



والتر بنیامین، پروژه‌ی پاساژها

جی. ام. کوتسی

ترجمه: مرتضی حیدری

داستان تاکنون آنقدر آشنا شده است که به ندرت نیاز به بازگویی پیدا می‌کند. رخدادگاه مرز فرانسه-اسپانیا، زمان سال ۱۹۴۰. والتر بنیامین، در حال گریز از فرانسه‌ی اشغال شده، همسر فیتکو (Fittko) نامی را می‌جوید که در یک اردوگاه کارآموزی ملاقات کرده است. می‌گوید مطمئن است که خانم فیتکو می‌تواند او و همراهانش را از طریق پیرنه (Pyrenees) به اسپانیای بی‌طرف راهنمایی کند. در سفری که برای دیده‌ووری بهترین مسیر وی را با خود می‌برد، خانم فیتکو متوجه می‌شود که بنیامین کیف‌دستی سنگینی به همراه خود آورده است. 'واقعاً آوردن کیف‌دستی ضروری است؟' بنیامین در جواب می‌گوید که (کیف) حاوی یک دست‌نویس است. 'نمی‌توانم خطر گم‌شدن‌اش را بپذیرم، آن . . . بایستی نجات پیدا کند. اهمیت‌اش از من بیشتر است.'^۱

روز بعد آن‌ها کوه‌ها را پشت سر می‌گذارند، بنیامین به‌خاطر قلب ضعیف‌اش هر چند دقیقه یک‌بار می‌ایستد. در مرز آن‌ها را متوقف می‌کنند. پلیس اسپانیا می‌گوید که مدارکشان کامل نیست؛ آن‌ها بایستی به فرانسه بازگردند. بنیامین ناامید افزونه‌ای مورفین مصرف می‌کند. پلیس سیاه‌ای از داشته‌های متوفی بر می‌دارد. در سیاهه نشانی از دست‌نوشته نیست!

این‌که چه چیزی در آن کیف‌دستی بود، و به کجا ناپدید شد را فقط می‌توانیم حدس بزنیم. گرشوم شولم (Gershom Scholem) دوست بنیامین اظهار داشت که اثر گم‌شده آخرین بازنگری پروژه‌ی پاساژهای ناتمام بود. (به گفته‌ی بنیامین، 'برای نویسنده‌های بزرگ، آثار کامل‌شده وزنی سبک‌تر از

قطعاتی دارند که سراسر زندگی‌شان روی آن‌ها کار می‌کنند.^۱ اما با تلاش قهرمانانه‌اش برای نجات دست‌نویس‌اش از شعله‌های فاشیسم و رساندن آن به آنچه در نظر-اش امنیت اسپانیا و، آن‌سوتر، ایالات متحده بود، بنیامین به شمایل دانشمند دوران ما مبدل شد.^۲

البته داستان پیچشی مسرت‌بخش دارد. دوست بنیامین، ژرژ باتای (George Bataille)، رونوشتی بجای‌مانده در پاریس از دست‌نویس [پروژه‌ی] پاساژها را در کتابخانه ملی (Bibliothèque Nationale) مخفی نگاه داشته بود. با بازیابی آن پس از جنگ، در ۱۹۸۲ اثر با همان نواریپیچی‌های زخیم فرانسوی به زبان آلمانی انتشار یافت. و اینک ما اثر بزرگ بنیامین را کامل و با ترجمه‌ی انگلیسی‌هاوارد آیلند (Howard Eiland) و کوین مک‌لافلین (Kevin McLaughlin) در اختیار داریم، و حداقل اکنون در جایگاهی قرار داریم که این پرسش را مطرح کنیم: چرا این همه نگرانی برای رساله‌ای در باب خرید، در پاریس سده‌ی نوزدهم؟

والتر بنیامین به سال ۱۸۹۲ در برلین، در یک خانواده‌ی همگون‌ساخته‌ی یهودی متولد شد. پدر-اش یک حراجگر موفق هنر بود که وارد بازار ملک شد؛ بنیامین‌ها از بیشتر لحاظ متمول بودند. پس از گذران کودکی بیمارگونه و تحت حمایت، بنیامین در سن ۱۳ سالگی به مدرسه‌ی شبانه روزی پیشرفت‌گری در حومه‌ی شهر فرستاده شد، جایی که تحت تأثیر یکی از مدیران آن، گوستاو وینکن (Gustav Wyneken) قرار گرفت. برای چند سال پس از ترک مدرسه در جنبش ضد-قدرت‌خواه وینکن، جنبش جوانان بازگشت-به-طبیعت، فعالیت داشت؛ سال ۱۹۱۴، هنگامی که وینکن به حمایت از جنگ بر می‌خیزد از وی می‌برد.

در سال ۱۹۱۲ بنیامین به‌عنوان دانشجوی زبان‌شناسی تاریخی (فیلولوژی) در دانشگاه فرایبورگ ثبت نام کرد. زمانی که محیط روشنفکرانه به مذاق‌اش خوش نیامد، خود را درگیر کوشندگی برای به‌کرد آموزش نمود. با شروع ناگهانی جنگ، از خدمت سربازی طفره رفت، ابتدا با تظاهر به داشتن وضعیتی پزشکی، سپس با نقل مکان به سوئیس بی‌طرف. تا سال ۱۹۲۰ آن‌جا ماند، فلسفه خواند و بر روی یک پژوهش‌نامه‌ی دکترا برای دانشگاه برن کار کرد. همسرش ناله و شکوه سر داد که هیچ زندگی اجتماعی‌ای ندارند.

به گفته‌ی دوست‌اش تئودور آدورنو، آن‌گونه که فرانتس کافکا جلب شرکت‌های بیمه شد، بنیامین نیز به دانشگاه‌ها کشیده شد. با وجود بدگمانی‌ها، بنیامین طرح‌های توصیه‌شده برای کسب فوق‌دکترا

(Habilitation) را گذراند که در صورت پذیرش پژوهش‌نامه‌اش، در بابِ درامِ آلمانی در عصرِ باروک، به دانشگاه فرانکفورت در سال ۱۹۲۵، وی به درجه‌ی پروفیسوری می‌رسید. شگفت آن‌که پژوهش‌نامه‌اش پذیرفته نشد. آن، میانِ دو مکتبِ ادبیات و فلسفه قرار گرفت، و بنیامین بدونِ هیچ حامیِ آکادمیکی‌ای آماده‌ی واداشتِ مورد-اش شد. (وقتی‌که پژوهش‌نامه‌ی مذکور به سال ۱۹۲۸ انتشار یافت، با وجودِ خلافِ ادعاهای دژم بنیامین، توجهِ آبرومندانه‌ای از جانبِ نقدگران جلب کرد.)

با ناکامی در برنامه‌های آکادمیک‌اش، بنیامین کارِ خود را به‌عنوان مترجم، گوینده (تلویزیون، رادیو)، و روزنامه‌نویسِ آزادکار آغاز کرد. در میان گمارده‌هایش ترجمه‌ای از در جستجوی زمان از دست رفته‌ی پروست نیز وجود داشت که سه جلد از هفت مجلدش را به اتمام رساند.

