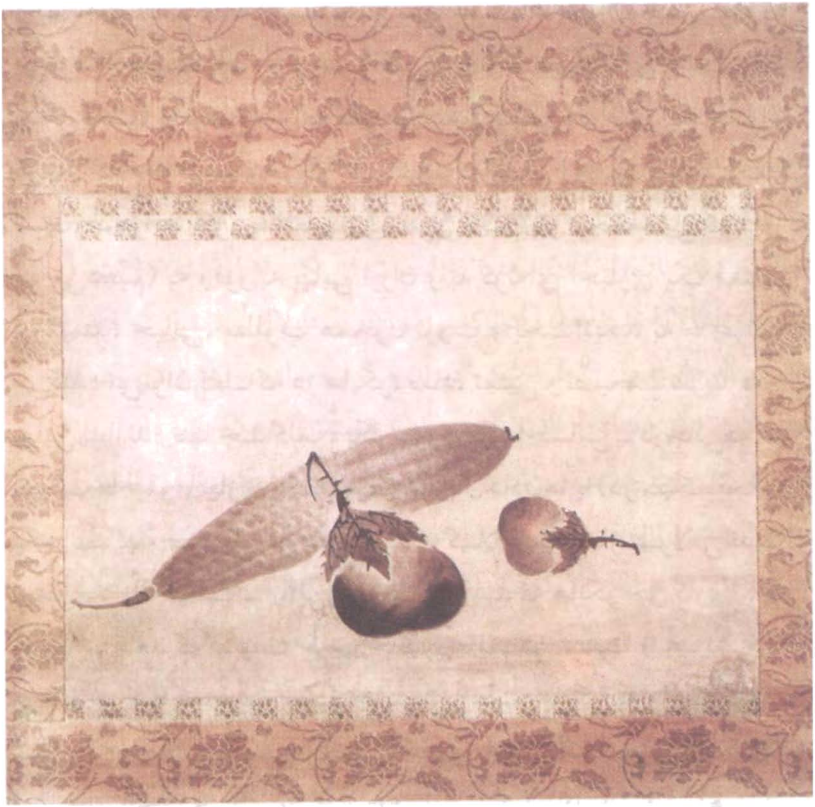
هایکو دارای خاصیتی شبح‌واره است و آن اینکه هرکس همواره تصور می‌کند می‌تواند به‌سادگی اشعاری همانند آن بسراید. انسان از خود می‌پرسد: آیا می‌توان چیزی ساده‌تر در یک نوشتار خودانگیخته از شعر زیر (از بوسون[1])(۳۳) یافت:

غروب است، پاییز،
فقط
به پدر و مادرم می‌اندیشم.

ما به هایکو غبطه می‌خوریم: چه‌قدر فراوان بوده‌اند خوانندگان غربی که در رؤیاهایشان خود را، دفترچه‌ای به‌دست، تصورکرده‌اند که قدم زنان، اینجا و آنجا «تأثرات» خود را می‌نویسند؛ نوشته‌هایی که ایجاز آنها کامل بودنشان را تضمین و سادگی‌شان عمیق بودنشان را

---

[1] Buson



تثبیت می‌کند (خود این تصور نیز ناشی از دو اسطوره است، نخست اسطوره‌ای کلاسیک که بنابر آن ایجاز نشانه‌ای از هنر است و دیگری اسطوره‌ای رومانتیک که بنابر آن در هنرِ بداهه، نوعی حقیقت وجود دارد). هایکو، در عین قابل‌فهم‌بودن، در پی بیان هیچ چیز نیست. و دقیقاً به دلیل این دو شرط است که حس‌های ما هایکو را به گونه‌ای خاص، قابل‌دسترس و مفید می‌یابند: همچون میزبانی مؤدب که به ما امکان می‌دهد با آسودگی و با تمام رفتارهای عجیب و غریب، ارزش‌ها

و نمادهایمان در خانهٔ او مستقر شویم؛ «غیبت» هایکو (به همان‌گونه که می‌توان از غیبت یک روح غیر واقعی و یا از صاحبخانه‌ای به سفررفته سخن گفت) به نوعی ما را به گمراهی، به شکستن [درهای این خانه] و در یک کلام به آزمندی بزرگی می‌کشاند که همان [جست‌وجوی] معنا است. ظاهراً هایکو، رهاشده از قیدهای قافیه (در ترجمه‌هایی که ما از آن می‌دهیم) به وفور به بهایی ارزان و به گونه‌ای اجباری یک معنای ارزشمند، حیاتی، مطلوب همچون ثروت و بخت نیک، به ما عرضه می‌کند؛ می‌توان گفت که در هایکو، نماد، تمثیل و نصیحت تقریباً هیچ بهایی ندارند؛ تنها چند کلمه، یک تصور، یک احساس ـ درحالی‌که در ادبیات ما عموماً نیاز به یک شعر، به پروبال دادن‌ها یا (در سبک ایجاز) یک اندیشهٔ صیقل‌خورده و در یک کلام یک کارِ طولانی‌مدتِ سخن‌پردازانه هست ـ از این‌رو به‌نظر می‌رسد که هایکو حق کاری را به غرب می‌دهد که ادبیات غرب حاضر به دادنش نیست و آسایشی را عرضه می‌کند که غرب آمادهٔ خریدنش است. هایکو به ما می‌گوید: شما حق دارید بازیگوش، مختصر، عادی باشید؛ شما حق دارید آنچه می‌بینید، آنچه احساس می‌کنید را در افق نازکی از کلمات قرار دهید که برای خودتان جذاب باشند؛ شما حق دارید که خود (و با حرکت از خود) شایستگی خویش را بنیان گذارید، و جملهٔ شما، هرچه باشد، گزاره‌ای در بیان یک درس خواهد بود، در آزادساختن یک نماد، با کمترین هزینه، شما عمق خواهید داشت و نوشتار شما **آکنده** خواهد بود.

غرب به همه چیز رنگ معنا می‌زند، همان‌گونه که یک دینِ قدرت‌مدار مراسم غسل تعمید را بر همهٔ جمعیتِ زیر قدرت خود تحمیل می‌کند؛ بدیهی است که موضوع‌های زبان (که با کلام‌ها ساخته

شده‌اند) ذاتاً از حق درآمدن به این دینْ برخوردارند: معنای نخستین زبان، به‌گونه‌ای تمثیلی، معنایی دوم را فرامی‌خواند که در گفتمان قرار دارد و این فراخوان ارزش یک وظیفهٔ جهانشمول را دارد. ما دو ابزار در دست داریم که گفتمان را از رسوایی بی‌معنایی نجات دهیم و به‌طور نظام‌مند گزاره را (با باروركردن هر نوعِ بی‌معنایی که ممکن است خالی‌بودن زبان را نشان دهد) به تبعیتَ از یکی از این دو **دلالت**[1] (یا ساختن فعالانهٔ نشانه‌ها) وادارکنیم: نماد و استدلال[2]، تمثیل[3] و قیاس[4]. هایکو که قضیه‌های[5] طرح‌شده در آن همواره ساده، رایج و در یک کلام **پذیرفتنی** (در معنای زبان‌شناختی آن) هستند، درون یکی از این دو امپراتوریِ معنا جذب می‌شود. و از آنجاکه هایکو یک «شعر» است، آن را در بخشی از رموز عمومی احساس‌ها جای می‌دهند که به آن «احساس شاعرانه» می‌گویند (شعر عموماً برای ما قالبی است برای معنایی «مبهم»، «بیان‌پذیر»، «حسی»، یعنی طبقه‌ای از تأثرات غیرقابل طبقه‌بندی)؛ ما از «احساس تمرکزیافته»، از «اشارهٔ صادقانه به یک لحظهٔ برجسته» و به‌ویژه از «سکوت» (زیرا سکوت برای ما نشانه‌ای از سرریزشدنِ زبان است) سخن می‌گوییم. اگر در یک هایکو (جوکو[6]) می‌خوانیم:

چه‌قدر آدم
زیر باران پاییزی
از روی پل ستا گذشته‌اند!

---

[1] Signification
[2] Raisonnement
[3] metaphore
[4] Syllogisme
[5] Propositions
[6] Jôco

در آن تصویری از گذار زمان گریزان را می‌بینیم. و اگر در یک هایکو دیگر (باشو[1]) می‌خوانیم:

من از کوره راه کوهستانی می‌رسم
آه! چه‌قدر دل‌انگیز است!
یک بنفشه!

در آن ملاقات یک مرتاض بودایی، «گل فضیلت» را می‌بینیم؛ و همین‌طور تا به آخر. هیچ خطی نیست که مفسر غربی بر آن باری نمادین نگذارد. و یا اینکه به هر بهایی تمایل داریم در سه‌بیتی‌بودن هایکو (سه بیتِ پنج، هفت و پنج هجایی) طرحی مقیاسی ببینیم که در سه زمان قرار می‌گیرد (اوج‌گیری، معلق‌شدن، نتیجه‌گیری):

باتلاق قدیمی
قورباغه‌ای درون آن می‌جهد
آه! صدای آب

(در این قیاس خاص، شمول به زور انجام می‌گیرد: برای آنکه بتوان قیاس را در اینجا جای داد، لزوماً باید کوچک‌تر درون بزرگ‌تر بجهد). البته، اگر ما از تلاش برای یافتن تمثیل یا قیاس دست بکشیم، تفسیر هایکو دیگر ناممکن خواهد شد: در این صورت سخن‌گفتن از هایکو تنها و به‌سادگی چیزی جز تکرار آن نخواهد بود. و این همان کاری است که یکی از مفسران باشو معصومانه انجام می‌دهد:

---

1. Bâsho

ساعت چهار شده‌است...
تا به حال نُه بار برخاسته‌ام
تا ماه را تحسین کنم.

او می‌نویسد: «ماه آن‌قدر زیباست که شاعر بارها و بارها بی‌وقفه از خواب بیدار می‌شود تا از پنجره‌اش به تماشای آن بنشیند». راه‌های تفسیر در نزد ما، چه رمزگشایانه[1] باشند، چه صوری‌گرایانه[2] و چه همان‌گویانه[3] در پی **شکافتن** معنا، یعنی ورود به آن همچون دزدان هستند ــ و نه در پی تکان‌دادن و پایین‌انداختنش همچون دندان نُشخوارکنندهٔ بیهودگی که انجام‌دهندهٔ ذِن باید در برابر **کوآن**[4](۳۴) خود ــ و از این چنین راه‌هایی نمی‌توانند به هایکو دست یابند زیرا قرائتی که در این راه‌ها وارد می‌شود زبان را معلق می‌کند نه آنکه آن را برانگیزاند: و این همان چیزی است که استاد هایکو، باشو، ظاهراً به‌خوبی نسبت به مشکلات و ضرورت آن آگاهی داشته‌است:

چه‌قدر تحسین‌برانگیز است
کسی که فکر نمی‌کند: «زندگی ناپایدار است»
وقتی آذرخشی را می‌بیند!

---

[1] dechiffrant
[2] formalisant
[3] tautologique
[4] Koan

رهایی از معنا

ذِن تماماً در جنگ با کوتاهیِ وظیفهٔ معنا است. می‌دانیم که بودیسم راهِ ناگزیرِ هر نوع تأیید (یا هر نوع انکار) را می‌بندد و برای این کار پیشنهاد می‌کند که هرگز در دام گزاره‌های زیر نیفتیم: **این الف است/این الف نیست/ این هم الف است و هم غیرالف/ این نه الف است و نه غیرالف/** با این وصف چنین چهارگانه‌ای با یک پارادایم کامل به‌گونه‌ای که زبان‌شناسیِ ساختاری آن را می‌سازد، انطباق دارد (**الف/ غیرالف/ نه الف نه غیرالف (درجهٔ صفر)/ الف و غیرالف (درجهٔ پیچیده)**)؛ ـ به عبارت دیگر، راه بودایی دقیقاً راهی مسدود است: رازی در معنادهی، یا پارادایمی که **ناممکن** شده‌است. زمانی که پدرسالارِ ششم دستورات خود را دربارهٔ **جهان**[1] می‌دهد و پرسش/ پاسخ را به تمرین می‌گذارد، او برای آنکه کارکرد پارادایمی را بهتر برهم‌بریزد، به محض آنکه واژه‌ای طرح می‌شود، به‌سمت واژهٔ عکس آن می‌رود («**اگر کسی از شما دربارهٔ بودن**

---

[1] mondo

می‌پرسد، با نبودن پاسخش دهید. اگر از شما دربارهٔ نبودن می‌پرسد، با بودن. اگر از شما دربارهٔ انسان متعارف می‌پرسد، به او با انسان فرزانه پاسخ دهید، و غیره»). بدین ترتیب مضحک بودنِ واکنش پارادایمی و ویژگی مکانیکیِ معنا، روشن می‌شود. آنچه (از راه یک فن ذهنی، که دقت و صبر، ظرافت و دانش در آن، نشان می‌دهد که اندیشهٔ شرقی تا چه حد رهایی از معنا را دشوار می‌داند) هدف قرار گرفته‌می‌شود، بنیان نشانه است، یعنی طبقه‌بندی (**مایا**[1])(۳۵)؛ هایکو، در تبعیت از طبقه‌بندی کامل، یعنی طبقه‌بندی زبان، دست‌کم به ظاهر، برای دستیابی به زبانی یکدست کار می‌کند، زبانی که (همچون آنچه در شعر ما ناگزیر می‌نماید) هیچ چیزِ آن را بر لایه‌های همپوشان معنا یا آنچه می‌توان «هزارتو»ی نمادها نامید، نمی‌نشاند. وقتی گفته‌می‌شود صدای قورباغه، باشو را نسبت به حقیقت ذِن بیدار کرد، می‌توان این‌طور فهمید (هر چند این هم به نوعی بیش از اندازه غربی حرف‌زدن است) که باشو در این صدا، نه یک «اشراق»، یک انگیزهٔ قدرتمند نمادین، بلکه پایانی برای زبان می‌یابد: لحظه‌ای وجود دارد که زبان باز می‌ایستد (لحظه‌ای که به برکت تمرین‌های بی‌شمار به‌دست می‌آید) و این گسست بدون پژواک است که در آنِ واحد هم واقعیت ذِن را برقرار می‌کند و هم شکلِ کوتاه و تهیِ هایکو را. افکارِ «گشایشی»، در اینجا ریشه‌ای هستند، چرا که مسئله در اینجا بازایستادن زبان در سکوتی سنگین، آکنده، ژرف و رمزآمیز و یا حتی در یک حالت تُهی در روح نیست که خود را بر رابطه‌ای الهی بگشاید (ذِن بدون خداست)؛ آنچه برقرار می‌شود نباید نه در گفتار و نه در نتیجهٔ گفتار گشایش یابد، آنچه

---

[1] maya

برقرار شده‌است **تار (گنگ)** است و تنها کاری که می‌توان با آن انجام داد، تکرارش است؛ عملی که به انجام دهندهٔ ذِن توصیه می‌شود و به‌این‌ترتیب وی شروع به اجرای یک **کوآن** (یا خاطره‌ای که استاد به او پیشنهاد می‌دهد) می‌کند: نه به‌قصد رمزگشایی از آن، که گویی معنایی در خود داشته‌باشد، و یا حتی به قصد درک پوچ بودنش (که خود باز هم یک معنا است)، بلکه تنها به‌قصد نُشخوار کردنِ آن «تا آن حد که دندانش بیفتد». تمام ذِن که هایکو تنها، شاخهٔ ادبی آن است به‌این‌ترتیب به‌مثابه تمرین بزرگی به منظور **بازایستادن زبان،** ازکارانداختن این صدای رادیووار است که بی‌وقفه درونمان پخش می‌شود و حتی در خواب نیز رهایمان نمی‌کند (و شاید به‌همین دلیل باشد که مانع خوابیدن اجراکنندگان ذِن می‌شوند)، باید این پُرگوییِ پایان‌ناپذیرِ روح را خالی کرد، آن را فلج کرد و خُشکاند، و شاید چیزی که در ذِن به آن **ساتوری** می‌گویند و غربی‌ها چاره‌ای ندارند جز آنکه آن را با واژگانی کمابیش مسیحایی (**اشراق، تجلی، شهود**) ترجمه کنند، چیزی نباشد جز تعلیق سراسیمهٔ زبان، سفیدی‌ای که درون ما سلطهٔ رمزها را از میان برمی‌دارد، شکستنِ این روایت درونی که شخص ما را تشکیل می‌دهد. و اگر این حالت **نا‌زبان** را نوعی آزادی می‌دانیم، دلیلش آن است که در تجربهٔ بودایی، تکثر اندیشه‌های ثانویه (اندیشهٔ اندیشه) یا اگر خواسته‌باشیم، مازادِ بی‌پایان محتواهایِ فزون برشمار ــ چرخه‌ای که زبان، هم منبع و هم الگوی آن است ــ به صورت نوعی گیرکردن ظاهر می‌شود: اما برعکس این ازمیان‌رفتنِ اندیشهٔ ثانوی است که چرخهٔ بی‌پایان زبان را ازکار می‌اندازد. و در تمام این تجربه‌ها، ظاهراً، مسئله نه بر سر درهم‌شکستن زبانْ زیر فشارِ سکوتِ رمزآمیزِ آنچه بیان‌ناپذیر است، بلکه در **سنجش** آن است، اینکه بتوان این فرفرهٔ

کلامی را که در چرخش [دائمِ] خود به بازی وسواس‌آمیز جایگزینی‌های نمادین دامن می‌زند، متوقف کرد. در یک کلام، این نماد به‌مثابه یک عملیاتِ معنایی است، که هدف گرفته‌می‌شود.