به سال ۱۹۲۴ بنیامین از کاپری (Capri) دیدن کرد که زمانی میعادگاهِ محبوبِ روشنفکرانِ آلمانی بود. آن‌جا آژیا لاکیس (Asja Lacis) را ملاقات کرد، کارگردان تئاتر و کمونیستی سرسپرده از لاتویا (Latvia). دیدارِ سرنوشت‌سازی بود. بنیامین با نگاه به گذشته می‌نویسد،^۱ هر بار عشقی بزرگ را تجربه کرده‌ام، دستخوشِ آن‌چنان تغییرِ بنیادینی شده‌ام که خود درشگفت مانده‌ام. عشقی واقعی، من را به زنی که دوست دارم مانند می‌کند.^۲ در این مورد، دگرگویی مستلزمِ جهت‌گیریِ دوباره‌ی سیاسی ست. لاکیس باتندی او را موردِ عتاب قرار داد که^۳ اشخاصِ پیشرفت‌گر با درایت‌های درست‌شان، در مسیرِ اندیشیدن به مسکو هدایت می‌شوند، نه به فلسطین.^۴ همه‌ی نشانه‌های آرمان‌خواهی در اندیشه‌ی او، اگر چیزی از لاس زدن‌اش با صهیونیسم نگوئیم، بایستی وا نهاده شوند. دوستِ صمیمی‌اش شولم از قبل به فلسطین رفته بود و انتظارِ بنیامین را می‌کشید. بنیامین بهانه‌ای دست‌وپا کرد که آن‌جا نرود؛ و تا همیشه به بهانه‌جویی‌های‌اش (برای نرفتن) ادامه داد.

اولین ثمره‌ی رابطه‌ی بنیامین با لاکیس مقاله‌ی هم‌نوشتی برای روزنامه فرانکفورت بود. توضیحی اسمی در باره‌ی شهرِ ناپل، این‌که شهر در سطح عمیق‌تری پیرامونِ یک محیطِ شهریِ فتنه‌وار قرار دارد که روشنفکرانِ پرورده‌ی برلین برای نخستین بار جستجو می‌کنند، هزارتویی از خیابان‌ها که خانه‌های‌اش بدونِ شماره هستند و مرزهای میان زندگی خصوصی و زندگی همگانی در هم نفوذ کرده‌اند.

سال ۱۹۲۶ بنیامین برای ملاقات با لاکیس به مسکو مسافرت کرد. لاکیس صمیمانه از او استقبال نکرد (با مرد دیگری در رابطه بود)؛ در نویسانه‌اش از این دیدار، بنیامین حالتِ مغمومِ ذهن‌اش را

می‌کاود و به این پرسش می‌رسد که آیا باید به حزبِ کمونیست پیوندد و خودش را به دستِ مرامِ حزبِ بسپارد؟ دو سال بعد او و لاکیس در برلین در بازپیوندی مختصر به هم‌دیگر می‌رسند. آن‌ها با هم زندگی کردند و با هم در نشست‌های اتحادیه‌ی نویسندگانِ پرولتری-انقلابی حضور پیدا کردند. رابطه‌ی آن‌ها سلسله رویدادهای طلاق را تسریع بخشید، که بنیامین در آن با تنگ‌نظریِ چشمگیری با همسرش رفتار کرد.

در سفرِ مسکو بنیامین دفتر یادداشتی نگاه می‌داشت که بعدها آن را برای انتشار ویرایش کرد. بنیامین روسی بلد نبود. به‌جای تکیه بر مترجم، وی آنچه که بعدها روشِ سیماشناسیک (physiognomic) نامید را دنبال کرد، خوانشِ مسکو از بیرون، با خودداری از تجرید یا تصدیق، شهر را به شیوه‌ی نشان‌دهنده‌ی انگاریِ 'همه‌ی واقعیت‌مندی از قبل تئوری بوده است' (عبارت به وام از گوته).^۵

بعضی از ادعاهای بنیامین مبنی بر این‌که او تجربه‌ی 'جهان-تاریخی' (world-historical) را می‌دید در اتحادِ جماهیرِ شوروی عملی می‌شود، اکنون ساده‌اندیشانه به‌نظر می‌رسد - برای مثال، او ادعا کرد که حزب با حرکتی ساده و فی‌الفور، ثروت و قدرت را از هم تفکیک کرد. با این حال نگاه‌اش تیزبین باقی ماند. او متوجه شد که بسیاری از اهالی جدیدِ مسکو هنوز دهقان هستند و زندگی روستایی را همساز با آهنگِ روستایی پیش می‌برند؛ فرق‌گذاریِ طبقاتی شاید برچیده شده باشد اما درونِ حزب نظامِ کاستیِ نوینی در حالِ آشکار شدن است. صحنه‌ای از یک داد-و-ستدِ خیابانی وضعیتِ محقرِ دین را نشان می‌دهد: در دو طرفِ یک شمایلِ فروشی، پُرتره‌هایی از لنین قرار گرفته‌اند، 'به‌سانِ زندانی‌ای که میانِ دو پلیس قرار گرفته است.'^۱ (جلد ۲، ص. ۳۲، ۲۶)

با وجود این‌که آرزوی لاکیس یک زمینه‌ی همیشه حاضر در 'یادداشت‌های مسکو' [Moscow Diary] است، و هر چند بنیامین اشاره می‌کند که روابطِ جنسی‌شان به مشکل برخوردده بود، با این حال حسِ باطنیِ اندکی از شخصیتِ جسمانیِ لاکیس دریافت می‌کنیم. به‌عنوان یک نویسنده، بنیامین هیچ قریحه‌ای برای انگیزاندنِ افرادِ دیگر نداشت. در نوشتارهای خودِ لاکیس اثرپذیریِ سرزنده‌تری از بنیامین می‌بینیم: عینک‌های‌اش بسانِ نورافکن‌های کوچک، دستانِ زمخت‌اش.

برای باقی زندگی‌اش، بنیامین خود را یک کمونیست یا یک هم‌سفر نامید. اما سروسر-اش با کمونیسم چه اندازه پیچیده بود؟