در هایکو، محدودیت زبان موضوع دغدغه‌ای است که برای ما قابل درک به‌نظر نمی‌رسد، زیرا هدف نه ایجاز (یعنی کوتاه‌کردن قالب بدون کاهش هدفِ محتوا) بلکه برعکس، عمل‌کردن بر ریشهٔ خودِ معنا است تا بتوان سببِ آن شد که این معنا با گسترهٔ بی‌پایان تمثیل‌ها و در جهان‌های نماد پیوند نخورد، درون آنها ذوب، به آنها متصل، و در آنجا سرگردان نشود. خلاصه بودنِ هایکو امری صوری نیست؛ هایکو اندیشه‌ای غنی نیست که آن را به شکلی کوتاه‌شده، تقلیل داده‌باشند؛ هایکو حادثه‌ای کوتاه است که با یک ضربه، شکل مناسب خود را می‌یابد. تناسب زبان، ناسازگارترین مسئلهٔ غرب است؛ موضوع آن نیست که در غرب [جملاتِ] زبان بیش از اندازه طولانی یا کوتاه باشند، اما تمام سخن‌پردازی‌های آن خود را موظف می‌بینند که قالب‌ها و محتواها را از تناوب خارج کنند و برای این کار یا محتوا را زیر فشارِ امواج پرگویانهٔ قالب‌ها «ذوب» می‌کنند و یا، قالب را درون مناطقِ ناروشنِ محتوا، «ژرفا» می‌دهند. دقت هایکو (که آن را به‌هیچ‌وجه نباید ترسیمی دقیق از امر واقعی دانست، بلکه باید تناسبی میان قالب و محتوا، حذف حاشیه‌ها، ردپاها و شکاف‌هایی شمرد که عموماً از روابط معنایی فراتر می‌روند و یا آنها را پس می‌رانند) به‌روشنی چیزی موسیقایی در خود دارد (موسیقیِ معنا و نه لزوماً موسیقی آواها)؛ هایکو دارای خلوص، انعطاف و حتی خالی‌بودنِ یک نُت موسیقی است، و شاید به‌همین دلیل باشد که آن را دوبار، برای پژواک، می‌خوانند؛ اگر این کلامِ لذت‌بخش را تنها یک بار بر زبان می‌آوردیم،

درآن صورت بیش از اندازه به معنای غافلگیرکننده، به ضربه، به ناگهانی‌بودنِ جنبهٔ کامل آن بها داده‌بودیم؛ اما خواندنِ چندین بارهٔ آن، گویای آن است که معنای نهفته در آن باید کشف شود و باید به ژرفنای آن دست یافته‌شود و در میان این دو، یعنی نه چیزی شگفت‌انگیز و نه چیزی ژرف، پژواک تنها خط بُطلانی است که بر بی‌معناییِ (هیچ‌بودگی) معنا، کشیده‌می‌شود.

حادثه

هنر غربی «تأثر» را به توصیف بدل می‌کند. اما هایکو هرگز چیزی را وصف نمی‌کند: هنر هایکو ضدتوصیفی است زیرا در آن همهٔ حالات شیء به‌گونه‌ای بلافصل، اصرارآمیز و پیروزمندانه به جوهری شکننده در آنچه ظهور می‌یابد، بدل می‌شود: لحظه‌ای که به معنای واقعی کلمه «تحمل‌ناپذیر» است و در آن شیء، هرچند دیگر چیزی جز زبان نیست، به گفتار بدل می‌شود، یعنی از زبانی به زبان دیگر بازمی‌گردد و خود را چون خاطره‌ای از این آینده، که از هم اینجا، به خاطره‌ای پیشین بدل شده، شکل می‌دهد. چرا که در هایکو، نه فقط خود حادثه غالب است [نظیر]:

نخستین برف را دیدم
آن روز صبح، فراموش کرده‌بودم
صورتم را بشویم

بلکه حتی آن چیزی که به نظر می‌رسد یک نقاشی، یک تابلوی کوچک ــ که در هنر ژاپنی بسیار می‌بینیم ــ نیز در آن دیده‌می‌شود، نظیر این هایکوی شیکی[1] (۳۶):

یک قایق کوچک با گاوی در آن،
از رودخانه می‌گذرد،
از خلال باران غروب.

به چیزی بدل می‌شود که دیگر جز تأکیدی مطلق (که همهٔ چیزها، چه پیش‌پاافتاده و چه نه، در ذِن پیدا می‌کنند)، یک خمیدگی ملایم که با حرکتی چالاک، در میان صفحهٔ زندگی، ابریشمِ زبان، گیر افتاده‌است. توصیف، یک سبک غربی است که شکل معنویِ مشابهی با آن را می‌توان در تأمل، یعنی بازشماری روشمندِ اشکال توصیفیِ الوهیت یا دوره‌های روایت انجیلی (در نزد ایگناس دولویولا[2] (۳۷) تمرینِ تأمل اساساً توصیفی است)؛ هایکو، که برعکس با متافیزیکی بدون سوژه و بدون خدا همساز شده‌است، با مفهومِ **مو**[3] بودایی و با مفهوم **ساتوری** در ذِنْ انطباق دارد که به‌هیچ‌وجه به معنای فرود اشراقیِ خداوند نیست، بلکه معنای «بیداری در برابر واقعیت» را دارد: درنظرگرفتن شیء به‌مثابه حادثه و نه به‌مثابه جوهری که بُعد درونیِ زبان به آن رسیده‌باشد و با ابهام (هرچند بازپس‌نگرانه[4] و بازساختهٔ[5]) واقعه پیوند خورده‌باشد (چیزی که بیشتر در زبان رخ می‌دهد تا در سوژه).

تعدد و پراکندگی هایکوها از یک‌سو، ایجاز و محدودبودن هر یک

---

[1] Shiki
[2] Ignace de Loyola
[3] Mu
[4] restrospective
[5] reconstitue

از آنها از سوی دیگر، ظاهراً جهان را تا بینهایت تقسیم و طبقه‌بندی می‌کنند و فضایی از پاره‌های خالص و غباری از حوادث می‌آفرینند که به دلیل نبودن هیچ‌گونه میراث معنایی، نه می‌توانند و نه لزومی دارد که به انسجام، ساخت‌یافتن، هدایت‌کردن و پایان‌دادن بینجامند. دلیلِ آن است که زمان هایکو بدون سوژه است: خواندن هایکو، منِ دیگری جز تمامی هایکوها ندارد و این منْ بر اثر انکسارِ بی‌پایان خود، هرگز چیزی جز مکانی برای خواندن نیست؛ بنابر تصویری که در آیینِ هوا‌ین[1] (۳۸) ارائه شده‌است، می‌توان گفت که کالبد جمعیِ هایکوها، مجموعه‌ای از جواهرات است که در آن هر جواهری بازتابی از تمامی جواهرات دیگر را تانهایت در خود دارد، بدون آنکه هرگز بتوان در این مجموعه، یک مرکز یا یک هستهٔ نخستینِ پرتوفشانی یافت (برای ما دقیق‌ترین تصویری که می‌توان از جهشِ بدون نیروی محرک و بدون برخورد، از این بازیِ درخشش‌های بدون منشاء ارائه‌داد، یک فرهنگِ واژه‌هاست که در آن هر واژه تنها به‌وسیلهٔ واژگانی دیگر قابل‌تعریف است). در غرب، آینه شیئی است اساساً خودشیفته‌ساز[2]: انسان تنها از آن‌رو به آینه می‌اندیشد که خود را در آن بنگرد، اما ظاهراً در شرق، آینه تهی است: آینه حتی نمادی از تهی‌بودنِ نمادهاست (یک استادِ تائو می‌گوید: «**روحِ انسانِ کامل همچون یک آینه است. او هیچ چیز را در خود نمی‌گیرد، اما هیچ چیز را نیز طرد نمی‌کند. او می‌پذیرد اما حفظ نمی‌کند.**»: آینه تنها آینه‌های دیگر را جذب می‌کند و این بازتابِ بی‌پایانِ خودتهی‌بودن است، که همان شکل است). بدین ترتیب، هایکو چیزی را به یاد ما می‌آورد که هرگز برایمان اتفاق نیفتاده‌است؛ در

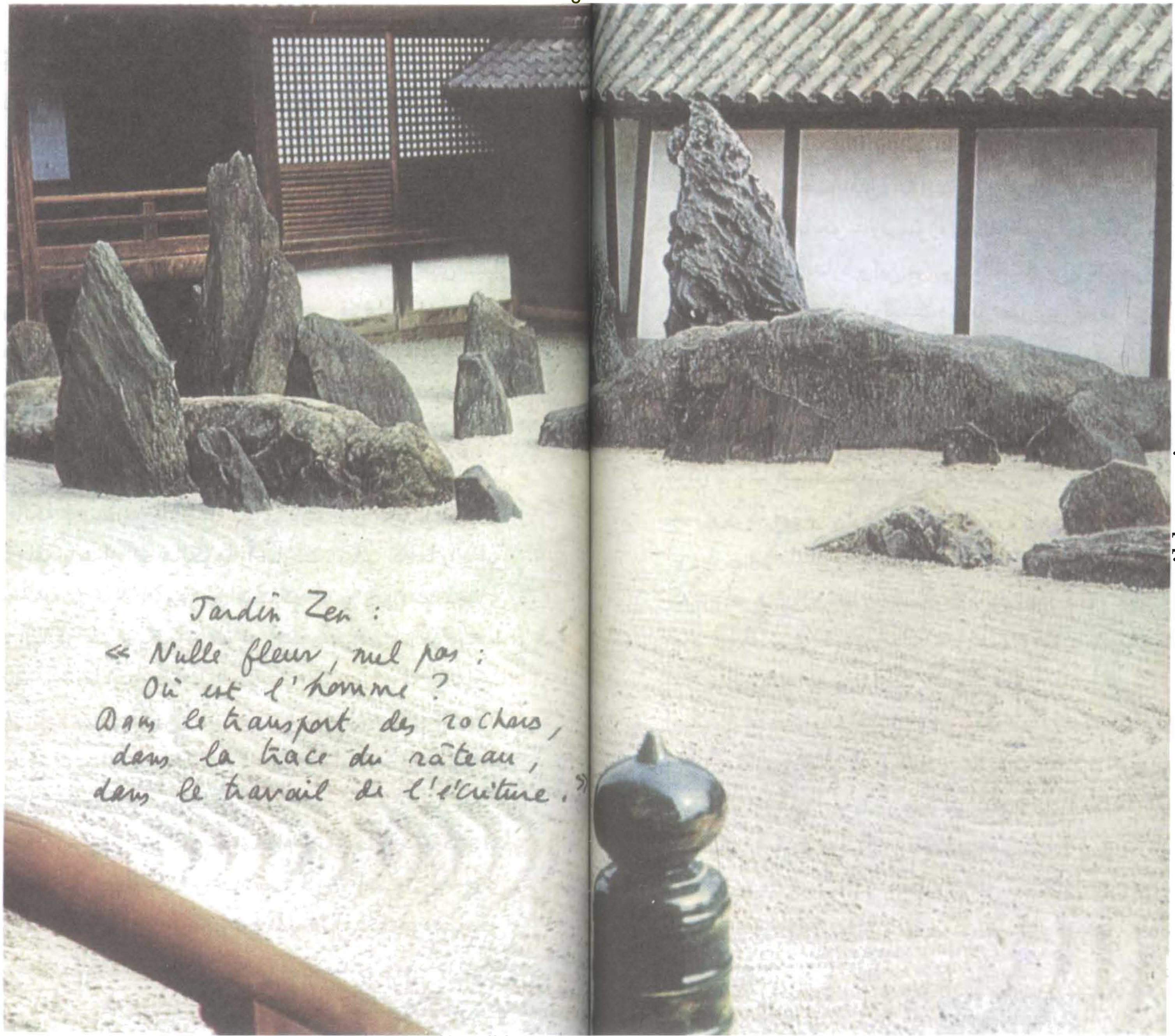
---

[1] Hua-Yen

[2] narcissique

باغ ذِن:

«نه گُلی، نه ردپایی:
انسان کجاست!
در شفافیت صخره‌ها،
در اثر شن‌کش روی
ماسه‌ها،
در عملِ نوشتار.»



Jardin Zen :
« Nulle fleur, nul pas :
Où est l'homme ?
Dans le transport des rochers,
dans la trace du râteau,
dans le travail de l'écriture. »

هایکو ما یک تکرارِ بدون منشاء، یک حادثهٔ بدون دلیل، یک حافظهٔ بدون شخص، یک گفتارِ بدون اتکا را **بازمی‌شناسیم**.

آنچه که در اینجا دربارهٔ هایکو می‌گویم، می‌تواند به همهٔ **رخ‌دادها** در طول سفر در این کشور (که آن را ژاپن می‌نامیم) تعمیم یابد. زیرا آنجا در خیابان، در خانه، در مغازه، در قطار، همواره چیزی **رخ می‌دهد**. این چیز ــ که به مفهومی ریشه‌ای یک حادثه است ــ در ردهٔ چیزهای بسیار خُرد قرار می‌گیرد: نوعی لباس نامناسب، نوعی فرهنگ کهنه‌شده، نوعی زیاده‌روی در رفتار، نوعی بی‌منطقی در مسیر و غیره. برشماریِ این حوادثْ کاری سیزیفی(۳۹) به‌حساب می‌آید زیرا درخشش آنها را تنها در لحظه‌ای که **قرائت** می‌شوند می‌توان مشاهده کرد و در نوشتارِ زندهٔ خیابان؛ غرب نمی‌تواند به گونه‌ای خودانگیخته از آنها سخن بگوید، مگر آنکه فاصله‌اش با آنها را مبنای بارگذاری معنایی در آنها قرار دهد: درواقع باید از آنها هایکوها را ساخت، زبانی که ما را راهی بدان نیست. آنچه می‌توان افزود این است که چنین حوادث ناچیزی (که انباشت آنها در طول یک روز نوعی سرمستیِ شهوانی پدید می‌آورند) هیچ نوع جذابیتی ندارند (جذابیتِ ژاپنی برای ما بی‌تفاوت است، زیرا از آنچه ویژگی ژاپن را می‌سازد، یعنی مدرنیتهٔ آن جدا شده‌است) هیچ اثری از رومانتیسم (که نمی‌تواند با وراجی‌های موجود در روایت‌ها و وصف‌ها سازگار باشد) نیز ندارند؛ آنچه آنها به **قرائت** می‌گذارند (من در آنجا یک خواننده‌ام و نه یک بازدید کننده)، راست‌بودنِ **خطوط**، نبود ردپا و حاشیه و لرزش است؛ رفتارهای کوچک (از لباس گرفته تا لبخند) که در نزد ما به دلیل یک خودشیفتگی ریشه‌دار در غرب، تنها نشانه‌هایی از یک رضایتمندیِ خودخواهانه هستند، در نزد ژاپنی‌ها به شیوه‌هایی ساده از گذشتن، از ترسیم

لحظه‌ای نامنتظر در خیابان به‌شمار می‌آیند: چرا که اطمینان و استقلالِ یک حرکت، دیگرگویای مُهر تأییدزدن بر من (بر یک «رضایتمندی» از خویشتن) نیستند، بلکه تنها به معنای یک روش گرافیکی در بودن به حساب می‌آیند؛ به‌گونه‌ای که نمایش خیابان در ژاپن (یا به شکلی کلی‌تر نمایش مکان عمومی) انگیزشی همچون محصولِ یک زیباشناسیِ سکولار پدید می‌آورد و به‌همین دلیل نیز هر نوع ابتذالی از آن بیرون رانده‌می‌شود، بدین ترتیب چنین حرکتی [در مکانی عمومی] هرگز بر ویژگی نمایشی‌بودن (یا بر نوعی هیستری) کالبدها، تکیه نمی‌زند، بلکه در اینجا هم همچون موارد پیشین، به نوشتاری فی‌البداهه[1] می‌ماند که در آن طرح و افسوس، خودِ حرکت و اصلاح آن حرکت، هر دو ناممکن هستند، زیرا خط، با آزادشدن از تصویرِ ممتازی که تصویرگر می‌خواهد از خود عرضه کند، چیزی را بیان نمی‌کند، بلکه تنها، چیزی را در هستی نگه می‌دارد. یک استاد ذِن می‌گوید: «**وقتی راه می‌روی، به راه‌رفتن بسنده کن، و زمانی که نشسته‌ای، به نشستن قانع باش. اما به‌ویژه از راه خود منحرف نشو!**». گویی بتوان حرکاتی چون حرکتِ دوچرخه‌سوار جوانی که بر فراز بازوی بلندشده‌اش، سینی‌ای از ظروف را گرفته‌است، و یا دختر جوانی که در برابر گروهی از مشتریانِ یک فروشگاهِ بزرگ که به‌شدت تلاش می‌کنند خود را به یک پلکان برقی برسانند، با چنان ژرفنا و چنان مناسک‌وار تعظیم می‌کند که حرکتش معنای هرگونه خدمتگزاری را از دست می‌دهد؛ یا بازیکن پاشینکو که با شتاب گوی‌های خود را (با سه حرکتی که حتی هماهنگی آنها یک نوع طرح است) درون دستگاه فرو می‌ریزد و آنها را بار دیگر

---

[1] alla prima

به‌دست می‌آورد، و یا فرد شیک‌پوشی که نشسته در کافه، با حرکتی مناسکی (خشک و مردانه) پاکت پلاستیکی حلوی دستمال گرمی راکه دست‌هایش را با آن پاک می‌کند به‌کناری می‌اندازد تا سپس کوکاکولای خود را بنوشد، همهٔ این حرکات را بتوان به‌دقت مادهٔ هایکو به‌شمار آورد.