تا سالها پس از دیدار با لاکیس، بنیامین چندگونگی‌های مارکسیستی‌اش را تکرار می‌کند - 'بورژوازی . . . به دلیل ناهمسازی‌های درونشی‌ای که با پیشرفت‌شان مرگ‌بار می‌شوند رو به انحطاط است' - بدون آن‌که در واقع مارکس را قرائت کرده باشد.^۶ 'بورژوا' نفرین‌واژه‌ی قالبِ ذهنی او باقی ماند - ماتریالیست، بی‌توجه، خودخواه، مَبادیِ آداب، و بالاتر از همه از خودراضی - که به طرزِ اندرونه‌ای (visceral) نسبت به آن‌ها خاصم بود. این‌که او کمونیست بودن‌اش را اعلام کرد از نظر اخلاقی و تاریخی عملی جانب‌دارانه علیه بورژوازی‌ها و تبارِ بورژواییِ خودش بود. در خیابان یک طرفه می‌نویسد، 'یک چیز . . . را نمی‌شود هرگز درست کرد: پس از نادیده گرفته‌شدن، آدم از پدرومادر-اش فرار کند،' کتاب مجموعه‌ای از کوتاه‌نوشت‌ها، پروتکل‌های خواب (رؤیا)، گزین‌گویی‌ها، کوتاه‌جُستارها، و قطعات تَسخَرآمیز (satirical) است و همچنین شاملِ مشاهده‌گری‌های نیش‌دار در باره‌ی وایمار (Weimar Germany) است که با او خود را در سالِ ۱۹۲۸ روشنفکری آزاد اعلام کرد. (ج ۱، ص. ۴۴۶) اگر بنیامین به این زودی فرار نکرده بود، به این معنا بود که برای باقی زندگی‌اش محکوم به فرار از امیل و پاولا بنیامین بود: در واکنش بر اشتیاق پدرومادرش به همگون‌سازی‌شان در طبقه‌ی متوسطِ آلمانی، او به بسیاری از یهودی‌های آلمانی‌زبانِ نسل‌اش، از جمله فرانتس کافکا، می‌مانست. آن‌چه که دوستانِ بنیامین را در باره‌ی مارکسیسم‌اش می‌آزرد، این بود که انگاری جبری پیرامونِ آن وجود داشت، چیزی به‌صرف واکنشگر.

اولین خطرورزی‌های بنیامین درگفتمانِ چپ برای خوانش ملال‌انگیز هستند. لغزشی وجود دارد که تنها حماقتِ ارادی می‌توان نامیداش، هم‌چنان که او در باره‌ی لنین حماسه‌سُرایی می‌کند (در قطعه‌ای که ویراستارهای هاروارد اجازه‌ی چاپ مجددِ آن را ندادند می‌نویسد نامه‌های لنین^۷ شیرینی یک حماسه‌ی بزرگ' را دارند)، یا خوش‌بیانی‌های بدشگونِ حزب را زمزمه می‌کند: 'کمونیسم رادیکال نیست. بنا بر این، هیچ قصدی مبنی بر برانداختنِ روابطِ خانوادگی ندارد. بلکه تنها توانمندی‌شان را برای تغییر در بوته‌ی آزمایش قرار می‌دهد. خود (حزب) می‌پرسد: آیا می‌شود خانواده از هم گسیخته شود تا پیکرپاره‌های-اش بتوانند از نو کارکردِ اجتماعی داشته باشند؟'^۸

این واژه‌ها از نقدگریِ یکی از نمایش‌های برتولت برشت می‌آیند، که بنیامین به‌واسطه‌ی لاکیس ملاقات کرد، و 'اندیشه‌ی بی‌پیرایه' اش، اندیشیدنیِ فارغ از تجملاتِ بورژوایی، برای مدتی بنیامین را مجذوب کرد. در تقدیم‌نامه‌ی خیابانِ یک طرفه بنیامین می‌نویسد: 'این خیابان آرتزیا لاکیس نام‌گذاری شده است، به یاد او که به‌سانِ یک مهندس، آن خیابان را به سمتِ نگارنده شکافت.' این‌جا قیاس به‌مثابه‌ی ستایشگری بیان شده است. مهندس، زن یا مرد آینده است، آن‌که، مشتاقِ مفصل‌گویی، مسلح

به دانش تجربی، قاطعانه و مداوم برای تغییر چشم‌انداز فعالیت می‌کند. (استالین نیز مهندس‌ها را می‌ستود. عقیده‌اش این بود که نویسندگان بایستی مهندسانِ نفوسِ آدمی باشند، به این معنا که آنها باید وظیفه‌ی خود بدانند که بشریت را از درون به 'کارکردی از نو' برانگیزانند.)

از میانِ نوشتارهای شناخته‌ترِ بنیامین، 'مؤلف به‌مثابه‌ی تولیدکننده' [The Author as Producer]، نگاشته شده به سال ۱۹۳۴ به‌عنوانِ خطابه‌ای برای مؤسسه‌ی مطالعاتِ فاشیسم در پاریس، از همه روشن‌تر تأثیرِ برشت را نشان می‌دهد. موردِ بحث، بلوطِ پیرِ زیباشناسیِ مارکسیستی است: کدام یک مهم‌تر است، فرم یا محتوا؟ به زعمِ بنیامین، یک اثرِ ادبی تنها زمانی 'به لحاظ سیاسی درست' خواهد بود که 'به لحاظ ادبی درست' باشد. البته 'به لحاظ سیاسی درست' یک ترمِ شیبولتی (shibboleth) است؛ در عمل به این معناست که در راستای مرامِ حزب باشد. 'مؤلف به‌مثابه‌ی تولیدکننده' یک دفاعیه‌ی جناحِ چپِ آوانگاردِ مدرنیستی است علیه مرامِ حزبِ پیرامونِ ادبیات، که با یک پیامِ پیشرفت‌گرِ قدرتمند به سمتِ داستان‌های فهم‌پذیرِ ساده و واقع‌گرایانه گرایش داشتند، آوانگاردی که سوررئالیست‌ها به بنیامین شناساندند. برای ثابت کردن قضیه‌اش، بنیامین خود را موظف دانست سرگی تریاکوف (Sergei Tretiakov)، رمان‌نویسِ فراموش‌شده‌ی شوروی را به‌عنوانِ نمونه‌ی اتحادِ گرایشِ به لحاظ سیاسی درست، با فنِّ 'پیشرفت‌گر' معرفی کند، و بارِ دیگر به سحرآمیزیِ مهندسیِ توسلِ جوید: نویسنده، به‌سانِ مهندس، یک متخصصِ فنی‌ست و در نتیجه بایستی در مواردِ ادبی-فنی سخنی برای گفتن داشته باشد. (ج ۲، ص. ۷۶۹، ۷۷۰)

استدلال کردن در این مقطع ساده به‌راحتی به بنیامین ربط پیدا نمی‌کند. آیا تصمیم‌اش مبنی بر دنبال کردنِ مرامِ حزب هیچ ناخرسندی‌ای در وی ایجاد نکرد؟ آن هم زمانی که آزار و شکنجه‌ی نویسندگان به دستِ استالین در نقطه اوج خود بود. (خودِ آژویا لاکیس بعدها به یکی از قربانیانِ استالین تبدیل شد و سال‌هایی از زندگی‌اش در اردوگاهِ کار تلف شد.) قطعه‌ای قصار که در همان سال، ۱۹۳۴، نوشته شده است شاید سرنخی به دست دهد. این‌جا بنیامین روشنفکرانی را به سخره می‌گیرد که 'افتخار می‌دانند در هر موضوعی به تمامی خودشان باشند'، و سر باز می‌زنند از فهم این‌که برای کسبِ موفقیت آنها بایستی چهره‌های نایکسان برای شنودگارانِ گوناگون ارائه دهند. به گفته‌ی وی، آنها به قصابی می‌مانند که حاضر به قطعه قطعه کردن کرکس نیست، و اصرار می‌کند آن را کامل بفروشد. (ج ۲، ص. ۴۷۳)