چنین

هایکو چنان عمل می‌کند، که رهاشدن از معنا از خلال گفتمانی کاملاً قرائت‌پذیر انجام بگیرد (تضادی که در هنر غربی طرد می‌شود، زیرا در آن اعتراض به معنا، تنها در حالتی می‌تواند انجام گیرد که گفتمان هنر درک‌ناپذیر شود). بدین ترتیب هایکو در نظر ما نه غریب است و نه آشنا: هایکو به همه چیز شباهت دارد و به‌هیچ چیز شبیه نیست: از آنجا که قرائت‌پذیر است، آن را ساده، نزدیک، آشنا، لذت‌بخش، ظریف، «شاعرانه» و در یک‌کلامْ قابل‌انطباق با بازی کاملی از نصیحت‌های دلگرم‌کننده می‌پنداریم، با این حال، هایکو، با بی‌معنایی‌اش، در برابر ما مقاومت می‌کند و سرانجام تمام صفاتی را که تا چند لحظهٔ پیش برایش قائل بودیم از دست می‌دهد و درون نوعی تعلیق معنایی فرومی‌رود که برای ما غریب‌ترین چیز است، غریب‌ترینْ زیرا رایج‌ترین عمل درگفتار ما، یعنی تفسیر را ناممکن می‌کند. دربارهٔ این هایکو چه می‌توان گفت؟

نسیم‌بهاری:
قایق‌ران
چپقش را می‌جود.

یا دربارۀ این هایکو؟

ماهِ تمام
و روی حصیرها
سایۀ یک کاج.

و یا این یکی:

در کلبۀ ماهیگیر،
بوی ماهی خشک‌شده
و گرما.

و یا (و نه سرانجام، زیرا نمونه‌ها پایانی ندارند) این هایکوی دیگر:

باد زمستانی می‌وزد.
چشمان گربه‌ها
چشمک می‌زنند.

چنین **خطوطی** (واژه‌ای که بسیار برای هایکو، زخم کوچکی که درون زمان تداوم یافته، مناسب است) آنچه را که می‌توان «بینشی بدون تفسیر» نامید، مستقر کرده‌اند. این بینش (واژه‌ای هنوز بیش از اندازه غربی) در عمق خود کاملاً انحصاری است؛ آنچه لغو می‌شود، معنا نیست، بلکه هر نوع پندارۀ غایت است: هایکو به هیچ یک از مصارفی

که برای ادبیات قائل شده‌اند (که آنها نیز عبث هستند) نمی‌رسد، چگونه هایکو می‌تواند آموزشی بدهد، بیانی داشته‌باشد یا نشاطی بیافریند؟ به‌همین ترتیب، درحالی‌که برخی از مکتب‌های ذِن تأمل نشسته را به‌عنوان عملی با **هدفِ** به‌دست‌آوردنِ بودائیت می‌پذیرند، مکتب‌هایی دیگر، حتی حاضر به پذیرش این غایت (به‌ظاهر اساسی) نیستند: نشستن باید «**تنها به‌منظور نشستن باشد**» بنابراین آیا نباید پنداشت که نوشته‌شدنِ هایکو (همچون تعدادشماری از حرکت‌های گرافیکی دیگری که در مدرن‌ترین و اجتماعی‌ترین ابعاد زندگی ژاپنی دیده می‌شوند) «**تنها برای نوشته‌شدن**» بوده‌است؟

آنچه در هایکو از میان می‌رود، دو کارکرد اساسی نوشتار کلاسیک (هزاران سالهٔ) ماست: از یک‌سو توصیف (چپق قایق‌ران، سایهٔ کاج، بوی ماهی، نسیم زمستانی وصف نشده‌اند، یعنی با معانی، درس‌ها، با شاخص‌هایی با ادعای آشکارکردنِ حقیقتِ یک احساس آراسته نشده‌اند: معنا، اجازهٔ ورود در امر واقعی نیافته‌است؛ از این هم بیشتر: امر واقعی دیگر حتی از معنای یک امر واقعی نیز برخوردار نیست) و از سوی دیگر تعریف؛ نه‌تنها تعریف به حرکت، ولو حرکتی گرافیک، انتقال یافته‌است، اما از این هم بیشتر، تعریف به‌سوی نوعی شکوفاییِ غیراساسی ــ غریب ــ از اُبژه انحراف یافته‌است، همان‌گونه که در یک داستان ذِن روایت شده‌است. در این داستان استاد را می‌بینیم که جایزهٔ بهترین تعریف (**یک بادبزن چیست؟**) را به‌گونه‌ای غریب می‌دهد: جایزه نه به یک تصویرسازیِ خاموش و تنها حرکتی ازکارکرد (**بازکردنِ بادبزن**) بلکه به ابداع زنجیره‌ای از حرکات عجیب (**بستن بادبزن، خاراندن گلو با آن، بازکردنش، گذاشتنِ یک شیرینی بر رویش و تعارف آن به استاد**) می‌دهد. هایکو توصیفی دربر دارد و نه تعریفی (و این می‌تواند

درنهایت دربارهٔ هر **خطِ** ناپیوسته، هر حادثه‌ای در زندگی ژاپنی به‌گونه‌ای که من آنها را قرائت کرده‌ام نیز تعمیم داده شود). هایکو آن‌قدر کوچک و نازک می‌شود تا به یک اشارهٔ ناب و تنها بدل شود. هایکو می‌گوید: **این است**، به این صورت است، **چنین است**. **و باز هم بهتر: چنین!** هایکو با اشاره‌ای چنان آنی و کوتاه (بدون هیچ لرزش و هیچ تکراری) که حتی پیوند در آن اضافی به نظر می‌رسد، گویی با پشتیبانی از تعریفی ممنوعه و برای همیشه دورافتاده روبه‌رو باشیم. معنا در هایکو جز جرقه‌ای، خطی از نور نیست: یا به گفتهٔ شکسپیر؛ **زمانی که روشناییِ یک معنا بیرون می‌رود، اما با جرقه‌ای که جهانِ ناپیدا را آشکار کرده‌است**(۴۰)، با این تفاوت که جرقهٔ هایکو روشنایی دربر ندارد و هیچ چیز را روشن نمی‌کند: این جرقه عکسی است که با دقتِ تمام (به‌روش ژاپنی) گرفته‌می‌شود، اما با فراموش‌کردنِ آن که فیلمی در دوربین گذاشته‌شود. و یا آن که هایکو (**خط**) حرکت اشارهٔ کودک خردسالی را بازتولید می‌کند که به اشارهٔ انگشت هر چیزی را نشان می‌دهد (هایکو پذیرش سوژه را دربر ندارد) و تنها می‌گوید: **این!** آن‌هم با حرکتی چنان بلافصل (چنان خالی از هر نوع تأمل: حرکتی خالی از هر نام یا حتی از هر نوعِ مالکیتی) که چیز مورد اشاره به‌هیچ‌رو درخورِ هیچ‌گونه طبقه‌بندی به‌مثابه اُبژه نخواهد بود: هایکو می‌گوید: **هیچ چیزِ خاصی در کار نیست** و این، با روح ذِن انطباق دارد: حادثه را با هیچ معیاری نمی‌توان نامی داد، خاص‌بودنِ آن کوتاه‌مدت است، همچون چرخشی لطیف، هایکو به گِرد خود می‌چرخد، ردپای نشانه که به ظاهر کشیده‌شده‌است، به همان سرعت محو می‌شود: هیچ چیز به‌دست نیامده، سنگِ یک واژه پرتاب شده‌است بی‌آنکه هیچ بازتابی داشته‌باشد: نه موجی، نه جریانی از معنا.

مغازهٔ نوشت‌افزار

در مغازهٔ نوشت‌افزار، مکان گردآمدن اشیای ضروری برای نوشتار است که می‌توان درون فضای نشانه‌ها وارد شد: در این مغازه است که دست با ابزار و مادهٔ خط برخورد می‌کند، و آنجاست که تجارتِ نشانه، حتی پیش از آنکه خودِ آن ترسیم شود، آغاز می‌شود. از این‌رو هر ملتی، مغازهٔ نوشت‌افزار خاص خود را دارد. در ایالات‌متحد، مشخصهٔ چنین مکانی، فراوانی، دقت و هوشیاریِ آن است؛ آنجا با مکانی سروکار داریم که متعلق به معمارهاست، با دانشجویانی که باید در کالاها همهٔ حرکات آزادانهٔ آنها را پیش‌بینی کنند، آنجا دیده‌می‌شود که مصرف‌کننده هیچ نیازی به تعمق در نوشتار خود ندارد، بلکه همهٔ ابزارها آماده‌اند تا او به‌راحتی محصولات حافظه، قرائت، آموزش و ارتباط خود را به ثبت رساند؛ استیلای کاملی بر وسایل بدون‌آنکه هیچ خیالبافِی دربارهٔ خط یا ابزار در کار باشد، نوشتار در موقعیتی کاملاً مصرفی قرار می‌گیرد و هرگز به بازیِ یک انگیزش بدل نمی‌شود. مغازهٔ نوشت‌افزارِ فرانسوی را اغلب در مکان‌هایی می‌بینیم که بر

L'Apparat
de la lettre

دستگاه نامه‌نگاری

سردر آنها نوشته شده‌است: «**این مغازه در سال ...۱۸ تأسیس شده است**»، عنوانی که بر روی یک لوح مرمر سیاه رنگ با حروف طلایی حک شده‌است؛ این مغازه گویی به حسابداران تعلق داشته‌باشد، به دیوان‌سالاران و بازرگانان؛ محصول نمونهٔ آن دفترچهٔ ثبت و فرم‌های اظهارنامهٔ حقوقی و... است و صاحبانشان، نسخه‌نویسان ابدی، کسانی با نام‌هایی چون بووار[1] و پکوشه[2](۴۱).

موضوعِ مغازهٔ نوشت‌افزار ژاپنی نیز همین نوشتارِ پنداره‌نگارانه است که دَر نگاه ما، ظاهراً از نقاشی ریشه گرفته‌است، درحالی‌که درست برعکسْ این نوشتار است که نقاشی را بنیان می‌گذارد (این نکتهٔ مهمی است که بدانیم هنر ژاپنی منشاء نوشتاری دارد و نه منشاء بیانی). به‌همان اندازه که مغازهٔ ژاپنی دست به ابداع شکل‌ها و کیفیت‌های متنوع برای دو مادهٔ آغازین نوشتار، یعنی سطح نوشتار و ابزار نوشتار می‌زند، به‌همان میزان در مقایسه، توجهی به سایر موضوع‌ها از جمله آموزش که تجمل خیال‌برانگیزِ مغازه‌های امریکایی را به‌وجود می‌آورند، ندارد: (زیرا خطوط به روش فی‌البداهه کشیده‌می‌شوند)، هیچ ابداعی به شکل پاک‌کن یا جایگزین‌های آن انجام نمی‌گیرد (پاک‌کن، شیئی برجسته در ارتباط با معنا است [به‌ویژه آن‌گاه] که ما تمایل زیادی به پاک‌کردن یا دست کم سبک‌کردن و کاهش دادنِ آکندگی آن داشته‌باشیم؛ اما در روبه‌روی ما، در شرق، آنجا که آینه‌ها تهی هستند، چه نیازی می‌تواند به پاک‌کن‌ها وجود داشته‌باشد؟). همه چیز در ابزارسازی، به‌سمتِ تناقضِ یک نوشتار برگشت‌ناپذیر و شکننده سوق می‌یابد، نوشتاری که در آن واحد و

---

[1] Bouvards

[2] Pecuchet

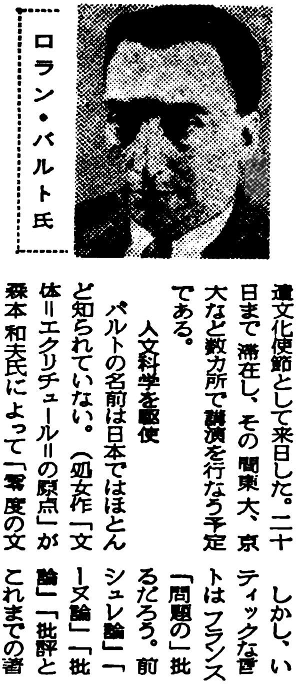
به‌صورتی متضاد، هم نوعی شکاف‌دادن است و هم نوعی سُرخوردن: کاغذهایی به هزاران شکلِ گوناگون که بسیاری از آنها در تاروپود خود، دانه‌های آسیاشده، کاه‌های روشن و شاخه‌های شکسته، منشاء گیاهی خود را برمی‌نمایانند؛ دفترچه‌هایی که صفحات آنها دو تا شده‌اند، مثل کتابی که بُرش نخورده‌باشد تا نوشتار از خلال نوعی تجمل در سطوح حرکت کند و رنگ‌وَرورفتن در آن بی‌تأثیر باشد، اشباع مجازی پُشت و رو (نوشتار بر فراز یک خلأ رسم می‌شود): بازنویسی، خطِ پاک‌شده‌ای که به رمزی بدل شود، ناممکن است. اما دربارهٔ قلم‌مو (که بر سنگِ مرکبِ اندکی نم‌خورده کشیده‌می‌شود) باید گفت که آن هم حرکات خود را دارد، گویی قلم، همان انگشت باشد؛ اما درحالی‌که قلم‌های قدیمی ما [غربی‌ها] تنها قادر به ضخیم کردن و جداسازی حروف بودند و افزون بر این کاری جز خراشیدن کاغذ همواره در جهتی یکسان نمی‌کردند؛ قلم‌مو[ی ژاپنی] می‌تواند بلغزد، بر خود بپیچد، برخیزد و خط را به‌گونه‌ای همراه خود در هوا بچرخاند، قلم‌مو، انعطافِ نفسانی و لغزندهٔ دست را دارد. قلم‌های روان‌نویس (ماژیک) که ریشه‌ای ژاپنی دارند، از پیِ قلم‌مو آمده‌اند؛ این قلم‌ها را نمی‌توان شکلِ بهبودیافته‌ای از خودنویس دانست که خودْ از قلم قدیمی (فولادی یا آلیاژ) منشأ گرفته‌است، بلکه باید آنها را وارث مستقیم پنداره‌نگاره‌ها به‌شمار آورد. این اندیشهٔ گرافیک که همهٔ مغازه‌های نوشت‌افزار ژاپنی بر آن اتکا می‌کنند (در هر فروشگاهِ بزرگی یک خطاط عمومی هست که بر روی پاکت‌های دراز با حاشیه‌ای قرمز، آدرس‌های افقیِ هدایا را می‌نویسد) را، می‌توان به‌صورتی متناقض (دست‌کم در نظر ما) حتی در ماشین‌تحریر نیز بازیافت؛ ماشینِ ما در حرکتی پرشتاب نوشتار را به محصولی کالایی بدل می‌کند: ماشین، نخستین ویرایش

متن را در لحظهٔ نوشته‌شدن به انجام می‌رساند؛ اما ماشین تحریر آنها، با نشانه‌های بی‌پایان خود که نه در قالب حروفِ ردیف‌شده بر یک پیشانیِ حک‌کننده، بلکه چرخیده بر استوانه‌ها، طرح را به‌یاد می‌آورد، نوعی خاتم‌کاریِ پنداره‌نگارانه را به‌یاد می‌آورد که بر برگ کاغذ پراکنده شده‌است و در یک کلام، فضا را، به گونه‌ای که می‌توان گفت ماشین، دست‌کم به شکلی مجازی، به یک هنر واقعی گرافیک تداوم می‌بخشد که دیگر نه کار زیباشناسانهٔ حروفی تنها، بلکه الغای نشانه است که در حرکتی خمیده، با شتاب به همه سوی صفحه پاشیده شده‌است.

چهرهٔ نوشتارشده

چهرهٔ نمایشی (تئاتری) نه چهره‌ای نقاشی‌شده (بزک‌شده)، بلکه چهره‌ای نوشتارشده‌است. در اینجا با حرکتی غیرمنتظره روبه‌رو هستیم: به‌رغم آنکه نقاشی و نوشتار ابزار آغازینِ یکسانی (قلم‌مو) دارند، این نقاشی نیست که نوشتار را درون سبک تزئینی، تماس تداوم‌یافته، نوازشگر و فضای بازنمایاندهٔ خویش می‌کشد (کاری که بی‌شک هرگز در نزد ما از آن بازنایستاده‌است، مایی که برایمان آیندهٔ متمدنِ یک کارکرد، تنها می‌تواند با اشرافیت‌یافتن زیباشناسانهٔ آن انجام بگیرد) برعکس، عمل نوشتار است که حرکت نقاشی را زیرسلطهٔ خود می‌کشد؛ به‌صورتی که نقاشی‌کردن هرگز چیزی جز نوشتن نیست.