چگونه بایستی این قطعه را خواند؟ آیا بنیامین دارد با ریشخند پای‌بندی از مُد افتاده‌ی روشنفکران را می‌ستاید؟ آیا او دارد پوشیده‌وار اعتراف می‌کند که او، والتر بنیامین، آن کسی نیست که به نظر

می‌رسد؟ آیا او دارد نکته‌ای کاربردی، هرچند تلخ، را پیرامون محدودیت‌های پیش آمده برای یک نویسنده‌ی اجیر یادآور می‌شود؟ نامه‌ای به شولم (برای او که همیشه تمام حقیقت را برایش نمی‌نوشت) خوانش واپسین را پیشنهاد می‌کند. این‌جا بنیامین از کمونیسم‌اش دفاع می‌کند، مانند^۲ تلاش آشکار و منطقی یک مرد که به تمامی از هر ابزار تولید برای رساندن فریاد حق‌اش به گوش آن‌ها محروم مانده است.^۳ به عبارت دیگر، او به حزب وفادار می‌ماند به همان دلیل که پرولتاریا بایستی پایدار بماند: زیرا آن در مرکزِ علاقه‌ی ماتریال‌اش جای دارد. (ج ۲، ص. ۱۵۳)

هنگامی که نازی‌ها به قدرت رسیدند، بسیاری از همراهان بنیامین، از جمله برشت، نوشتار روی دیوار را خوانده و فرار کرده بودند. بنیامین نیز، که در هر حال سال‌ها بود در آلمان احساس بی‌درکجایی (out-of-place) می‌کرد، و هر وقت موقعیت فراهم می‌شد به وقت‌گذرانی در فرانسه یا ایبیزا (Ibiza) می‌پرداخت، راه آن‌ها را دنبال کرد. (برادر جوان‌اش گئورگ کم-احتیاط‌تر بود: برای فعالیت‌های سیاسی در سال ۱۹۳۴ دستگیر شد، و سال ۱۹۴۲ در (اردوگاه) مُتاوسِن (Mauthausen) جان باخت.) او در پاریس جای‌گیر شد، آن‌جا با نام‌های مستعار آریایی‌مانند (Detlef Holz, K. A. Stempflinger)، با نوشتن برای روزنامه‌های آلمانی، باشندگی پرمخاطره‌ای را گذران می‌کرد، در غیر این صورت برای گذران زندگی به دستمردی دیگران وابسته بود. با وقوع (ناگهانی) جنگ به‌عنوان دشمن خارجی دستگیر و زندانی شد. به‌واسطه‌ی تلاش‌های انجمن پِن (قلم) فرانسه آزاد شد، و به سرعت مقدمات فرار به ایالات متحده را فراهم کرد، سپس رهسپار مسافرت مرگ‌بار-اش به مرز اسپانیا شد.

تیزترین درون‌بینی‌های بنیامین از فاشیسم، دشمنی که او را از داشتن زیست‌راه (career) و زندگی محروم کرد و در نهایت موجبات مرگ‌اش را فراهم آورد، در زمره‌ی ابزارهایی قرار دارند که برای فروختن خودش به مردم آلمان از آن استفاده کرد: و آن گرایش (فاشیسم) به سمت تئاتر بود. این درون‌بینی‌ها کامل‌تر از هر جای دیگری در (استفاده از عنوان پیشنهادی توسط مترجمان هاروارد)^۴ اثر هنری در عصر بازتولید مکانیکی^۵ [The Work of Art in the Age of its Technological Reproducibility] بیان شده اند، اما قبل آن به سال ۱۹۳۰، در نقدگری از کتابی به قلم ارنست یونگر (Ernst Junger)، نمایان شدند.

طبیعی ست که قشون‌کشی‌های هیتلر به نورنبرگ، با ترکیبی از سخن‌سُرایی، موسیقی خواب‌آور، رقص‌آرایی توده‌وار، و نورپردازی هیجان‌آور، مدل‌شان را در به‌نمایش‌گذاشتن بایروث (Bayreuth)

واگنر یافتند. آنچه در بنیامین نوپدید می‌نماید این ادعاست که سیاست به‌مثابه‌ی تئاتر شکوهمند، نه به‌مثابه‌ی گفتمان و گفت‌وگو، آذینه‌ی فاشیسم نبود بلکه خود فاشیسم بود.

در فیلم‌های لنی ریفنشتال (Leni Riefenstahl) و نیز فیلم‌های خبری‌ای که در هر تماشاخانه‌ی آن سرزمین به نمایش گذارده شدند، برای خیلِ آلمانی‌ها تصویرِ خودشان، آن‌گونه که پیشواهاشان آن‌ها را فرا می‌خواندند، ارائه می‌شد. فاشیسم از قدرتِ هنرِ فاخرِ گذشته — آنچه بنیامین هنرِ هاله‌وار (auratic) می‌نامد — به‌علاوه‌ی قدرتِ تکثیریِ رسانه‌های جدیدِ پسا-هاله‌ای، از همه مهم‌تر سینما، استفاده می‌کند تا شهروندانِ فاشیستِ جدیداش را خلق کند. برای آلمانی‌های عادی تنها هویتِ روی نمایش، آن که مصرانه از روی پرده نگاه‌اش را به سمتِ آنان بر می‌گرداند، یک هویتِ فاشیستی بود در لباسِ فاشیست و با حالاتِ فرمان‌روایی یا فرمان‌برداری فاشیستی.

تحلیلِ بنیامین از فاشیسم به‌مثابه‌ی تئاتر پرسش‌های زیادی را به وجود آورد. آیا سیاست به‌مثابه‌ی نمایش (spectacle) به راستی قلبِ فاشیسمِ آلمانی است، تا این‌که کینه‌اندوزی (ressentiment) و رؤیاهایِ کیفرِ تاریخی باشد؟ اگر نورنبرگ سیاستِ زیباشناسانه بود، چرا روزهای شکوفاییِ نمایش‌های شکوهمند و نمایشِ محاکمه‌ها نیز سیاستِ زیباشناسانه نبودند؟ اگر تواناییِ ذاتیِ فاشیسم محو کردنِ خطِ میانِ سیاست و رسانه بود، پس عنصرِ فاشیستی در سیاست‌های رسانه‌انگیزِ دموکراسی‌های غربی کجاست؟

آنچه بنیامین بایستی در باره‌ی سینما بگوید، از تحلیل‌اش از فاشیسم کمتر مسأله‌انگیز است. احساسِ او از توانمندیِ سینما به منظورِ گسترده‌ی تجربه، پیامبرانه می‌نماید: 'فیلم . . . جهانِ زندان‌گون(مان) را با دینامیتِ دهمِ ثانیه منفجر می‌کند، به طوری که اکنون، در میانه‌ی خرابه‌ها و باقی‌مانده‌های دورافتاده‌اش، ما با آرامش و ماجراجویانه راهی سفر می‌شویم.'^۴ درون‌بینی او از همه شگفت‌انگیزتر است زیرا حتی در سالِ ۱۹۳۶ تئوریِ فیلم‌اش نارواج بود. آن‌جا که از سرگئی آیزنشتاین (Sergei Eisenstein) دنباله‌روی کرد. بنیامین به عملِ مونتاژِ بیش از حد بها داد، و تنها آیزنشتاین، با کم‌شمردنِ تندیِ اصولِ گسترده‌ی بیشتری از روایتِ فیلم، به دستِ پیام‌گیران (audiences) بر مسندِ استادِ سینما نشاند می‌شود. نه این‌که هیچ سبکی از سخن راندنِ پیرامونِ لذتِ دیداری نداشته باشد؛ سینما برای او پرتاب شدن به سمتِ روش‌های نو دیدن به‌وسیله‌ی مونتاژهای هول‌انگیز بود (باز هم تأثیرِ برشت آشکار است).