رنگ سفیدی که بر صورتِ [بازیگر ژاپنی] کشیده‌می‌شود، ظاهراً هرگز این هدف را نداشته‌است که پوست را از حالت طبیعی خارج، و یا آن را به کاریکاتوری از خود بدل کند (کاری که ما با دلقک‌هایمان می‌کنیم و در آنها، آرد یا گچی که صورت را پوشانده‌است، نوعی



遣文化使節として来日した。二十日まで滞在し、その間東大、京大など数カ所で講演を行なう予定である。

人文科学を駆使

バルトの名前は日本ではほとんど知られていない。（処女作「文体＝エクリチュール＝の原点」が森本和夫氏によって「零度の文

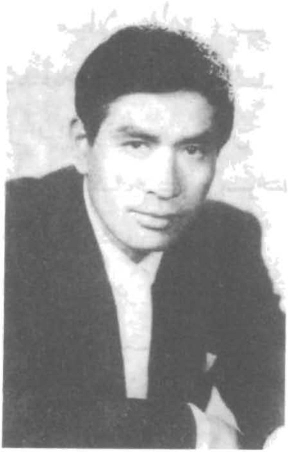
しかし、い
ティックな書
トはフランス
「問題の」批
るだろう。前
シュレ論」「
ーヌ論」「批
論」「批評と
これまでの著

این سخنران غربیِ مدعو یک کنفرانس، به محض آنکه در روزنامهٔ **کوبه شینبون** (Kobe Shinbun) *از او نقل‌قول می‌شود، تا اندازه‌ای قیافهٔ ژاپنی‌ها را به خود می‌گیرد، حروف ژاپنی سبب می‌شوند چشم‌ها تا حدی کشیده شوند و مردمک آنها به سیاهی سوق یابند*

تحریک به رنگ‌پاشیدن بر چهره است)؛ هدفِ رنگ سفید تنها آن است که آثار درونیِ خطوطِ [چهره] را از میان بردارد و صورت را به پهنهٔ خالی‌ای همچون پارچه‌ای بیرنگ بدل کند که هیچ ماده‌ای طبیعی (آرد، خمیر، گچ یا ابریشم) برای جان‌دادنِ به آن با هیچ ذره و هیچ لطافت و هیچ پژواکی به کار گرفته‌نمی‌شود.

چهره تنها **چیزی برای نوشتن** است؛ اما این آینده در حال حاضر نیز خود را نشان می‌دهد: با دستی که رنگ سفید بر ابروها می‌کشد، با برجستگی بینی، با صافیِ گونه‌ها، و با گذاشتن محدودهٔ سیاه موهایی متراکم همچون سنگ بر رأس این صفحهٔ گوشتی. سفیدی صورت، که نه فقط خبر از سادگی نمی‌دهد، بلکه نوعی سنگینی و تراکم را تا حد

مشمئز کردن در خود دارد، همچون شک، دو حرکت متناقض و همزمان معنا می‌دهند: بی‌حرکتی (که ما «اخلاقاً» آن را نفوذناپذیری می‌نامیم) و شکنندگی (که ما آن را به‌همان صورت، اما نه با موفقیتی بیشتر، عطوفت می‌نامیم) چشمان و دهان، نه بر **روی** این سطح، بلکه حک‌شده، زخم‌زده و شکاف‌خورده و به‌دقت تداوم‌یافته، درون آن دیده‌می‌شوند. چشمان، مسدودشده، که با پلک‌هایی چهارگوش و صاف و بدون هیچ حلقه‌ای در زیر خود، تمرکز خود را از دست داده‌اند (حلقهٔ زیر چشمان: ارزشی به‌دقت بیانی در چهرهٔ غربی: خستگی، مهربانی، شهوت). چشمان مستقیماً بر روی چهره گشوده‌می‌شوند، گویی آنها زمینهٔ سیاه و خالیِ نوشتار، «شب مرکب» هستند، و یا: چهره همچون سفره‌ای به‌سوی چاهِ سیاهِ (اما نه «تاریک») چشمان کشیده شده‌است. چهره، که به قالب‌های ابتدایی نوشتار تقلیل یافته‌است (خلأ صفحه و گودی بریدگی‌هایش)، هر محتوایی، یعنی هر نوع بیانی را از خود دور می‌کند: این نوشتار هیچ چیز نمی‌نویسد (یا می‌نویسد: **هیچ**)؛



از سوی دیگر. *بازیگر جوانْ تتورو تانبا* (Teturo Tanba) که *نقل‌قولی از آنتونی پرکینز* (Anthony Perkins) می‌کند، *چشم‌های آسیاییِ خود را از دست می‌دهد*، بنابراین. چهرهٔ *ما* چیست جز یک *نقل‌قول*؟

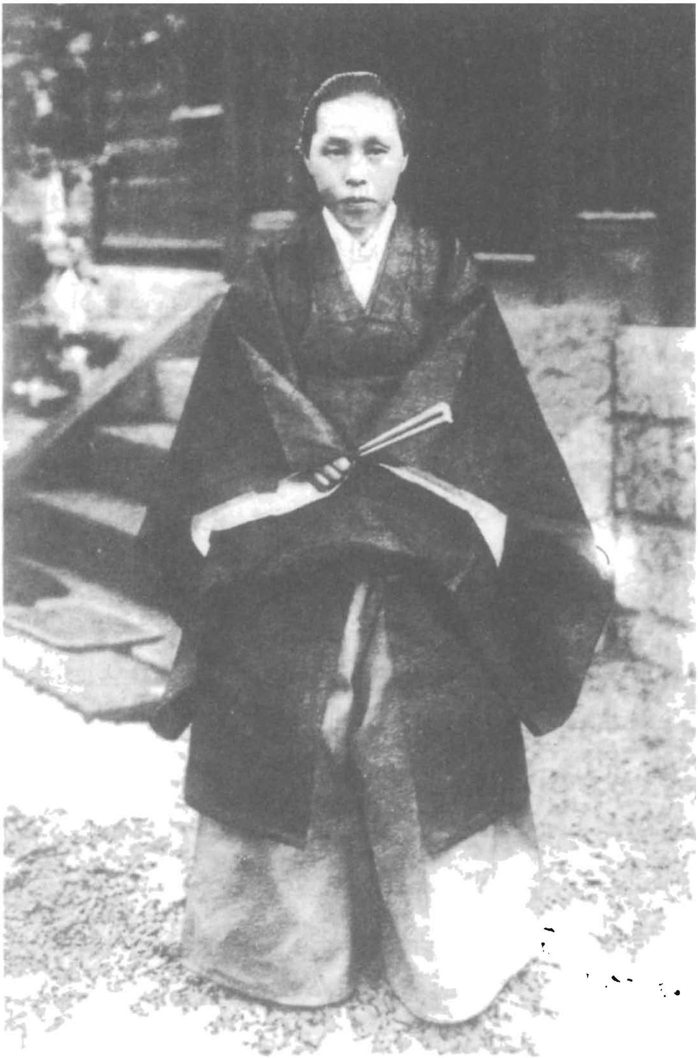
نه‌تنها حاضر به «بهادادن» (واژه‌ای که ساده‌انگارانه از حسابداران ریشه گرفته‌است) به هیچ عاطفه‌ای، به هیچ معنایی (حتی به معنای نفوذناپذیری و نبود بیان) نیست، بلکه حتی از هیچ شخصیتی نیز الگوبرداری نمی‌کند: مردِ زن‌نما (زیرا نقش‌های زنانه به‌وسیلهٔ مردان اجرا می‌شود) پسری نیست که او را به شکل یک زن بزک کرده‌باشند و برای این کار، تمام وسایل و ابزار را به کار برده‌باشند و همهٔ شبیه‌سازی‌های پرهزینه را استفاده کرده‌باشند، بلکه تنها قالبی خالص است که نه پشت پرده (حقیقت) آن پنهان شده‌باشد (یعنی با خودخواهی بر آن نقاب زده‌باشند) و نه به‌صورتی مخفیانه خود را بنمایاند (همچون در نزد مردان زن‌نمای غربی)، با چشمکی شوخ‌طبعانه با اشاره به آنچه از مردانگی هنوز آشکار است، زمانی که ظاهراً با «زنی» موطلایی و بلندقامت روبه‌روییم، اما دستان یا پاهای درشت او، دروغین‌بودنِ سینهٔ بزرگ و هورمونی‌اش را آشکار می‌کند). در اینجا تنها با **غیبت** سروکار داریم؛ بازیگر نه در چهرهٔ خود، نقش زن را ایفا و نه از او تقلید می‌کند، بلکه تنها زن را معنا می‌دهد؛ اگر همان‌گونه که مالارمه[1] (۴۲) می‌گوید، نوشتار از «حرکاتِ پنداره» ساخته شده‌باشد، بازیگرِ زن‌نما در اینجا حرکتِ زنانگی است و نه شبیه‌سازی از آن؛ در نتیجه در این حرکت هیچ نکتهٔ قابل‌توجهی وجود ندارد، یعنی هیچ نوع **برجستگی** در آن نمی‌بینیم (این امر در غرب غیرقابل‌تصور است زیرا در اینجا زن‌نمایی به‌خودیِ‌خود امری منفی و تحمل‌ناپذیر و کاملاً گناه‌آلود تلقی می‌شود). از این‌رو، ابداً جای تعجب نیست که ببینیم بازیگری پنجاه ساله (بسیار مشهور و مورد

---

[1] Mallarme

احترام) در نقش زنی جوان، عاشق و وحشت‌زده بازی کند، زیرا چه جوانی و چه زنانگی در اینجا دارای جوهری طبیعی فرض نمی‌شوند که لازم باشد با سرگردانی به‌دنبال حقیقتِ آنها شتافت؛ ظرافت نشانه‌ها، دقت آنها که نسبت به هر نوع الگوبرداری‌های ارگانیک بی‌تفاوت‌اند (یعنی پدیدآوردن کالبدِ واقعی و فیزیکیِ یک زن جوان) سبب می‌شوند ـ یا توجیه‌کنندهٔ آن هستند ـ که تمام امر زنانه را جذب کنند و آن را درون انکساری ظریف از قالبْ شکوفا سازند: زن، که معنا می‌شود اما بازنموده نمی‌شود، یک پنداره است (و نه یک طبیعت) و به‌همین عنوان، زن درون بازیِ طبقه‌بندی کننده و حقیقتِ خالص تفاوت خود کشیده‌می‌شود: مرد زن‌نمای غربی می‌خواهد **یک** زن باشد، اما بازیگر شرقی جز در پی آن نیست که ترکیبی از نشانه‌های زن را عرضه کند.

با این وصف، از آنجایی که این نشانه‌ها حاد هستند و نه چون پر طمطراق‌اند (این طور فکر می‌شود که چنین نیستند) اما از آنجا که هوشمنداند ـ زیرا مانند نوشتار «حرکت‌های پنداره» هستند ـ کالبد را از هرگونه بیانمندی پاک می‌کنند: می‌توان گفت که آنها زیر فشار نشانه‌بودن، معنا را تضعیف می‌کنند. به‌این‌ترتیب، می‌توان همراهی نشانه و نفوذناپذیری (واژه‌ای ناخالص زیرا اخلاقی و بیانگر) را که تئاتر آسیایی را مشخص می‌کند، توضیح داد. این امر به نوعی از پذیرشِ مرگ مربوط می‌شود. تصورکردن و ساختن یک چهره، نه چهره‌ای نفوذناپذیر یا بی‌احساس (که این خود هنوز یک معنا است) بلکه چهره‌ای گویی برون‌آمده از آب، شسته‌شده از معنا، و این‌گونه‌ای پاسخدهی به مرگ است. به این تصویر نگاه کنید،



Ils vont mourir, ils le savent

آنها خواهند مرد، آنها این را می‌دلنند،

Ils vont mourir, ils le savent

و این در چهره‌هایشان دیده نمی‌شود.

تصویری که به تاریخ ۱۳ سپتامبر ۱۹۱۲ مربوط می‌شود: ژنرال نوگی[1]، فاتح ژاپن علیه روسیه در پورت آرتور[2](۴۳)، همراه با همسرش در مقابل دوربین ایستاده‌است؛ این دو پس از مرگِ امپراتور، تصمیم به خودکشی در فردای آن روز گرفته‌اند؛ بنابراین **می‌دانند** [که می‌میرند] مرد، در ریش‌ها، اونیفورم و مدال‌هایش گم شده‌است و تقریباً چهره‌ای ندارد؛ اما زن، چهرهٔ کامل خود را حفظ کرده‌است: چهره‌ای نفوذناپذیر؟ ابلهانه؟ روستایی؟ شایسته؟ همان‌گونه که در مورد بازیگرِ زن‌نما گفتیم در اینجا نیز هیچ صفتی را نمی‌توان به کار برد، نصیحت به کنار رفته‌است، نه به دلیل شکوه مرگی نزدیک، بلکه برعکس به دلیل رهایی از معنای مرگ، از مرگ به‌مثابه معنا. همسر ژنرال نوگی تصمیم گرفته‌است که مرگ را معنا بداند که این و آن هر دو را همزمان کنار بگذارد و دست کم با چهره «از آن سخن نگوید».

---

1. Nogi

2. Port Arthur

میلیون‌ها کالبد

یک فرانسوی (مگر آنکه در خارج از کشور باشد) نمی‌تواند چهرهٔ فرانسوی‌های دیگر را طبقه‌بندی کند؛ شکی نیست که او چهره‌های رایج را دریافت می‌کند، اما انتزاعِ این چهره‌های تکراری (یعنی طبقه‌ای که آنها بدان تعلق دارند) از توانِ او بیرون است. کالبدهای هموطنان که در موقعیت‌های روزمرگی ناپیدایند، گفتاری را می‌سازند که وی نمی‌تواند به هیچ ضابطه‌ای وابسته‌اش کند؛ **پیشینهٔ** چهره‌ها برای او هیچ ارزش فکری در برندارد؛ زیبایی، اگر هم با آن برخورد کند، هرگز برای او یک جوهر، غایت یا تحقق‌یافتنِ یک جست‌وجو، حاصلِ یک پختگیِ درک‌پذیر از نوعِ [انسانی] نیست، بلکه تنها نوعی اتفاق، برجستگی‌یافتنِ یک سطح صاف و فاصله گرفتن از تکرار به‌شمار می‌آید. اما برعکس، همین فرانسوی وقتی با یک ژاپنی در پاریس روبه‌رو می‌شود، او را در قالب‌های خالص یک انتزاع از نژاد وی قرار می‌دهد (البته به فرض آنکه او را به‌سادگی در چارچوب یک آسیایی [طبقه‌بندی نکند])، او نمی‌تواند بین این کالبدهای معدود ژاپنی هیچ

اختلافی ببیند و حتی از این هم بیشتر، او پس از محدودکردن نژاد ژاپنی زیرِ تنها یک گونه، به‌غلط این گونه را به تصویر فرهنگی‌ای که از ژاپن دارد منتقل می‌کند؛ تصویری که او کمتر از فیلم‌هایی که با موضوع ژاپن ساخته شده‌اند (فیلم‌هایی که در آنها ژاپنی‌ها، موجوداتی به دور از زمان حال، روستایی یا سامورایی نشان داده‌می‌شوند و بیشتر از آنکه «ژاپن» را نشان بدهند، موضوع خود یعنی «فیلم ژاپنی» را برجسته می‌کنند). برعکس او تصویر خود را بیشتر از چند عکس و تصویر مطبوعاتی، از چند خبر کوتاه اینجا و آنجا، از ژاپنی‌ها، به‌مثابه موجوداتی با یک نمونهٔ آغازین و کمابیش تأسف‌آور ساخته‌است: موجوداتی کوچک، عینکی، با سن و سالی نامعلوم، با لباس‌هایی مرتب و بی‌رنگ‌ورو، کارمندان سادهٔ کشوری گله‌وار.

در ژاپن همه چیز تغییر می‌کند: فرد فرانسوی که در کشور خود در شکار **بیگانه** بوده (و بیگانگی یا غریب‌بودگی نمی‌توانسته او را از مفهوم **غریب** بیرون بکشد) و در آنجا به نبود یا مبالغه‌ای در نشانه‌های بیگانه‌گرایی محکوم بوده‌است، با ورود به ژاپن درون دیالکتیک جدیدی از گفتار و زبان کشیده‌می‌شود، از جمع و فرد، از کالبد و نژاد (و در اینجا می‌توان به مفهوم واقعی کلمه از دیالکتیک سخن گفت، زیرا آنچه ورود به ژاپن، به صورتی آنی و یکباره به ما تحمیل می‌کند، تبدیل کیفیت به‌وسیلهٔ کمیت، تبدیل آن کارمند ساده به تنوع و گوناگونی در فراوانی است). کشف ژاپن شگفت‌انگیز است: خیابان‌ها، مغازه‌ها، میخانه‌ها، سینماها، قطارهایی با گسترهٔ بزرگِ فرهنگنامهٔ چهره‌ها و اندام‌ها که در آن هر اندامی (هر واژه‌ای) تنها خود را معنا می‌دهد و درهمان‌حال به طبقه‌ای ارجاع می‌دهد، و به‌این‌ترتیب در آنِ واحد هم لذتِ یک دیدار (با شکنندگی و خاص‌بودگیِ آن) را داریم و هم اشراقِ

حاصل از هر یک از گونه‌ها را (قیافه‌های گربه‌سان، روستایی، گرد مثل یک سیب، وحشی، فنلاندی شکل‌ها، روشنفکر، خواب‌آلود، شبح‌وار، نورانی، در فکر)، که منبعی برای نوعی شادمانیِ فکری هستند، زیرا آنچه سلطه‌ناپذیر است به سلطه در می‌آید. با فرورفتن در این مردم با صد میلیون کالبد (ترجیح می‌دهیم حسابِ کالبدها را داشته‌باشیم تا بگوییم صد میلیون «جان»). فرد از دو گونه سطحی‌نگری نجات می‌یابد اینکه تصور کنیم با تفاوتی مطلق روبه‌رووییم که درنهایت معنایی ندارد، جز آنکه خود را با تکراری خالص رودررو ببینیم (مورد یک فرانسوی در جست‌وجوی هموطنانش) و طبقهٔ واحدی که از هرگونه تفاوتی مبرا شده‌است (مورد ژاپنیِ کارمند ساده به آن گونه که تصور می‌کنیم او را در اروپا می‌بینیم). با این وصف، در اینجا همچون در سایر مجموعه‌های معنایی، ارزش نظام به نقاط گریز آن است: یک گونه خود را تحمیل می‌کند و با این حال این افراد را نمی‌توان هرگز در کنار یکدیگر یافت؛ در هر جمعیتی که در مکان عمومی می‌یابیم و از این لحاظ به یک جمله شباهت دارد، می‌توان نشانه‌هایی خاص اما آشنا یافت؛ کالبدهایی نو، اما بالقوه تکراری، در چنین صحنه‌ای هرگز نمی‌توان دو گونهٔ خواب‌آلود یا نورانی را با هم یافت و با این وصف چه این و چه آن به نوعی شناخت می‌پیوندند؛ گونه‌های کلیشه‌ای از کار می‌افتند اما درک‌پذیری حفظ می‌شود. و یا نکته‌ای دیگر ـ نوعی دیگر از ضوابط ـ ترکیب‌هایی غیرمنتظره کشف می‌شوند: گونهٔ وحشی و گونهٔ زنانه با هم همراه می‌شوند، گونهٔ اطوکشیده و گونهٔ آشفته، گونهٔ شیک‌پوش و گونهٔ دانشجو و غیره... در زنجیره‌ها، آغازگر حرکت‌های جدید می‌شوند، شاخه‌شاخه‌شدن‌هایی در آن واحد روشن و بی‌پایان.

گویی ژاپن همان دیالکتیکی را به کالبدهایش تحمیل می‌کند که به اشیاءاش: به بخش دستمال‌های یک فروشگاه بزرگ نگاه کنید: با وجود بی‌شماری و همهٔ تفاوت‌ها، هیچ‌گونه بی‌نظمی در زنجیره‌ها تحمل نمی‌شود، هیچ تخریبی در نظم پذیرفته نیست. و یا نمونه‌ای دیگر، هایکوها: چه تعداد هایکو در تاریخ ژاپن سروده شده‌است؟ همهٔ آنها از چیزهایی یکسان سخن می‌گویند: فصل‌ها، گیاهان، دریا، روستا، سایه‌ها و با وجود این، هر هایکو در نوع خود حادثه‌ای تقلیل‌ناپذیر است. و یا نشانه‌های پنداره‌نگارانه: این نشانه‌ها از لحاظ منطقی غیرقابل طبقه‌بندی به‌نظر می‌رسند، زیرا از نظمی فونتیک و دلخواه، اما محدود و قابل‌سپرده‌شدن به حافظه (الفبا) تبعیت نمی‌کنند، اما درهمان‌حال آن واژه‌ها نیز در فرهنگ‌ها طبقه‌بندی شده‌اند و در آنجا ــ حضور تحسین برانگیز کالبد در نوشتار و در طبقه‌بندی ــ عدد و نظم حرکات لازم برای ترسیم پنداره‌نگار است که گونه‌شناسیِ نشانه‌ها را تعیین کرده‌اند. همین را دربارهٔ کالبدها نیز می‌توان گفت: هر ژاپنی (و نه هر آسیایی) یک کالبد عمومی (و نه عام، آن‌گونه که از دور پنداشته‌می‌شود) را می‌سازد و با این همه، با گستره‌ای از قبیلهٔ کالبدهای متفاوت روبه‌رو هستیم که هر یک به یک طبقهٔ خاص ارجاع می‌دهد که خود بدون بی‌نظمی، به سوی نظمی پایان‌ناپذیر می‌گریزد؛ در یک کلام: [این کالبدها] باز هستند و در آخرین لحظه به یک نظام منطقی [شباهت دارند]. نتیجه یا موضوع درگیری در این دیالکتیک چنین است: کالبد ژاپنی تا غایت فردیت خود می‌رود (همچون استاد ذِن، زمانی که یک پاسخ غیر منتظره و منحرف کننده در برابر پرسشی جدی و عادی از جانب شاگردانش، **ابداع می‌کند**). اما این فردیت را نمی‌توان در معنای غربی درک کرد. این فردیت از هرگونه هیستری

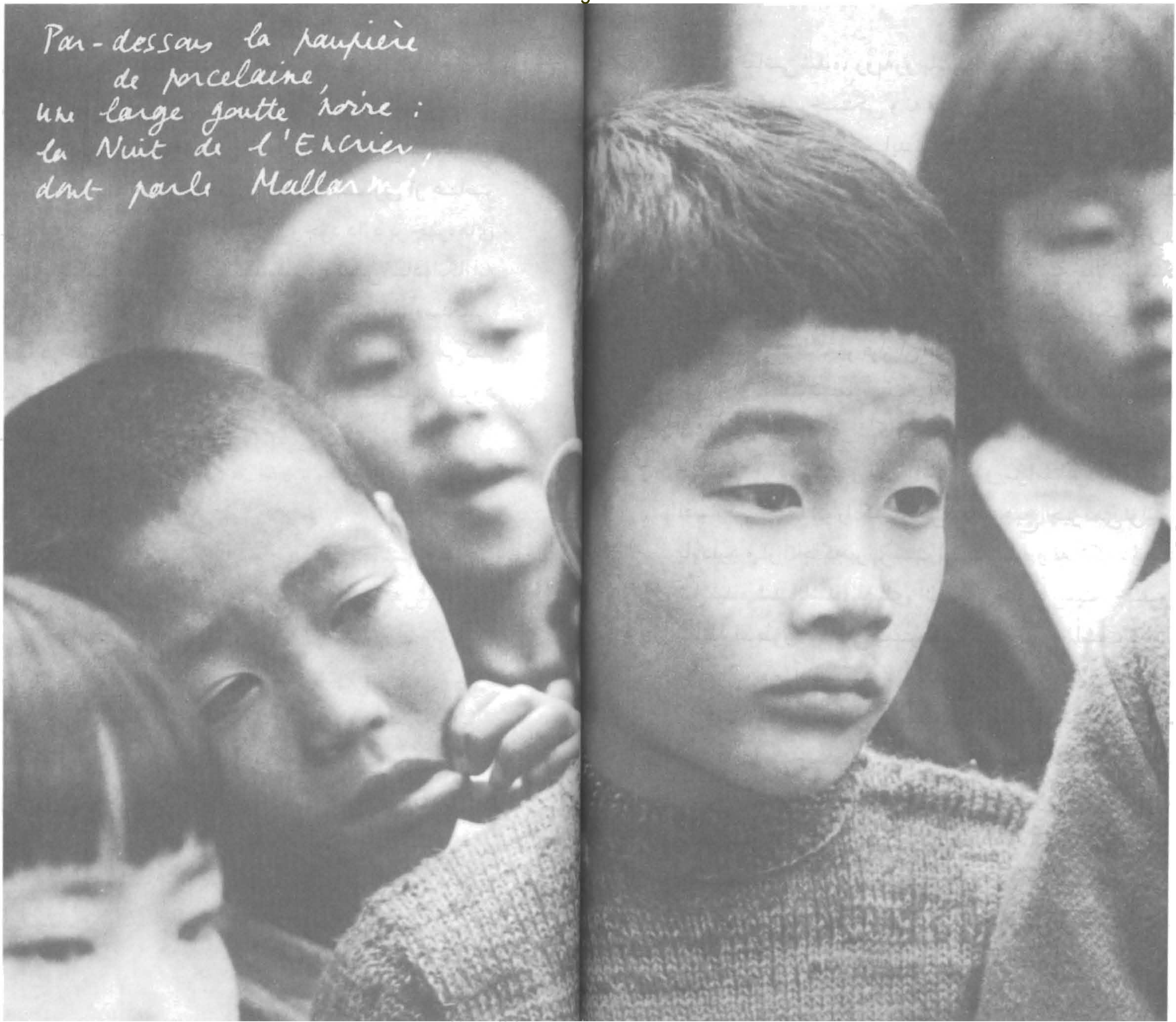
مبراست و در پی آن نیست که از فرد یک کالبد اصیل و متمایز از دیگر کالبدها و مبتلا به این تب تبلیغاتی که تمام غرب را فراگرفته، بسازد. فردیت در اینجا به معنای حصارکشیدن [به گرد یک فرد] تئاتر، پیشی‌گرفتن و پیروزی نیست؛ فردیت تنها تفاوت است، انکسار، بدون امتیازی از کالبدی به کالبد دیگر. به‌همین دلیل نیز زیبایی خود را همچون غرب به‌مثابه نوعی خاص‌بودگیِ دست‌نیافتنی تعریف نمی‌کند: زیبایی اینجا و آنجا تکرار می‌شود، از این به آن تفاوت می‌گریزد و درون همنشینیِ بزرگ کالبدها جای می‌گیرد.

پلک

خطوط مختلفی که یک واژهٔ پنداره‌نگارانه را رسم می‌کنند، در نظمی خاص قرار می‌گیرند که اختیاری بوده‌است، اما منظم نیست؛ خط که با قلم‌موی کامل آغاز می‌شود، با یک نقطهٔ کوچک به پایان می‌رسد، خمیده می‌شود و در آخرین لحظه از مسیر خود انحراف می‌یابد. همین ترسیمِ با فشار را در چشم ژاپنی باز می‌یابیم. گویی خطاط آناتومیستْ قلم‌موی خود را کاملاً بر گوشهٔ داخلی چشم قرار داده‌است و با یک خط همان‌گونه که شایستهٔ نقاشی فی‌البداهه است، آن را کمی می‌چرخاند، چهره را با شکافی بیضی‌شکل می‌گشاید و آن را در نزدیک شقیقه، با چرخاندن شتاب‌زدهٔ دست، می‌بندد؛ خط رسم‌شده، کامل است زیرا سادگی دارد، مستقیم و آنی است و درهمان‌حال پختگیِ آن به دایره‌ای می‌ماند که تمام عمر را باید صرف آموختن ترسیم آن با یک حرکتِ ماهرانهٔ دست کرد. چشم به‌این‌ترتیب، میان خطوطِ موازیِ دو لبه و خمیدگیِ دوگانهٔ (واژگونه) گوشه‌هایش جای گرفته‌است: گویی با اثر بُرش‌یافتهٔ یک برگ، یا رّد خمیدهٔ یک ویرگولِ

بزرگِ نقاشی‌شده، روبه‌رو باشیم. چشمْ صاف است (و این معجزهٔ آن است) نه برجستگی و نه فشاری در آن دیده نمی‌شود، نه حلقه‌ای به گِردش و نه شاید بتوان گفت پوستی، گویی شکاف صیقل‌خورده‌ای بر سطحی، آن هم صیقل خورده‌باشد. مردمک، پرتراکم، شکننده، با تحرک، هوشمند (زیرا به نظر می‌رسد در این چشمِ مسدودشده و باز ایستاده، با لبهٔ بالایِ شکاف نوعی اندیشمندیِ پنهانی وجود دارد، مازادی از فرزانگیِ ذخیره‌شده، نه در **پشتِ** نگاه بلکه **بر فراز آن**)، مردمک به‌هیچ‌رو در کرهٔ چشم آن‌گونه که در ریخت‌شناسیِ غربی می‌بینیم، شکل دراماتیک به خود نمی‌گیرد؛ چشم در شکاف خود (که آن را با اِشراف و ظرافت پر می‌کند) آزاد است و ما به اشتباه (و بر اساس یک خودمحوربینیِ افسارگسیخته) آن را **کشیده** می‌نامیم: هیچ چیز نمی‌تواند این چشم را بازدارد و از آنجاکه بر پوست نوشته‌شده و نه آنکه در استخوان‌بندی تراشیده شده‌باشد، فضای آن تمام چهره است. چشم غربی زیر سلطهٔ اسطوره‌شناسیِ گسترده‌ای دربارهٔ روح است که برای آن جنبهٔ مرکزی و رمزآمیز دارد، ازجمله می‌توان به آتش اشاره کرد که تصور می‌شد درون گودی کرهٔ چشم جای دارد و تشعشع خود را به‌سوی برون، برونی جسمانی، احساسی و شورانگیز می‌فرستد؛ اما چهرهٔ ژاپنی فاقد میراث اخلاقی است: این چهره کاملاً زنده است و حتی کاملاً سرزنده است (برخلاف افسانهٔ تقدس‌گرایی شرقی) زیرا ریخت‌شناسی آن را نمی‌توان «در عمق» یعنی بر اساس یک محور درونیّت قرائت کرد؛ الگوی این چشم، نه الگویی پیکره‌ای، که الگویی نوشتاری است: پارچه‌ای است نرم، شکننده و ریزبافت (بی‌شک پارچه‌ای حریر) که با سادگی و گویی مستقیماً با دو خط بر آن

زیر پلکی
از جنس چینی،
یک قطرهٔ بزرگ سیاه:
شب مرکبی
که مالارمه از آن
سخن می‌گوید.



Par-dessous la paupière
de porcelaine,
une large goutte noire :
la Nuit de l'Encrier
dont parle Mallarmé.

خطاطی شده‌باشد؛ «زندگی» در روشنایی چشم‌ها نهفته نیست، بلکه در پیوند رمزآلودی است که میان این روشنایی و شکاف‌هایش پدید می‌آید؛ در این گسست، این تفاوت، این اغمایی که گفته‌می‌شود شکل تهی از لذت باشد، با چنین تعداد انگشت‌شماری از عناصرِ ریخت‌شناسی، فرورفتن در خواب (که تمایل وجود دارد بر چهره‌های بسیاری، در قطارها و متروهای غروب دیده‌شود) عملی ساده‌انگارانه خواهد بود: بدون خم‌شدگی‌های پوست، چشم نمی‌تواند «سنگینی کند»؛ بلکه تنها درجات سنجیدهٔ یک واحد پیش‌رونده را طی می‌کند که خود را کم‌کم در چهره ظاهر می‌سازد: خطی بسته که در فرود بی‌پایانِ پلک‌ها باز هم بسته‌تر می‌شود.

نوشتار خشونت

وقتی که گفته می‌شود جدال‌های **زنگاکورن**[1] سازمان‌یافته هستند، تنها به مجموعه‌ای از الزامات تاکتیکی ارجاع داده‌نمی‌شود (آغاز اندیشیدنی خود متناقض دربارهٔ اسطورهٔ شورش) بلکه منظور نوشتاری از کُنش‌هاست که خشونت را از موجودیت غربی‌اش یعنی خودانگیختگی، پاک می‌کند. ما در اسطوره‌شناسیِ خود دربارهٔ خشونت همان پیش‌داوری‌هایی را داریم که دربارهٔ ادبیات و هنر: یعنی نمی‌توانیم برای آن کارکردی جز **به‌بیان درآوردنِ** یک عمق، یک درونیّت، یک طبیعت قائل شویم. به‌این‌ترتیب خشونت به زبان اولیه، وحشی، نامتقارن آن درونیّت بدل می‌شود؛ البته ما می‌توانیم درک کنیم که خشونت به‌سمت اهدافِ اندیشیده‌شده سوق یابد، یا به آزاری برای اندیشه بدل شود، اما به‌هرسو، مسئله همیشه بر سر مهارکردنِ یک نیروی **پیشین** و سلطه‌ای آغازین است. اما خشونتِ

---

[1] Zengakuren

دانشجویان

زنگاکورن منشأیی پیش از تنظیم خود ندارد و همزمان با آن پدید می‌آید: این خشونت به‌صورتی بلافصل به نشانه بدل می‌شود: نشانه‌ای که هیچ چیز را بیان نمی‌کند (نه نفرت، نه انزجار، نه پندارهٔ اخلاقی را) و به‌همین دلیل نیز با اطمینانی بیشتر هدفی گذرا را پی می‌گیرد (حمله به یک شهرداری، بازگشودن یک سد با سیم‌های خاردار)؛ با این همه کارایی تنها شاخص آن نیست؛ کُنشی صرفاً عمل‌گرا، نمادها را به حاشیه می‌راند، اما آنها را به فراموشی نمی‌سپارد: از سوژه استفاده می‌شود، اما آن را دست نخورده باقی می‌گذارند (درست موقعیت سرباز) جدال **زنگاکورن**، هرچند تنها عملیاتی باقی می‌ماند، اما باز هم یک سناریوی بزرگ از نشانه‌ها به‌حساب می‌آید (اینجا با کُنش‌هایی سروکار داریم که دارای مخاطبان عمومی هستند) خطوط این نوشتار که چیزی اندک بیشتر از یک بازنمود سرد و آنگلوساکسون ازکارایی‌اند، می‌توانند این تصور را ایجاد کنند که بسیار ناپیوسته و تقسیم‌شده هستند و به گونه‌ای تنظیم یافته‌اند که نه اینکه معنایی بدهند، بلکه گویی لازم بوده‌است (به نظر ما) اسطورهٔ شورش فی‌البداهه، آکندگی نمادهای «خودانگیخته» برای همیشه کنار گذاشته‌شود: در اینجا با پارادایمی از رنگ‌ها سروکارداریم ـ **کاسکت‌های آبی، قرمز، سفید** ـ اما این رنگ‌ها برخلاف رنگ‌های ما به هیچ تاریخی ارجاع نمی‌دهند: نوعی نحو کُنش‌ها وجود دارد (**واژگون‌کردن، ریشه‌زدایی، کشیدن، انباشت‌کردن**) که همچون جمله‌ای پیش‌پاافتاده و نه همچون برون‌پاشیدنی پُرالهام به انجام می‌رسد؛ همچنین در اینجا با نوعی از سرگیری معنادارِ زمانِ مرده روبه‌رو هستیم (رفتن به صفوف پُشتی برای استراحت، به‌صورتی تنظیم‌شده، شکل‌دادن به سُستی). همهٔ این موارد کمک می‌کنند تا نوشتاری از توده‌ها به‌وجود بیاید و نه نوشتاری

از گروه (حرکات یکدیگر را تکمیل می‌کنند، اما افراد به یکدیگر کمک نمی‌کنند)؛ سرانجام، گستاخیِ حاد نشانه‌ها، گاه پذیرفته می‌شود که شعارهای آهنگین مبارزان در پی بیان یک آرمان یا موضوع عمل (آنچه برای آن و ضد آن مبارزه انجام می‌گیرد) نباشند ــ در چنین حالتی باز هم باید گفتار را به بیان یک منطق، ضمانت یک حق مسلم بدل می‌کردند ــ بلکه تنها خود عمل را فریاد کنند (**«زنگاکورن‌ها به مبارزه می‌روند»**)به‌این‌ترتیب، عمل دیگر با زبان بزک، هدایت، توجیه، معصومیت نمی‌یابد ــ زبانی که الوهیتی بیرونی و عالی‌تر نسبت به مبارزه است، همچون سرود مارسییز[1](۴۴) با شب‌کلاه‌های فریژی(۴۵) ــ بلکه با یک تمرین صدایی خالص همراه می‌شود که تنها بر حجم خشونت می‌افزاید، یک حرکت، یک ماهیچهٔ دیگر.