مفهومِ کلیدیِ بنیامین (هر چند در خاطرات‌اش اشاره می‌کند که آن، در حقیقت ابتکارِ آدریان مونیر (Adrienne Monnier) کتاب‌فروش و ناشر بود) برای توصیفِ آنچه برای اثرِ هنری در عصرِ

بازتولید مکانیکی اش رخ می‌دهد (عمدتاً عصر سینما - بنیامین چیز کمی برای گفتن در باره‌ی (صنعت) چاپ دارد) فقدانِ هاله (aura) است. به گفته‌ی وی، به تقریب تا اواسط سده‌ی نوزدهم یک نوع رابطه‌ی درون‌سوژه‌ای (inter-subjective) میانِ یک اثر هنری و دیده‌ورِ آن پایسته مانده است: دیده‌ور نگاه می‌کرد و اثر هنری، به قولی، نگاه‌اش را پاسخ می‌داد. این دوسویگی (mutuality) هاله را تعریف کرد: 'دریافتنِ هاله‌ی یک پدیده (به معنای) گم‌کردنِ آن به توانمندی‌ای است که به نوبه‌ی خود به ما نگاه کند.'^۹ بنا بر این در موردِ هاله چیزِ سحرآمیزی وجود دارد، که از پیوندهایِ کهن نشأت گرفته و اکنون میانِ هنر و آیینِ دینی رو به زوال است.

بنیامین نخستین بار در 'تاریخ کوچکِ عکاسی' (۱۹۳۱) از هاله سخن به میان می‌آورد، آنجا سعی می‌کند توضیح دهد که چرا (در نظرِ او) اولین عکس‌های پُرتره - به قولی، نوپاهای عکاسی - هاله داشته‌اند، در حالی که عکس‌های یک نسلِ بعدِ آن را از دست داده‌اند. توضیحی که او برای این حالت از امرِ مربوطه ارائه می‌دهد این است، هم‌چنان که امولسیون‌های عکاسی پیشرفت کرده و زمان‌های نوردهی کاهش یافتند، آن‌چه در فیلم ضبط می‌شد دیگر درون‌سوئیِ سوژه‌ای که خودش را برای یک پرتره آماده می‌کند نبود، بلکه لحظه‌ای بود که از پیوستگیِ زندگیِ نشیننده بیرون می‌آمد. اظهارِ عقیده‌ی دیگرِ او این است که اولین نسلِ عکاس‌ها هم‌چون هنرمندان آموزش می‌دیدند، حال آن‌که نسلِ بعدی بیشتر پیشه‌ورِ کاردان بودند. عقیده‌ی دیگر این‌که بین سال‌های ۱۸۴۰ و ۱۸۸۰ رخدادی برای سوژه‌ی سنخ‌نما واقع شد، چیزی مرتبط با زمخت شدنِ بورژوازی.

در 'اثر هنری در عصرِ بازتولیدِ مکانیکی' مفهومِ هاله بسی با بی‌دقتی از عکس‌های قدیمی به آثارِ هنریِ فراگیر گسترش می‌یابد. به گفته‌ی بنیامین، غایتِ هاله بیش از آن خواهد بود که با توانمندی‌های رهایی‌بخشانه از تکنولوژی‌های جدید بازتولید بتواند آن‌را جبران کند. سینما جایگزینِ هنرِ هاله‌وار خواهد شد.

حتی دوستانِ بنیامین هم چنگ‌زدن به واگردانِ گسترده‌ی هاله را سخت یافتند. برشت، که بنیامین در طول دیدارهای طولانی به خانه‌اش در دانمارک، مفهوم را با جزئیات برای‌اش توضیح داده بود، در خاطرات‌اش چنین می‌نویسد. '[بنیامین] می‌گوید: آن هنگام که نگاهِ خیره‌ی کسی را احساس می‌کنی، حتی اگر نگاه به پشت تو باشد، به نگاه پاسخ می‌دهی (!). انتظار این‌که به هر آن‌چه که نگاه می‌کنی نگاه‌ات را پاسخ گوید، هاله را به وجود می‌آورد. . . . بسی رازآمیز، با وجودِ نگره‌های نارازآمیزاش. این همان شیوه‌ای است که رهیافتِ ماتریالیستی بر گرفته است! و تا اندازه‌ای هولناک می‌نماید.'^{۱۰} دوستانِ دیگر(اش) بیشتر از این مشوق نبودند.

سرتاسرِ سالهای ۱۹۳۰ بنیامین در تقلاً برای پروراندنِ یک تعریفِ ماتریالیستی از هاله و فقدانِ هاله بود. به گفته‌ی وی، فیلم به این خاطر پسا-هاله‌ای است که دوربین در مقامِ یک افزارِ قادر به دیدن نیست. (ادعایی پرسشانگیز: به یقین بازیگران به دوربینِ طوری واکنش نشان می‌دهند که انگاری [دوربین] به آن‌ها نگاه می‌کرده است.) در بازنگرشی بعدی بنیامین اظهار می‌دارد که فرجامِ هاله را می‌توان به لحظه‌ای در تاریخ نسبت داد که جمعیتِ شهری رشدِ چنان انبوهی کرده است که مردم - رهگذران - دیرگاهی ست نگاهِ خیره‌ی دگری را پاسخ نمی‌گویند. در پروژهِ پاساژها وی فقدانِ هاله را بخشِ وسیع‌تری از پیشرفتِ تاریخی می‌داند: پراکنشِ هُشیاریِ وهم‌زدایی که بی‌همتایی، شاملِ بی‌همتاییِ اثرهنریِ فرادادی (traditional) به کالایی مانند هر کالای دیگر تبدیل شده است. صنعتِ مُدِ اختصاص‌یافته به دستکرده‌های بی‌همتا - آن‌چه 'آفرینش' نام می‌نهد - که هدفی جز کُپی و بازتولید در مقیاس وسیع ندارند، اینجا حاکی از همان است.