---

[1] Marsaillaise

کارگاه نشانه‌ها

در هر مکانی در این کشور، یک سازمان ویژه از فضا زاییده می‌شود: در سفر (خیابان، قطارهای حومه، کوه‌ها) می‌توانم همراهیِ یک دوردست و یک پاره‌پاره‌شدن را دریافت کنم، همجواری مزارعِ (در معنای روستایی و دیداری آن) ناپیوسته و باز (تکه‌های زمین چایکاران، کاج‌ها، گل‌های بنفش، ترکیبی از سقف‌های سیاه‌رنگ، شبکه‌ای از کوچه‌ها، همنشینیِ نامتقارن خانه‌های کوتاه): هیچ حصاری در کار نیست (جز حصارهای بسیار کوتاه) و با این وصف خود را هرگز در محاصرهٔ افق نمی‌بینیم (و بوی رؤیای آن): هیچ تمایلی به پرکردن شش‌هایم ندارم، به باد کردن سینه‌ام تا **من** را مطمئن‌تر ببینم، به قراردادن خود در مرکز یکسان‌کنندهٔ بینهایت: پذیرشِ بدیهی‌بودن یک محدودیتِ تهی و بدون پندارهٔ بزرگی، بدون استنادی متافیزیکی و من، حدودی ندارد.

از کوهپایه‌ها تا گوشه‌های محله همه چیز در اینجا مکانی برای سکونت است و من همیشه در مجلل‌ترین اتاق این سکونتگاه هستم:

مجلل‌بودن (در کیوسک‌ها، در راهروها، در کاباره‌ها، در کارگاه‌های نقاشی، در کتابخانه‌های خصوصی) از آن ریشه می‌گیرد که مکان، محدوده‌ای جز پوشش احساس‌های زنده، نشانه‌ای برجسته (گل‌ها، پنجره‌ها، شاخ و برگ‌ها، تابلوها، کتاب‌ها) دیگر دیوار بزرگ و پیوسته نیست که فضا را تعیین می‌کند بلکه انتزاع تکه‌هایی دیداری («چشم‌اندازها») هستند که چارچوبی برای من می‌سازند: دیوار زیر [فشار] نوشتار تخریب شده‌است؛ باغ فرشی است معدنی از حجم‌های کوچک (سنگ‌ها، رد شن‌کش‌ها بر روی ماسه‌ها) مکان عمومی زنجیره‌ای است از حوادث آنی که به [حادثه‌ای] برجسته می‌انجامند، آن هم در درخششی چنان سرزنده و چنان ظریف که نشانه‌ها، پیش از آنکه هیچ معنایی زمان «گرفتن» آنها را داشته‌باشد، خود را محو می‌کنند. گویی فنی هزاران‌ساله به چشم‌انداز یا به نمایش امکان می‌دهد خود را در معنایی ناب، ناگهانی و تهی، همچون در یک شکستن، بازتولید کند. امپراتوری نشانه‌ها، آری، اما به شرط آنکه بدانیم این نشانه‌ها تهی هستند و این مناسک خدایی ندارند. به کارگاه نشانه‌ها نگاه کنید (که سکونتگاهی مالارمه‌ای بود) یعنی به آنجا، همهٔ مناظر، شهری، خانگی، روستایی. و برای آنکه بهتر ببینید که این کارگاه چگونه ساخته شده‌است، کریدور شیکیدای[1] را به‌مثابه مثالی برای آن در نظر بگیرید: کریدوری که روزها مفروش شده، در چارچوبی از تهی قرار گرفته و خود چارچوبی برای هیچ است، شکی نیست که تزئین شده، اما به گونه‌ای که جلوهٔ آن (گل‌ها، درختان، پرندگان، جانوران) همه از میان رفته‌باشند، تلطیف شده و به نقاطی به دور از چشم

---

[1] Shikidai

گریخته‌باشند. در اینجا هیچ مکانی برای هیچ مُبلی (واژه‌ای کمابیش متناقض زیرا عموماً به نوعی مالکیت نه چندان متحرک اطلاق می‌شود که همهٔ تلاش‌ها برای تداوم آن صورت می‌گیرند: در نزد ما، مبل رسالتی غیرمتحرک دارد، درحالی‌که در ژاپن، خانه، اغلب پس از تخریب چیزی بیش از عنصری متحرک نیست)؛ در کریدور همچون در خانهٔ آرمانیِ ژاپنی و محروم از مبل‌ها (یا با مبل‌هایی نادر) هیچ مکانی نیست که کمترین مالکیتی را نشان بدهد: نه نشیمنگاهی، نه تختی، نه میزی که بر آن اساسْ کالبد بتواند خود را به سوژه (یا ارباب) یک فضا بدل کند: مرکز پذیرفته نمی‌شود (محرومیتی سهمگین برای انسان غربی که همه‌جا از امتیازات خود همچون مبل و تخت خویش برخوردار است و بنابراین، مالکیت **جایگاهی** خانگی را در اختیار دارد). فضای تمرکزباخته به‌همین ترتیب واژگون‌پذیر نیز هست: شما می‌توانید کریدور شیکیدای را زیرورو کنید، هیچ اتفاقی نخواهد افتاد جز واژگونیِ بدون پیامدی از بالا و پایین، از راست و چپ: محتوا به‌صورت بدون بازگشتی به حاشیه رانده شده‌است: چه از درون این کریدور بگذریم، چه عرض آن را بپیماییم و چه بر زمین بنشینیم (یا بر سقف، اگر تصویر را واژگون کنید)، هیچ‌چیز برای **فهمیدن** در کار نیست.

... au sourire près.

...با اندکی لبخند

یادداشت‌های مترجم

یادداشت‌های زیر عمدتاً با استفاده از این منابع تهیه شده‌اند:

- Encyclopaedia Britannica, 1996.
- Encyclopaedia Encarta, 2004.
- Encyclopaedia Universalis, 1996.
- Encyclopaedia Robert2, 1980.
- Dictionnaire des personnages, Paris, Bouquins, Robert Laffont, 1960.
- Dictionnaire de la sagesse orientale, Paris, Bouquins, Robert Laffont, 1986.

۱. ذِن، مکتبی بودایی است که نخست در چین و سپس در ژاپن گسترش یافت. در چین به این مکتب چان Chan گفته‌می‌شد و ریشهٔ هر دو این مکاتب در بودیسم ماهایانه در هند و فلسفهٔ چینیِ دائوئیسم (تائوئیسم) بود. درحقیقت، ذِن و چان، در ژاپنی و در چینی، تلفظ واژهٔ سانسکریت دهیانه هستند که منظور از آن، موقعیتی است که ذهن انسان در حالت تأمل در آن قرار می‌گیرد. آزادشدنِ ذهن، به‌همان معنای رسیدن به بودا یعنی بیدارشدن است یا درک اینکه همه چیز در عالم به یکدیگر پیوسته‌اند و فردیت جز معنایی نسبی

ندارد. رسیدن به ذِن در بودیسمِ ژاپنی از خلال ساتوری انجام می‌گیرد که نوعی اشراق‌یافتنِ یکباره است.

۲. Satori یا Kensho، تجربه‌ای در ذِن که در آن فرد به شکلی ناگهانی و نه به‌گونهٔ نیروانا با طی طریقی تدریجی، به اشراق دست می‌یابد که این اشراق، به معنای نوعی کشف و آگاهی در معانی متعارف آنها نیست. در مکاتب گوناگونِ ذِن، ساتوری می‌تواند به صورت‌های متفاوت اتفاق بیفتد: در دو شاخهٔ اصلی بودیسمِ ذِن در ژاپن، ساتوری در مکتب سوتو (Soto) به‌صورت نشسته و در حال تأمل روی می‌دهد، درحالی‌که در مکتب رینزای (Rinzai)، از طریق سانزن (Sanzen)، یعنی بحث با یک روشی (Roshi) یا استاد ذِن و پرسش و پاسخ دربارهٔ کوآن‌ها (Koan) (مسئله‌ها) به وجود می‌آید. در برخی دیگر از مکاتب، ساتوری می‌تواند از خلال ورزش‌های رزمی، خطاطی، هایکو، آرایش باغ یا تئاتر موسوم به «نو» Nô نیز به‌وجود بیاید.

۳. Garabagne، سرزمینی خیالی با مردمانی رؤیایی. اشاره به اثر هانری میشو (Michaux) (Henri) (۱۹۸۴ـ۱۸۹۹) نقاش و شاعر فرانسوی با عنوان **سفر به گاراباانی بزرگ** (*Voyage en Grande Garabagne*).

۴. Voltaire نام مستعار فرانسوا ماری آروئه (François Marie Arouet)، نویسنده و فیلسوف فرانسوی (۱۷۷۸ـ۱۶۹۴). ولتر در گروهی از آثار خود چهره‌ای قوم‌مدارانه از شرق ارائه می‌دهد که پایه و اساسی واقع‌بینانه در آن وجود ندارد و صرفاً انعکاسی از دیدگاه‌های خیال‌پردازانهٔ اروپاییان نسبت به بیگانگان است.

۵. Revue Asiatique، از مجلات علمی معروف فرانسه در زمینهٔ شرق‌شناسی.

۶. Pierre Loti (۱۹۲۳ـ۱۸۵۰)، لوتی که دریانورد بود، توانست در سفرهای بی‌شمارش مواد لازم را برای نوشتن رمان‌های شگفت‌انگیز خود بیابد و او را باید یکی از برجسته‌ترین نویسندگانِ «بیگانه‌گرا» exotiste در ابتدای قرن بیستم به‌شمار آورد. رمان‌های لوتی در کشورهایی چون ژاپن، سنگال، مصر و... می‌گذرند و تصویری رؤیایی و خیال‌انگیز که بیشتر به خود او تعلق دارند از این سرزمین‌ها عرضه می‌کند.

۷. Air France، شرکت هواپیمایی فرانسه که در بروشورها و تبلیغات خود تصاویری افسانه‌ای از کشورهای مختلف جهان از جمله از ژاپن به مخاطبان خود ارائه می‌دهد.

۸. Edward Sapir (۱۹۳۹ــ۱۸۸۴)، زبان‌شناس و انسان‌شناس امریکایی، شهرت ساپیر به همراه بنجامین لی ورف، عمدتاً به دلیل ابداع نظریهٔ معروف به ساپیر-ورف است که بنابرآن زبان پدیده‌ای نسبی است که ساختار و سازوکارهای دستوری و معنایی آن علاوه بر آن که ابزاری برای ارتباط به‌شمار می‌آیند، به چگونگی درک و ایجاد رابطهٔ ذهنی افراد با جهان بیرونی نیز شکل می‌دهند، به‌صورتی که افرادی از زبان‌های متفاوت ممکن است به گونه‌های بسیار متفاوت یک شیء یا یک موقعیت بیرونی را درک کنند و در مقابل واکنش نشان دهند. در برخی از زبان‌ها ممکن است، یک موضوع به شکلی بسیار تفصیلی با واژگانی متنوع توصیف شده‌باشد و در برخی دیگر همان موضوع به شکلی بسیار خلاصه و با یک یا چند واژهٔ محدود و غیره.

۹. Benjamin Lee Whorf (۱۹۴۱ــ۱۸۹۷)، انسان‌شناس و زبان‌شناس امریکایی، واضع نظریهٔ نسبیتِ زبان معروف به نظریهٔ ساپیر-ورف (همراه با ادوارد ساپیر).

۱۰. Chintook، زبان یکی از مردمان سرخپوست امریکا به‌همین نام که احتمالاً به شاخه‌ای از گروه زبان‌های پنوتی تعلق دارد.

۱۱. Nootka، زبانِ یکی از مردمان سرخپوست امریکا به همین نام که به خانوادهٔ زبان‌های واکاشی تعلق دارد و امروز تعداد اندکی به آن سخن می‌گویند.

۱۲. Hopi، زبان یکی از مردمان سرخپوست امریکا به همین نام که امروز به‌وسیلهٔ حدود ۵۰۰۰ نفر تکلم می‌شود. این زبان جزءِ خانوادهٔ زبان‌های آزتکی تانونی (گروه شوشونی از شاخهٔ اوتوآزتکی) است.

۱۳. Marcel Granet (۱۹۴۰ــ۱۸۸۴)، چین‌شناسِ فرانسوی، او بنیانگذار مؤسسهٔ مطالعات چینی در مدرسهٔ مطالعات عالی در علوم اجتماعی پاریس بود.

۱۴. Dhyana، دهیانه، موقعیت خودآگاهانه‌ای است که یک بودا (بیدارشده) در آن

قرار می‌گیرد. دهیانه در بودیسم هندو، نوعی روشِ تأمل است که با تمرکز عمیق انجام می‌گیرد. در دهیانه، چهار مرحله وجود دارد: نخست ازمیان‌بردن تمایلات و عناصر ناسالم در فکر، دوم، آرامش‌دادن به فکر و اندیشه و رسیدن به آرامشی درونی که به نوعی شادی منجر می‌شود، سوم، ازمیان‌برداشتن شادی و هرگونه احساس دیگر و حرکت به سوی بیدارشدن، و چهارم، رسیدن به حالتی که خلأ کامل یا بیداری است.

۱۵. نگاه کنید به توضیح واژهٔ ذِن.

۱۶. چوبک را به‌جای Baguette گذاشته‌ایم. دو میلهٔ چوبی (و گاه از جنسی دیگر) که ژاپنی‌ها، چینی‌ها و برخی دیگر از مردمان آسیای شرقی به کمک آنها (به‌جای قاشق و چنگال) غذای خود را می‌خورند.

۱۷. Pierro della Francesca (۱۴۹۲-۱۴۲۰)، نقاش ایتالیایی. دلا فرانچسکا از مهم‌ترین نقاشان دوران نخست رنسانس ایتالیا بود. رساله‌های او دربارهٔ پرسپکتیو و هندسه شهرت دارند.

۱۸. این فعل در زبان فرانسه علاوه‌بر معنای نیشگون گرفتن، معنایی نزدیک به دوختن و بخیه‌زدن هم دارد.

۱۹. Ragoût، نوعی خورش یا آش که آن را از جوشاندن گوشت (گاو، گوساله یا گوسفند) همراه با سبزی‌های مختلف و با ادویه‌های کمابیش تند تهیه می‌کنند.

۲۰. احتمالاً اشاره‌ای به اثر ریچارد واگنر (۱۸۸۳ـ۱۸۱۳)، آهنگساز آلمانی، **غروب خدایان**، و یا فریدریش نیچه (۱۹۰۰ـ۱۸۴۴) فیلسوف آلمانی، **غروب بتان**.

۲۱. Steak Tartare، یکی از غذاهای معروف و خاص فرانسه که شامل یک قطعه گوشت چرخ‌کرده و اندکی تفت داده‌شده (تقریباً خام) می‌شود که آن را با سُس تارتار، سسی تهیه شده از یک گیاهِ مخصوص و مایونز و خردل، صرف می‌کنند.