پیش‌ترها بنیامین خوش‌بینیِ پیرامونِ توانمندیِ آزادگرانه‌ی تکنولوژی را آبدیده کرده بود. به سالِ ۱۹۳۹ او داشت ریتِمِ پروژکتورِ سینما را به ریتِمِ تسمه‌ی حامل تشبیه می‌کرد. حتی جستارِ سالِ ۱۹۳۶، 'قصه‌گو' [The Storyteller]، تغییری در نگره‌اش نشان می‌دهد. به گفته‌ی وی، خاطره خالقِ زنجیره‌ای از سنت است و قصه‌گویی منتقل‌کننده‌ی اصلی است؛ اما خصوصی سازیِ خصوصیتِ زندگی در فرهنگِ مدرن قربانگاهِ قصه‌گویی است. قصه‌گویی مصنوع‌وار محدود به رُمان گشته است، آفرینشی حاصلِ آمیزشِ تکنولوژی چاپ و بورژوازی.

بنیامین خیلی رمان را به‌مثابه‌ی یک گونه‌ی ادبیِ دلبسته نبود. آن‌چنان که داستان‌های موجود در منتخبِ نوشتارهایش در هاروارد نشان می‌دهد، او استعدادِ یک قصه‌گو را نداشت. در عوض نوشتارهای خودزیست‌نامه‌ای‌اش لبریز از لحظه‌های پرشور و گسسته هستند. دو جستاراش در بابِ کافکا، که نامه‌ی طولانی او به شولم در ۱۲ ژوئن ۱۹۳۸ مفیدگونه آن‌ها را کامل می‌کند، با کافکا به‌مثابه‌ی یک مَثَل‌گوی و آموزگارِ فرزاندگی تا می‌کند تا به‌مثابه‌ی یک رُمان‌نویس. اما پایاترین خصومتِ بنیامین نصیبِ تاریخِ روایی بود. او می‌نویسد، 'تاریخ به تصاویر تجزیه می‌شود نه به روایتگری‌ها.' تاریخِ روایی علیّت و انگیزش را از برون تحمیل می‌کند؛ می‌باید فرصتی به چیزها داده شود تا خودشان را بیان کنند.^{۱۱}

«دوران کودکی در برلینِ حدود ۱۹۰۰» [A Berlin Childhood around ۱۹۰۰]. گیراترین اثرِ خودزیست‌نامه‌ایِ بنیامین، در طولِ دوره‌ی عمرش منتشرناشده باقی ماند. علی‌رغمِ عنوان‌اش، «وقایع‌نامه‌ی برلین» [Berlin Chronicle] قبل‌تر، گاه‌شناسیک نگاشته نشده است بلکه به‌مثابه‌ی مونتاژی

از قطعات، مزین به تأملاتی در باب ماهیت خودزیست‌نامه می‌ماند، و در نهایت بیشتر پیرامون دگرگشت‌های خاطره است - نقش‌گذاری پروست انکارنشده‌ی ست - تا رخداد‌های واقعی در کودکی بنیامین. بنیامین از استعاره‌ای باستان‌شناسیک برای توضیح همستیزی‌اش با خودزیست‌نامه به‌مثابه‌ی روایت‌گری یک زندگی بهره می‌برد. به گفته‌ی او، خودزیست‌نویس بایستی خود را به‌مثابه‌ی یک باستان‌شناس در نظر بگیرد، ژرف‌تر و ژرف‌تر همان معدود مکان‌ها را در جستجوی خرابه‌های مدفون گذشته کاوش کند.

افزون بر 'یادداشت‌های مسکو' و 'وقایع‌نامه‌ی برلین'، مجلد‌های ۱ و ۲ حاوی شماری چند از قطعاتِ قصار خودزیست‌نامه‌ای هستند: شرح به‌نسبت ادبی از سرپا ماندن بوسیله‌ی یک عاشق؛ نویسنده‌ی تجارب‌اش از حشیش؛ ترانویسی رؤیاها؛ قطعاتی از یادداشت‌های روزانه (بنیامین در سال‌های ۱۹۳۱ و ۱۹۳۲ دل‌مشغولی خودکشی داشت)؛ و یادداشت‌های پاریس، آماده‌ی انتشار، که شامل گشت‌و‌گذاری از یک فاحشه‌خانه‌ی مردانه است که پروست مکرر به آن‌جا می‌رفت. و میان نمایان‌گری‌های شگفت‌آورتر: ستایشی از همینگوی ('آموزشی با اندیشه‌ی صحیح به‌واسطه‌ی نوشتارِ درست')، نفرتی از فلوربر (بسی ساختمند). (ج ۲، ص. ۴۷۲)

فلسفه‌ی زبان بنیامین در اوایل کار-اش پی‌ریزی شد. با وجود این‌که ایده‌هایش در باب زبان به‌طور بارزی پایدار باقی ماند، اما علاقه‌اش، در طول سیاسی‌ترین دوره‌اش پس رفت، و تنها در اواخر ۱۹۳۰ بود که دوباره پدیدار گشت هنگامی‌که او دوباره پویشِ اندیشه‌ی عرفانی یهود را آغاز کرد. جستارِ کلیدی 'در باره‌ی زبان این‌چنینی و زبانِ انسان' [On Language as Such and the Language of Man]، به سال ۱۹۱۶ می‌رسد. این‌جا، به پیروی از شلگل و نوالیس و نیز آن‌چه پیرامون عرفانِ یهودی از شولم آموخته بود، بنیامین استدلال می‌کند که یک واژه علامتی، یا جایگزینی برای یک چیزِ دیگر نیست بلکه نام یک ایده است. در 'وظیفه‌ی مترجم' (۱۹۲۱) او سعی در این دارد به مثالِ مالارمه و زبانِ شعریِ ره‌اشده از کارکردهای ارتباطی‌اش توسل جوید، تا به مفهوم‌اش از ایده شکل دهد.

مشخص نیست چگونه مفهومی سمبولیک از زبان می‌تواند با ماتریالیسم تاریخی متأخر بنیامین سازش‌پذیر باشد، اما بنیامین بر این عقیده بود که 'درفشار و دشواری' نیز می‌شود یک پل را ساخت.^{۱۲} در جستارهای ادبی دهه‌ی ۱۹۳۰، اشاره می‌کند که چنین پلی ممکن است چگونه به‌نظر برسد. در کافکا، در پروست، در سوررئالیست‌ها، به گفته‌ی او، واژه به مفهوم بورژوازی کلمه از دلالت‌گری عقب می‌نشیند

و قدرت اشاره‌ی پایه‌ی‌اش را از سر می‌گیرد. واژه به‌مثابه‌ی ژست 'برترین صورتی است که در طول عصری که از اصول یزدان‌شناسانه محروم گشته است، حقیقت در آن بر ما ظاهر می‌شود.'^{۱۳۶}

در زمان ابوالبشر، واژه و ژست نامیدن (naming) یکی بودند. از آن زمان زبان دستخوش سقوط بلندی شده است، که بابل تنها پله‌ی از آن بود. وظیفه‌ی الهیات بازیافت واژه در همه‌ی نوینادی و قدرت تقلیدی‌اش از متون مقدسی است که در آن نگاه‌اش داشته بود. وظیفه‌ی نقدگری در اساس مشابه است، زیرا زبان‌های مرده هنوز می‌توانند در تمامیت اهداف‌شان، ما را بسوی زبان ناب هدایت کنند. از این رو پارادوکس 'وظیفه‌ی مترجم' [The Task of the Translator] روی می‌دهد: که یک ترجمه به چیزی فراتر از اصل‌اش تغییر می‌کند، به مفهومی که به زبان پیش از بابل اشاره دارد.