۲۲. Sachimi، نوعی غذای ژاپنی که با ورقه‌های ماهی خام و نوعی سُس نظیر سُس سُویا و گاه با بعضی مواد دیگر تهیه می‌شود.

۲۳. Rameau de Salzbourg، اشاره به بخشی از کتاب معروف استاندال، نویسندهٔ فرانسوی، با عنوان **از عشق** (*De l'Amour*) (۱۸۲۲) در این فصل استاندال عشق را تبلوری می‌داند که آن را با «حلقهٔ سالزبورگ» مقایسه می‌کند، حلقه‌ای که وقتی آن را، خشک، در معدن نمکی در سالزبورگ می‌گذارند، نمک‌ها به گرد آن متبلور می‌شوند.

۲۴. نوعی دستگاه بازی که در فرانسه برای نامیدن آن عموماً از واژهٔ امریکایی فلیپر (Flipper) استفاده می‌کنند. این دستگاه شامل دو قطعهٔ (جعبه) مستطیل‌شکل مجزاست که یکی به صورت افقی با کمی شیب و دیگری به صورت عمودی و از بالا به قطعهٔ اول وصل است و کل دستگاه روی یک چهارپایه در ارتفاع کم نصب شده‌است. بازیگر با کشیدن و رها کردن یک اهرم در سمت راستِ قطعهٔ پایینی، هر بار یک گوی فلزی را به سمت بالا می‌فرستد و گوی از بالا به سمت پایین در شیب حرکت و از میان موانع مختلفی عبور می‌کند. در قسمت پایین بازیگر با فشاردادن بر دو دکمه که در دو سوی دستگاه تعبیه شده‌اند، دو اهرم کوچک دیگر را به حرکت در می‌آورد که در خروجیِ قطعهٔ پایینی قرار گرفته‌اند تا مانع از خروج گوی شوند و آن را بار دیگر به‌سمت بالا بفرستد، هر بار گوی با مانعی برخورد می‌کند، بازیگر امتیازی به‌دست می‌آورد که بر روی قطعهٔ بالایی نمایش داده‌می‌شود و با کسب امتیازهایی مشخص، بازیگر می‌تواند از گوی‌های رایگان برخوردار شود. قطعهٔ بالایی در بسیاری موارد به‌خصوص در سال‌های گذشته با نقاشی‌های شهوانی و زنان نیمه‌برهنه تزئین شده بود.

۲۵ . واژهٔ فی‌البداهه را به‌جای alla prima گذاشته‌ایم، واژه‌ای که به روشی خاص در نقاشی اطلاق می‌شد که از جمله در نزد هیرونیوس بوش (Hieronymus Bosch) (۱۵۱۶ــ ۱۴۵۰)، از نقاشان معروف هلند، دیده می‌شد و منظور از آن استفادهٔ آزاد، خودانگیخته و یکباره از رنگ‌ها در نقاشی بود.

۲۶. در فرانسه برای تهیهٔ غذای خاصی که آن را به‌اصطلاح «جگر چرب» (Foie gras) می‌گویند و از جگر غاز، مرغابی یا قو تهیه می‌شود، در مدتی طولانی و به زور به این جانوران غذا می‌خورانند تا جگر آنها هر چه بزرگ‌تر شود.

۲۷. نیم‌تنه‌های چرمی در برخی از جوامع غربی و در دوره‌هایی خاص نظیر فرانسه، همراه با برخی از اشیا و اجزاءِ دیگر، لباس‌هایی هستند که مشخصهٔ گروهی از جوانان بزه‌کار و موتورسوار بوده‌اند و در این راستا بار معنایی پیدا کرده‌اند.

۲۸. Bashô، نام مستعار شاعر ژاپنی ماتسئو مونه‌فوزا (Matsuo Munefusa) (۱۶۹۴ــ۱۶۴۴)، که یکی از بزرگ‌ترین شاعران هایکوسرای ژاپن شمرده‌می‌شود. باشو در جوانی سامورایی بود و از سال ۱۶۶۶ به سرودن شعر روی آورد. باشو تحت تأثیر بودیسمِ ذِن بود و می‌کوشید مضامین انسانی عمیق و جهانشمول را در تصاویری ساده در هایکوهای خود منعکس کند. او ده سالِ پایانی عمرش را صرف سفرهایی کرد تا بتواند تصاویر بیشتری را به هایکو درآورد.

۲۹. Shamisen، یک سازِ زهیِ ژاپنی با ۳ تار، که جعبهٔ آن تقریباً مربع شکل و به‌نسبت کوچک و دستهٔ آن بسیار بلند و باریک است.

۳۰. یکی از شخصیت‌های خیمه‌شب‌بازی، شخصیتی قوزدار و زشت که ابتدا در قرن هفدهم در تئاتر ناپل ظاهر شد و سپس به یکی از شخصیت‌های تئاترهای مردمی در سراسر اروپا بدل شد.

۳۱. Choreia یا Khoreia، در یونانی به معنای رقص.

۳۲. Princesse de Parme، یکی از شخصیت‌های رمان مارسل پروست، **در جست‌وجوی زمانِ ازدست‌رفته**، شاهزاده خانمی بسیار معروف، زیبا و ثروتمند که جشن‌های بزرگی در پاریس بر پا می‌کرد.

۳۳. Buson (۱۷۸۴ــ۱۷۱۶)، نقاش و شاعر هایکوسَرای ژاپنی که به یوزا بوسون Yosa Buson نیز معروف است. او که در فاصلهٔ سال‌های ۱۷۵۶ تا ۱۷۶۵ نقاشی بسیار پرکار بود، به‌تدریج به سرودن هایکو روی آورد و خود حرکتی تأثیرگذار و موسوم به سبک باشو در هایکو ایجاد کرد، که می‌کوشید هایکوها را از لطیفه‌گویی‌های سطحی برهاند.

۳۴. Koan، در بودیسمِ ذِن به مسئله‌هایی اطلاق می‌شود که راه‌حل‌های منطقی ندارند و هدف از طرح آنها ایجاد انگیزه در کاهنان جوان و نوآموز، برای

به‌دست‌آوردن اشراق و شهود است. یکی از کوآن‌های معروف این است که: «صدای کف‌زدنِ یک دست چیست؟». بیش از ۱۷۰۰ کوآن امروز مورد استناد هستند و چندین مجموعه از کوآن‌ها منتشر شده‌اند.

۳۵. Maya، به معنای توهم و فریب است، جهانی از تصاویر بی‌ثبات و متغیر که ذهن بیدار نشده آن را واقعیت می‌پندارد و در مقابل مفهوم بودا قرار می‌گیرد.

۳۶. Shiki، از شاعران هایکوسَرای ژاپن.

۳۷. Ignace de Loyola (۱۵۵۶ـ۱۴۹۱)، قدیس اسپانیایی.

۳۸. هواین (Hua-yen)، یکی از فرقه‌های بوداییِ بسیار مهمِ ماهایانه است که در کشورهای چین، کره و ژاپن وجود دارد و به‌وسیلهٔ کاهنی به نام توشون (Tu-Shun) در اواخر قرن ششم و اوایل قرن هفتم تأسیس شد. این فرقه وحدت و وابستگی متقابل همهٔ چیزها و حضور طبیعت بودایی در همهٔ آنها و بر وجود تعداد بینهایتی جهان‌ها و بوداها تأکید داشت.

۳۹. Sisyphe یا Sisyphus، از شخصیت‌های اسطوره‌ای یونان باستان. او پسر ائول بود و به دلیلی، که دربارهٔ آن نمونه‌های متعددی از این اسطوره وجود دارد (از جمله فاش‌کردن یکی از ماجراهای عاشقانهٔ زئوس)، محکوم به آن شد که تا ابد تخته‌سنگِ بزرگی را تا سر کوهی بالا ببرد که از آنجا بار دیگر پایین می‌افتد، و رنج سیزیف ادامه می‌یابد.

۴۰. در اصل به زبان انگلیسی

When the light of sense goes out, but with a flash that has revealed the invisible world.

۴۱. Bouvard و Pecuchet، از نام‌های سنتی رایج در فرانسه.

۴۲. Stephane Mallarmé (۱۸۹۸ـ۱۸۴۲)، شاعر فرانسوی. آثار مالارمه اندک اما اثر آنها بسیار زیاد بودند. مالارمه را در کنار ورلن و رمبو، باید از برجسته‌ترین نمایندگان مکتب نمادگرایی (سمبولیسم) در شعر فرانسهٔ قرن نوزدهم به‌شمار آورد.

۴۳. Port Arthur، منظور جنگ روسیه و ژاپن است که در فوریهٔ ۱۹۰۴ با حملهٔ ناگهانی ژاپن به ناوگان روسیه در پورت آرتور (لوشون Lüshun کنونی) در

چین آغاز شد و در سال ۱۹۰۵ با پیروزی ژاپن به‌پایان رسید.

۴۴. Marsaillaise، سرود ملّی فرانسه که پس از انقلاب ۱۷۸۹ به‌وسیلهٔ کلود روژه دولیل (Claude Rouget de Lisle) ساخته‌شد و ابتدا «سرود جنگ ارتش راین» نام داشت.

۴۵. شب‌کلاه‌های قرمز رنگ فریژی (Phrygien)، کلاه‌هایی بودند که انقلابیون ۱۷۸۹ بر سر می‌گذاشتند و خود به سمبلی برای انقلاب فرانسه بدل شدند.

فهرست تصاویر

صفحهٔ ۱۸. هنرپیشهٔ ژاپنی، کازوئو فوناکی (Kazuo Funaki) (عکس از نویسنده).

صفحهٔ ۲۱. واژهٔ ژاپنی «مو» MU، به معنای «هیچ» و «تهی» که به‌وسیلهٔ یک دانشجوی دختر رسم شده است (عکس از نیکلا بوویه Nicolas Bouvier از ژنو).

صفحهٔ ۲۶-۲۷. خطاطی. بخشی از دستنوشتهٔ ایسه‌ـشو (Ise-shû) که با عنوان اِشییاما‌ـگییره (Ishiyama-gire) شناخته می‌شود ــ مرکب چین و نقاشی بر روی کاغذ رنگی ــ دورهٔ هایان (Heian) ابتدای قرن دوازدهم (۲۰/۱ در ۳۱/۸ سانتیمتر). توکیو، مجموعهٔ اومه‌زاوا گیشی (Umezawa Giichi) (عکس از هانس‌ـد. وبر (Hans-D. Weber)، کلن).

صفحهٔ ۴۲. یوکویی یایو (Yokoi Yayû) (۱۷۰۲-۱۷۸۳) ــ گردآوری قارچ (کینوکو‌ـگاری Kinoko-Gari) ــ مرکب روی کاغذ ــ (۳۱/۴ در ۴۹/۱ سانتیمتر)، زوریخ، مجموعهٔ هاینتس براش (Heinz Brasch) (عکس از ا. گریول A. Grievel، ژنو).

صفحهٔ ۴۹. وقتی ژاپنی‌ها می‌خواهند به گردآوری قارچ بروند همراه خود یک ساقهٔ سرخس یا مانند این تصویر یک شاخهٔ کاه بر می‌دارند و قارچ‌ها رادر آن فرو می‌کنند. نقاشی هایگا (Haïga) که همیشه به هایکو، شعر کوتاه سه بیتی ژاپنی، مربوط می‌شود:

«حرص می‌زند
هم از این‌رو، بر قارچ‌ها
خیره شده‌است».

پردهٔ طنابی (ناوا-نورن Nawa-noren) ــ در بخش راست یک پاراوان ــ مرکب چین و نقاشی روی کاغذ همراه با استفاده از برگ‌های طلایی ــ نخستین دورهٔ اِدو (Edo)، نیمهٔ نخست قرن هفدهم ــ (۱۵۹/۶ در ۹۰/۳ سانتیمتر)، توکیو، مجموعهٔ تاکی هارا (Taki Hara) (عکس از هانس-د. وبر، کلن).

صفحهٔ ۵۲. بازیکنان پاشینکو (عکس از زائوهو پرس Zauho Press، توکیو).

صفحهٔ ۵۶-۵۷. نقشهٔ توکیو ــ اواخر قرن هجدهم و اوایل قرن نوزدهم، ژنو، سند متعلق به نیکلا بوویه.

صفحهٔ ۶۰. نقشهٔ محلهٔ شینجوکو (Shinjuku)، توکیو: بارها، رستوران‌ها سینماها، فروشگاه‌های بزرگ (ایسه‌تان Isetan).

صفحهٔ ۶۱. طرح جهت‌یابی.

صفحهٔ ۶۲. طرح جهت‌یابی پشت یک کارت ویزیت.

صفحهٔ ۶۶-۶۷. کُشتی‌گیرهای سامو (Sumu) (عکس‌ها متعلق به نویسنده).

صفحهٔ ۷۰. شبکه‌های ساکه Saké (عکس از دانیل کوردیه Daniel Cordier، پاریس).

صفحهٔ ۷۶-۷۷. کریدور شیکیدای-کاخ نیجو (Shikidai-Château Nijo)، کیوتو، ساختهٔ سال ۱۶۰۳.

صفحهٔ ۸۰-۸۱. هنرپیشهٔ ژاپنی کابوکی (Kabouki)، بر روی صحنه و در زندگی عادی (عکس‌ها متلعق به مؤلف).

صفحهٔ ۸۵. مجسمهٔ کاهن هوشی (Hôshi) که در چینِ ابتدای دورانِ تانگ (T'ang) ــ اواخر دورهٔ هیان ــ می‌زیست. کیوتو، موزهٔ ملّی (عکس از زائوپرس، توکیو).

صفحهٔ ۸۶. حرکت یک استاد خطاط (عکس از نیکلا بوویه، ژنو).

صفحهٔ ۹۶. روی خط آهن یوکوهاما (Yokohama) ــ عکسی از کتاب **ژاپن مصور** (*Japon illustré*) از فلیسین شاله (Félicien Challaye)، انتشارات لاروس، پاریس ۱۹۱۵ (عکس از آندروود Underwood، لندن و نیویورک).

صفحهٔ ۹۸-۹۹. تقدیم یک هدیه، عکسی از **ژاپن مصور** (همان).

صفحهٔ ۱۰۳. اثری از یک نقاش ناشناس (احتمالاً در نیمهٔ قرن هفدهم) ـ بادمجان‌ها و خیار (نازو اوری Nasu Uri)- نقاشی متعلق به مکتب هوکوسو (Hokusô) (مکتب شمال) ـ مرکب روی کاغذ (۲۸/۷ در ۴۲/۵ سانتیمتر)، زوریخ، مجموعهٔ هاینتس بارش (عکس از موریس بابه Maurice Babey، بال).

صفحهٔ ۱۱۶-۱۱۷. باغِ معبد توفوکو ـ جی (Tofuku-Ji) کیوتو، ساخته‌شده در سال ۱۲۳۶ (عکس از فوکویی آساهیدو Fukui Asahido، کیوتو).

صفحهٔ ۱۲۶-۱۲۷. زنی در حال نوشتن یک نامه. **روی یک کارت پستال که دوستی ژاپنی برای من ارسال کرد. پشت این کارت خوانا نبود و نفهمیدم که این زن کیست، آیا این تصویر یک نقاشی است، یا یک زن واقعی است که او را بزک کرده‌اند، چه می‌خواهد بنویسد: گم‌شدنِ اصل که در آن می‌توانم نوشتار را تشخیص دهم و این تصویر در نگاه من نشانه‌ای پرشکوه و محدود است (ر.ب.).**

صفحهٔ ۱۳۲-۱۳۳. بریده‌ای از روزنامهٔ **کوبه شینبون** (*Kobé Shinbun*) و تصویر هنرپیشهٔ ژاپنی تتورو تانبا (Teturo Tanba) (عکس متعلق به نویسنده).

صفحهٔ ۱۳۶-۱۳۷. آخرین عکس از ژنرال نوگی Nogi و همسرش که روز پیش از خودکشی آنها در سپتامبر ۱۹۱۲ گرفته شده‌است. عکسی از کتاب **ژاپن مصور** (همان منبع).

صفحهٔ ۱۴۲-۱۴۳. مناسک گرداندن اشیای مقدس آساکوزا (Asakusa) در توکیو، در معبد سنسوجی Sensoji (هرسال در ۱۷ و ۱۸ ماه مه).

صفحهٔ ۱۴۸-۱۴۹. پسران و دختران نوجوان در حال تماشای «عروسک خیمه‌شب‌بازیِ کاغذی». **این عروسک تصویری است که یک قصه گوی حرفه‌ای با ظروف آب‌نبات خود و در پشت دوچرخه‌اش در گوشه‌ای از خیابان برپا می‌کند.** توکیو ۱۹۵۱ (عکس از ورنر بیشوف Werner Bischof).

صفحهٔ ۱۵۲-۱۵۳. تظاهرات دانشجویان در توکیو علیه جنگ ویتنام (عکس از برونو باربی Bruno Barbey، آژانس مگنوم، پاریس).

صفحهٔ ۱۵۹. هنرپیشهٔ ژاپنی کازوئو فوناکی (عکس از نویسنده).