بنیامین چند قطعه‌ای در باب اخترشناسی نوشت که هم‌پای اساسی به نوشتارهایش در باب فلسفه‌ی زبان هستند. به گفته‌ی وی، علم اخترشناسی‌ای که امروز در اختیار داریم نسخه‌ی فرسوده‌ی حجمی از دانش کهن است، از زمان‌هایی که توانش تقلیدی، بسی قوی‌تر، اجازه‌ی همخوانی به واقع تقلیدی میان زندگی آدمیان و حرکت ستارگان می‌داد. امروزه تنها کودکان با یک قدرت تقلیدی همسنگ‌پذیر به جهان پاسخ می‌گویند. چنان‌که آن توانش تقلیدی به واسطه‌ی تاریخ رو به تباهی رفت، زبان نوشتن به مهم‌ترین امانتگاه‌اش بدل گشت. و این یعنی علاقه‌ی همیشگی بنیامین به نوشتارشناسی، به دست‌نویس به‌مثابه‌ی 'حرکت حالت‌نمای نویسک'. (ج ۲، ص. ۳۹۹)

در جستارهایی به تاریخ ۱۹۳۳، بنیامین یک نظریه‌ی زبان بر اساس تقلیدگری (mimesis) طراحی می‌کند. به گفته‌ی وی، زبان ابوالبشری، آوا-نامی (onomatopoeic) بوده است؛ هر چند هم‌معنا در زبان‌های گوناگون، ممکن است آن‌ها همانند به چشم یا گوش نیابند (تئوری فوق هم برای زبان نوشتار و هم زبان گفتار به کار می‌رود)، یا به آن‌چه آن‌ها همیشه به‌مثابه‌ی تئوری‌های 'یزدان‌شناسیک' یا 'عرفانی' زبان شناخته‌اند، همانندی‌های 'نا-حسی' ندارند. (ج ۲، ص. ۶۹۶) بنا بر این واژه‌های pain, Brot, xleb هر چند به ظاهر گوناگون، اما در سطح ژرف‌تری در تجسم ایده‌ی نان (bread) همانند هستند. (این‌که ما قانع شویم این ادعا ژرف است تا تهی، نهایت توان بنیامین را می‌طلبد.) زبان، برترین رویداد توانش تقلیدی، آرشویی از این همانندی‌های ناحسی در خود دارد. خوانش، توانمندی تبدیل شدن به نوعی تجربه‌ی رؤیا-مانند دارد که امکان دسترسی به ناخودآگاه مشترک آدمی، پایگاه زبان و ایده‌ها، می‌دهد.

رهیافت بنیامین به زبان به طور کامل از رهیافت علم زبان‌شناسی سده بیستم متفاوت است، اما همین، دسترسی شاهانه به دنیای حکایت و اسطوره به وی می‌دهد، علی‌الخصوص به 'دنیای مردابی' آغازین و ماقبل‌بشری کافکا. (ج ۲، ص. ۸۰۸) خوانشی مشتاقانه از کافکا، نشانی محوناشدنی بر نوشتارهای بدبینانه‌ی اخیر بنیامین برجای گذاشت.

داستان پروژه‌ی پاساژها تقریباً به شرح زیر است.

در اواخر دهه‌ی ۱۹۲۰، بنیامین به الهام از پاساژهای پاریس اثری را در فکر پروراند. آن اثر، به تجربه‌ی شهری مربوط می‌شد؛ به نسخه‌ای از داستان زیبای خفته، قصه‌ی پریانی از نوع دیالکتیک که سوررئالیست‌وار با مونتاژی از متون چندپاره روایت می‌شد. به بوسه‌ی شهرپاری می‌مانست که توده‌های اروپایی را به حقیقت زندگی‌شان در سایه‌ی سرمایه‌داری آگاه می‌کرد. پنجاه صفحه‌ای مطول بود؛ در آمادگری برای نوشتن آن، بنیامین شروع به برداشتن رونوشت از گفت‌آوردهای خوانش‌اش زیر سرنگاشت‌هایی مانند ملال، مُد، و گرد-و-غبار کرد. اما همچنان که متنی را به هم می‌بافت، هر بار با گفت‌آوردها و یادداشت‌های جدید فزون‌رسته‌تر می‌شد. او مشکل‌اش را با آدورنو و ماکس هورکهایمر در میان گذاشت و آن‌ها مجاب‌اش ساختند که وی نمی‌تواند بدون داشتن تسلط درست-و-حسابی بر مارکس در باره‌ی سرمایه‌داری بنویسد. بدین ترتیب ایده‌ی زیبای خفته فروغ‌اش را از دست داد.

به سال ۱۹۳۴ بنیامین طرح بلندپروازانه‌ی جدید و فلسفی‌تری در اندیشه داشت: با استفاده از همان متد مونتاژ، وی روساخت فرهنگی فرانسه‌ی سده‌ی نوزدهم را با ارجاع به کالاها و قدرت آن‌ها در پرستانه‌گی (fetish) علت‌جویی کرد که گتورک لوکاچ در تاریخ و آگاهی طبقاتی به آن‌ها پرداخته بود. همچنان که یادداشت‌هایش حجیم‌تر می‌شدند، وی آن‌ها را به یک سیستم پیچیده‌ی بایگانی سی-و-شش تومار (از واژه‌ی آلمانی Konvolut، به معنای تومار) و با واژه‌های کلیدی و ارجاع‌ها مبدل می‌کرد. زیر سرنگاشت 'پاریس، پایتخت سده‌ی نوزدهم'، او چکیده‌ای از ماده‌های تاکنون گردآورده را نوشت و به آدورنو تقدیم کرد (بنیامین آن زمان دستمزد ثابتی را از موسسه‌ی پژوهش‌های اجتماعی می‌گرفت، که آدورنو و هورکهایمر از فرانکفورت به نیویورک دوباره مستقر ساخته بودند).

بنیامین با چنان انتقادهای شدیدی از جانب آدورنو مواجه شد که تصمیم گرفت پروژه را برای مدتی کنار بگذارد و از انبوه ماده‌ای که در اختیار داشت کتابی در باره‌ی بودلر بیرون بکشد. بخشی از این کتاب در ۱۹۳۸ با نام 'پاریس امپراتوری دوم در بودلر' [The Paris of the Second Empire in

[Baudelaire] بیرون آمد، که باز هم با استفاده از متدِ مونتاژ نگاشته شده بود. آدورنو بارِ دیگر انتقادی برخورد کرد: به گفته‌ی وی، فاکت‌ها به‌منظورِ بیانِ خودشان ایجاد شده‌اند، تئوریِ کافی در آن (نوشتارها) وجود ندارد. بنیامین نسخه‌ی بازنگرشیِ دیگری از آن به‌وجود آورد،^۷ در بابِ نقشمایه‌هایی در بودلر،^۸ [On Some Motifs in Baudelaire]، که با استقبالِ گرم‌تری روبرو شد.