نشر نی منتشر کرده است:

جامعه‌شناسی • مردم‌شناسی • روانشناسی اجتماعی

نام‌کتاب	نویسنده/مترجم	قیمت (تومان)
آدمیان و سرزمین‌ها	مارگارت مید / علی‌اصغر بهرامی	۲۲۰۰
آرمانشهر (در اندیشهٔ ایرانی)	حجت‌الله اصیل	۱۵۰۰
آینده کار	جیمز رابرتسون / مهدی الوانی، حسن دانایی	۱۲۰۰
استدلال آماری در جامعه‌شناسی	مولر، شوسلر، کوستنر / هوشنگ نایبی	۳۲۰۰
افکار عمومی	ژودیت لازار / مرتضی کتبی	۱۸۰۰
اندیشه‌های بنیادی در جامعه‌شناسی	پیتر کیویستو / منوچهر صبوری کاشانی	۱۶۰۰
انسان و ادیان	میشل مالرب / مهران توکلی	۳۸۰۰
انسان‌شناسی سیاسی	کلود ریویر / ناصر فکوهی	۲۸۰۰
انسان‌شناسی شهری	ناصر فکوهی	۳۸۰۰
بنیادهای نظریهٔ اجتماعی	جیمز کلمن / منوچهر صبوری	۱۷۵۰
پیمایش در تحقیقات اجتماعی	دی. ای. د واس / هوشنگ نایبی	۲۸۰۰
تاریخ اندیشه و نظریه‌های انسان‌شناسی	ناصر فکوهی	۳۲۰۰
تجدد و تشخص (جامعه و هویت شخصی در عصر جدید)	آنتونی گیدنز / ناصر موفقیان	۲۸۰۰
تحلیل محتوا (مبانی روش‌شناسی)	کلوس کریپندورف / هوشنگ نایبی	۲۴۰۰
تغییرات اجتماعی	گی روشه / منصور وثوقی	۱۴۰۰
توسعهٔ روستایی (با تأکید بر جامعهٔ روستایی ایران)	مصطفی ازکیا، غلامرضا غفاری	۲۸۵۰
جامعه‌شناسی	آنتونی گیدنز / منوچهر صبوری	۵۰۰۰
جامعه‌شناسی خودکامگی	علی رضاقلی	۲۰۰۰
جامعه‌شناسی سیاسی	حسین بشیریه	۳۰۰۰
جامعه‌شناسی زنان	پاملا آبوت، کلر والاس / منیژه نجم عراقی	۲۸۰۰
جامعه‌شناسی نخبه‌کشی	علی رضاقلی	۱۶۰۰
جامعه‌شناسی نظم	مسعود چلبی	۳۲۰۰
جامعه‌های انسانی	پاتریک نولان، گرهارد لنسکی / ناصر موفقیان	۴۶۰۰
جای پای زروان (خدای بخت و تقدیر)	هوشنگ دولت‌آبادی	۹۰۰
حاکمان (مبارزات طبقاتی در شوروی ۱۹۳۰ـ۱۹۴۱)	شارل بتلهایم / ناصر فکوهی	۲۸۰۰
درآمدی بر انسان‌شناسی	کلود ریویر / ناصر فکوهی	۲۴۰۰
درآمدی بر روانشناسی اجتماعی	کلود تاپیا / مرتضی کتبی	۲۴۰۰

نام‌کتاب	نویسنده/مترجم	قیمت(تومان)
دنیای ۲۰۰۰ (سیاست، اقتصاد و فرهنگ در قرن بیست و یکم)	جان نیزبیت، پاتریشیا آبردین / ناصر موفقیان	۲۰۰۰
ده پرسش از دیدگاه جامعه‌شناسی	جوئل شارون / منوچهر صبوری	۲۰۰۰
ذهن بی‌خانمان (نوسازی و آگاهی)	پیتر برگر، بریجیت برگر، هانسفرید کلنر / محمد ساوجی	۲۲۰۰
راهنمای سنجش و تحقیقات اجتماعی	دلبرت میلر / هوشنگ نایبی	۴۵۰۰
زن و فرهنگ (مقالاتی در بزرگداشت مارگارت مید)	گروه مترجمان/ محمد میرشکرایی، علیرضا حسن‌زاده	۵۹۰۰
سال‌های گورباچف («انقلاب سوم» یا پرسترویکا)	شارل بتلهایم / ناصر فکوهی	۱۸۰۰
سرمایه‌داری و حیات مادی	فرنان برودل / بهزاد باشی	۳۵۰۰
سرمایه‌داری و آزادی	میلتون فریدمن / عبدالرضا رشیدی	۱۶۰۰
سیاست، جامعه‌شناسی و نظریهٔ اجتماعی	آنتونی گیدنز / منوچهر صبوری	۱۸۰۰
سیاست و فرهنگ در نظام متحول جهانی	ایمانوئل والرشتاین / پیروز ایزدی	۲۶۰۰
شهرنشینی در خاورمیانه	وینسنت فرانسیس کاستللو / پرویز پیران، عبدالعلی رضایی	۲۰۰۰
عقل سلیم علم	جیکوب برونوسکی / کامیز عزیزی	۷۵۰
علوم انسانی: گسترهٔ شناخت‌ها	ژان فرانسوا دورتیه/کتبی، فکوهی، رفیع‌فر	۳۴۰۰
فرهنگ شرق و غرب (تحلیل تاریخ از دیدگاه روانشناسی)	مرتضی رهبانی	۱۲۵۰
قدرت، دانش و مشروعیت در اسلام	داود فیرحی	۲۵۰۰
قوم‌شناسی سیاسی	رولان برتون / ناصر فکوهی	۱۶۰۰
قومیت و قوم‌گرایی در ایران	دکتر حمید احمدی	۲۸۰۰
کاوش در جامعه‌شناسی روانی	هلن شوشا / دکتر مرتضی کتبی	۱۸۰۰
کشاورزی، فقر و اصلاحات ارضی در ایران	محمدرضا عمید / امین امینی‌نژاد	۱۸۰۰
گفتمان و جامعه	حمید عضدانلو	۱۵۰۰
محکومان (مبارزات طبقاتی در شوروی ۱۹۳۰ـ۱۹۴۱)	شارل بتلهایم / ناصر فکوهی	۲۶۰۰
مشکلهٔ هویت ایرانیان امروز	فرهنگ رجایی	۲۵۰۰
مقدمات جامعه‌شناسی	مارتین البرو / منوچهر صبوری	۱۱۰۰
مقدمه‌ای بر آمار در علوم اجتماعی	نورمن کورتز / حبیب‌الله تیموری	۳۸۰۰
مقدمه‌ای بر جامعه‌شناسی روستایی	جی. بی. چیتامبار / مصطفی ازکیا، احمد حجاران	۱۲۵۰
مکتب فرانکفورت	تام باتامور / حسینعلی نوذری	۸۰۰
نظریه‌پردازی انقلاب‌ها	جان فورن / فرهنگ ارشاد	۳۰۰۰
نظریه‌های بنیادی جامعه‌شناختی	لوئیس کوزر، برنارد روزنبرگ / فرهنگ ارشاد	۳۸۰۰
یونگ و سیاست	ولودیمیر والتر اوداینیک / علیرضا طیّب	۱۱۰۰

روانشناسی

نام‌کتاب	نویسنده/مترجم	قیمت(تومان)
از عمل تا اندیشه (رساله‌ای در باب روانشناسی تطبیقی)	هانری والن / محمدعلی امیری	۱۲۵۰
اگر فرزند دختر دارید (جامعه‌شناسی و روانشناسی شکل‌گیری شخصیت در دخترها)	النا جانینی بلوتی / محمدجعفر پوینده	۱۲۰۰
بچه‌هایمان به ما چه می‌آموزند؟	پیرو فروچی / مهسا ملک‌مرزبان	۱۴۰۰
بهداشت روانی و عقب‌ماندگی ذهنی	شکوه‌السادات بنی‌جمالی / دکتر حسن احدی	۹۵۰
تقلید و تجسم از دیدگاه پیاژه و والن	ژان پیاژه، هانری والن / توفیق، امیری	۸۰۰
چگونه با فرزند خود گفتگو کنیم؟	ادل فابر، الیان مازلیش / لاله دهقانی	۱۲۰۰
دانش و شبه‌دانش	گروه نویسندگان / پرویز شهریاری	۱۱۰۰
روان‌شناسی کودک	ژان پیاژه، باربل اینهلدر / زینت توفیق	۱۸۰۰
شکل‌گیری نماد در کودکان	ژان پیاژه / زینت توفیق	۳۵۰۰
فرهنگ توصیفی روانشناسی شناختی	مایکل آیسنک / علینقی خرازی و دیگران	۵۰۰۰
قضاوتهای اخلاقی کودکان	ژان پیاژه / محمدعلی امیری	۲۵۰۰
کودک، خانواده، انسان	ادل فیبر، ایلین مزلیش /گیتی ناصحی	۱۶۰۰
۷گام به سوی کامیابی	استیفن آر. کاوی / اشرفی، الوانی، پیروزبخت	۹۰۰
مردم را مقدم بدارید	گروه نویسندگان / علی‌رضا طیب، عباس خادمیان	۸۵۰
یک دقیقه با فرزندم (پدر)	اسپنسر جانسون / احسان پوریوسف	۸۰۰
یک دقیقه با فرزندم (مادر)	اسپنسر جانسون / سیمین محسنی	۵۰۰

آموزش و پرورش

آشنایی با یادگیری از طریق همیاری	سوزان آلیس / مجید ملکان	۷۰۰
توتوچان، آموزش و پرورش آزاد در ژاپن	تتسوکو کورویاناگی / سیمین محسنی	۱۳۰۰
نظریهٔ انگیزش در آموزش و پرورش	علی‌اکبر شعاری‌نژاد	۸۰۰
یادگیری از طریق همیاری	خیریه‌بیگم حائری‌زاده، سودابه قاسم‌خان، لیلی محمدحسین	۷۵۰
تفکر خلاق و حل خلاقانهٔ مسئله	خیریه‌بیگم حائری‌زاده، لیلی محمدحسین	۹۵۰
تمرکززدایی در آموزش و پرورش (چه، چرا، چه‌وقت، چگونه؟)	تامس ولش،نوئل مک‌جین / زهرا قنادیان	۱۵۰۰

ادبیات (شعر، داستان، نمایشنامه، دربارهٔ ادبیات)

ادبیات فارسی (از عصر جامی تا روزگار ما)	محمدرضا شفیعی کدکنی / حجت‌الله اصیل	۱۰۰۰
اکتاویو پاز (گفت‌وگوهایی با خولیان ریوس)	خولیان ریوس /کاوه میرعباسی	۱۴۰۰
به دام‌افتاده	آرین رنجی شری، سانوما فیشر / محسن اشرفی	۱۶۰۰

نام‌کتاب	نویسنده/مترجم	قیمت (تومان)
بیراه	ژوریس کارل اوئیسمانس / کاوه میرعباسی	۱۹۵۰
پسران معجزه	ژاکلین وودسن / منصوره حکمی	۹۵۰
تهران زیر پاشنهٔ آشیل	رسول حسین‌لی	۷۵۰
داستانهای کوتاه آمریکای لاتین	روبرتو گونسالس اچه وریا / عبدالله کوثری	۲۰۰۰
دادخواهی حیوانات نزد پادشاه پریان از ستم آدمیان	از رسائل اخوان‌الصفا / عبدالمحمد آیتی	۱۶۰۰
در هزارتو	آلن روب گری‌یه / مجید اسلامی	۱۵۰۰
دشمنان جامعهٔ سالم	سیدابراهیم نبوی	۶۰۰
دشنه و سیب گمشده	پرویز رجبی	۱۱۰۰
دیدن و ندیدن (گزیدهٔ گفتار و نوشتار ۱۳۷۵ تا ۱۳۸۰)	محسن مخملباف	۳۰۰۰
دیوان پروین اعتصامی	ولی‌الله درودیان	۳۲۰۰
دیوان عمادالدین نسیمی	یدالله جلالی پندری	۳۶۰۰
رؤیای سه‌گانه	احمد پورنجاتی	۱۴۰۰
زنده‌ام که روایت کنم	گابریل گارسیا مارکز / کاوه میرعباسی	۴۸۰۰
سرزمین موعود	ولادیسلاو ریمونت / روشن وزیری	۴۸۰۰
سلام بر خورشید	محسن مخملباف	۲۵۰
شمال و جنوب (دورهٔ ۵جلدی)	جان جیکس / احمد صدارتی، یونس شکرخواه	۶۰۰۰
عناصر داستانهای علمی تخیلی	گروه نویسندگان / خیام فولادی تالاری	۷۵۰
قدرتهای بی‌صدا (دورهٔ ۲جلدی)	گونتر نولاو / جواد سیداشرف	۱۵۰۰
قصهٔ کوتوله‌ها و درازها	سیدابراهیم نبوی / رضا عابدینی	۳۰۰۰
گفت‌وگو با مرگ	آرتور کوستلر / نصرالله دیهیمی، خشایار دیهیمی	۱۸۰۰
مرگ پرنده (شعرهای استاد حسین مسرور)	به‌کوشش ولی‌الله درودیان	۱۸۰۰
مقایسهٔ داستان گنجی و شاهنامه	کازوکو کوساکابه	۲۵۰۰
مقدمهٔ رومی و تفسیر مثنوی معنوی (ویرایش دوم)	رنالد آلن نیکلسن / اوانس اوانسیان	۴۹۰۰
میریام	پرلا گرکویست / علی‌اصغر بهرامی	۹۰۰
میناگر عشق (شرح موضوعی مثنوی معنوی جلال‌الدین محمد بلخی)	کریم زمانی	۷۵۰۰
نوبت عاشقی	محسن مخملباف	۶۰۰
نویسندگان روس	به سرپرستی خشایار دیهیمی	۱۰۰۰۰
و نیچه گریه کرد	اروین یالوم / مهشید میرمعزی	۲۹۰۰
یادداشت‌های یک دیوانه	نیکلای گوگول / خشایار دیهیمی	۲۱۰۰
یک جفت چشم آبی	تاماس هاردی / ابراهیم یونسی	۲۹۰۰

تاریخ • سفرنامه • خاطرات

نام‌کتاب	نویسنده/مترجم	قیمت(تومان)
آن سوی اتهام (۱) خاطرات عباس امیرانتظام	عباس امیرانتظام	۲۲۵۰
آن سوی اتهام (۲) محاکمه و دفاعیات عباس امیرانتظام	عباس امیرانتظام	۲۷۵۰
اخبارالطوال	احمدبن داود دینوری / محمود مهدوی دامغانی	۳۶۰۰
استالین مخوف	مارتین ایمیس / حسن کامشاد	۲۶۰۰
اسناد امیرمؤید سوادکوهی	محمد ترکمان	۲۰۰۰
القاب رجال دورهٔ قاجاریه	کریم سلیمانی	۱۸۰۰
ایران بین دو انقلاب	یرواند آبراهامیان / احمدگل‌محمدی، محمدابراهیم فتاحی	۵۶۰۰
بازار قیصریهٔ لار	محمدحسن ضیاء توانا	۱۰۰۰
با زمزمهٔ هزاردستان (خاطرات استاد ابوالحسن اقبال آذر)	سیدجواد حسینی	۳۰۰۰
بر فراز خلیج فارس (خاطرات محسن نجات‌حسینی عضو سابق سازمان مجاهدین خلق ایران)	محسن نجات‌حسینی	۳۲۰۰
پان‌ترکیسم	جیکوب لاندو / حمید احمدی	۲۸۰۰
تاریخ داخائو	پل برین / جمشید نوایی	۳۶۰۰
تداوم و تحول در تاریخ میانهٔ ایران	آن لمبتن / یعقوب آژند	۳۲۰۰
خاطرات سفر ایران	کنت ژولین در روشئوار / مهران توکلی	۹۵۰
خاطرات سیلویا پلات	سیلویا پلات / مهسا ملک‌مرزبان	۳۵۰۰
درآمدی بر فلسفهٔ تاریخ	مایکل استنفورد / احمدگل‌محمدی	۳۴۰۰
در فاصلهٔ دو نقطه (خاطرات ایران درّودی)	ایران درّودی	۳۰۰۰
دوازده روز (در کوهساران بختیاری)	ویتاسکویل وست / مهران توکلی	۹۵۰
رساله‌های میرزاملکم‌خان ناظم‌الدوله	حجت‌الله اصیل	۳۴۰۰
زندگی و اندیشه‌ی میرزا ملکم‌خان ناظم‌الدوله	حجت‌الله اصیل	۷۰۰
سالن ۶ (یادداشتهای روزانهٔ زندان)	سیدابراهیم نبوی	۲۵۰۰
سرگذشت عالم و آدم	مهران توکلی	۴۶۰۰
سرگذشت من	چارلز اسپنسر چاپلین / جمشید نوایی	۵۶۰۰
قصهٔ زندگی من	هانس کریستیان آندرسون / جمشید نوایی	۱۲۵۰
قوم‌های کهن در قفقاز، ماورای قفقاز، بین‌النهرین و هلال حاصلخیز	رقیه بهزادی	۴۵۰۰
کسروی و تاریخ مشروطه ایران	سهراب یزدانی	۱۶۰۰
گزارش کارملیت‌ها از ایران در دوران افشاریه و زندیه	معصومه ارباب	۱۲۰۰
گفته‌ها و ناگفته‌ها (خاطرات محمدمهدی کمالیان)	بهروز مبصری	۱۲۵۰
گوهر عمر (مصاحبه با احمد آرام)	پیروز سیار	۲۵۰۰
مجلس و نوسازی در ایران	محمدوحید قلفی	۱۵۰۰