بودلر در طرحِ پاساژها نقش اساسی داشت، زیرا از نظرِ بنیامین، بودلر در گل‌های شر (*Les Fleurs du mal*) اولین کسی بود که از شهرِ مدرن به‌مثابه‌ی سوژه‌ای برای شعر پرده برداشت. (به‌نظر می‌رسد بنیامین اشعارِ وردزورث را نخوانده بود، او که پنجاه سالِ پیش از بودلر در باره‌ی آن‌چه به بخشی از خیابان‌های شلوغِ لندن، بمباران به نگاه‌های خیره و سرگشته از تبلیغات می‌مانست، نوشته بود.)

با این حال بودلر تجربه‌اش از شهر را به یاریِ تمثیل بیان کرد، گونه‌ی ادبی که از دورانِ باروک به این سو نارواج بود. برای نمونه، بودلر در [شعر] 'قو' (*Le Cygne*)، به تمثیل‌گریِ شاعر به‌مثابه‌ی یک پرنده‌ی نجیب (قو) می‌پردازد، پرنده‌ای که کمیک‌وار در بازارِ سنگ‌فرش شده، ناتوان در گشودن بال‌ها، در تقلای پرواز است.

چرا بودلر از تمثیل استفاده کرد؟ بنیامین در سرمایه‌ی مارکس به دنبال پاسخ این سؤال می‌گردد. به گفته‌ی مارکس، فزاندنِ ارزشِ بازاری به یگانه‌مقیاسِ ارزشمندی، کالا را تنها به نشان‌ها تقلیل می‌دهد — آن نشان‌ها که (کالا) به‌خاطر-اش به فروش می‌رسد. در قلمروِ بازار، ارتباطِ اشیاء با ارزشمندیِ واقعی‌شان همان اندازه بی‌دلیل است، که برای مثال، در نشانگرهای باروک مرگ با انقیادِ آدم به زمان. بنا بر این، نشان‌ها بازگشتِ غیرمنتظره به مقطعی تاریخی را در شکلِ کالاها دارند، که در سایه‌ی سرمایه‌داری دیگر آن چیزی نیستند که به‌نظر می‌رسند، بلکه چنان‌که مارکس متنبه شد، شروع می‌کنند به 'وفور یافتن در ظرافت‌های متافیزیکی و لطافت‌های یزدان‌شناسیک' (پپ، ص. ۱۹۶). به استدلالِ بنیامین، تمثیل دقیقاً همان گونه‌ی مناسب برای عصرِ کالاهاست.

در حالی که بنیامین بر روی کتابِ بودلر کار می‌کرد (که هرگز کامل نشد) — دست‌نویسِ آن پس از مرگ‌اش با عنوانِ *شارل بودلر: شاعرِ غنایی عصرِ اوج سرمایه‌داری منتشر شد*، به یادداشت‌برداری برای پاساژها ادامه داد و تومارهای جدید به آن افزود. آن‌چه پس از جنگ از مخفیگاه‌اش در کتابخانه ملی بیرون کشی‌انده شد، بالغ بر نهصد صفحه گزیده از نویسنده‌های سده‌ی نوزدهم و هم‌چنین نویسنده‌های هم‌عصرِ بنیامین بود که زیرِ سرنگاشت‌هایی، با تفسیراتِ پراکنده، به‌علاوه‌ی طرح‌ها و چکیده‌های گوناگون دسته‌بندی شده بودند. این نوشتارها در سالِ ۱۹۸۲ به ویراستِ رالف تیدمان (*Rolf*)

(Tiedmaan) با نام پروژه‌ی پاساژها (*Passagen-Werk*) انتشار یافت. پروژه‌ی پاساژهای هاروارد از متن تیدمان استفاده می‌کند، اما بیشتر پیشینه‌ی نوشتارها و تشکیلات ویرایشگرانه را حذف می‌کند. وی همه‌ی قسمت‌های فرانسوی را به انگلیسی برگرداند و یادداشتهای مفید و انبوه توضیحات تصویری به آن افزود. مجلد زیبایی است: مدیریت‌اش از ارجاعات پیچیده‌ی بنیامین موفقی‌تی در آفرینشگری جایگاه‌شناسیک است.

تاریخ پروژه‌ی پاساژها، تاریخی از تعلل و آغازهای کاذب، از سرگردانی در هزارتوهای آرشیو-مانند در جست‌وجوگری برای فرسایندگی بس عادی تندخویی جمعی، از تغییر زمینه‌های تئوریک، از انتقادهای کُنشی، و به طور کلی سخن‌راندن از بنیامینی است که ذهن خویش را نمی‌شناخت، یعنی این‌که کتابی که به دست ما رسیده است به طور ریشه‌ای ناتمام است: به طور ناتمامی تکوین یافته است و شیوه‌ی نوشتار آن در هیچ عرفی نمی‌گنجد. تیدمان آن را با مصالح ساخت یک ساختمان مقایسه می‌کند. در ساختمان کامل فرضی، این مصالح با اندیشه‌ی بنیامین کنار هم نگاه داشته می‌شوند. ما بیشتر آن اندیشه را در قالب میانرشته‌های (*Interpolations*) بنیامین در اختیار داریم، اما همیشه نمی‌توانیم ببینیم چگونه این اندیشه با مصالح جور درمی‌آید یا آن‌ها را احاطه می‌کند.

به گفته‌ی تیدمان، در چنین موقعیتی شاید بهتر باشد تنها واژه‌های خود بنیامین را منتشر کرد و از گفت‌آوردها چشم‌پوشی کرد. اما مقصود بنیامین، هر چند آرمان‌شهرانه، این بود که اگر قسمت‌های بازگفتی را به حال خود واگذارد تا همه‌ی وزن سازه را تحمل کنند، در بعضی موارد تفسیرات‌اش به طور قابل ملاحظه‌ای پرت خواهند بود.

به نقل از یک کتاب راهنما به سال ۱۸۵۲، پاساژهای پاریس^۷ بلوارهای درونی . . . ، با سقف شیشه‌ای، راهروهای مرمرین که همه‌ی بلوک ساختمان‌ها را در برمی‌گیرد . . . در هر دو طرف . . . ظریف‌ترین فروشگاه‌ها هستند، چنین پاساژی یک شهر است، جهانی ست مینیاتور.^۸ (پپ، ص. ۳۱) طولی نکشید که از شیشه‌های شفاف و معماری استیل آن‌ها، در شهرهای غرب تقلید کردند. دوران شکوفایی پاساژها، آن هنگام که تحت‌الشعاع فروشگاه‌های چندبخشی قرار گرفتند، تا آخر سده ادامه داشت. انحطاط آن‌ها، برای بنیامین، بخشی از منطق بگشوده‌ی اقتصاد سرمایه‌داری بود؛ وی بازگشت آن‌ها را در اواخر سده‌ی بیستم به شکل بازارچه‌های شهری پیش‌بینی نکرده بود.

کتاب پاساژها هرگز به‌عنوان یک تاریخ اقتصادی در نظر گرفته نشد (هر چند بخشی از بلندگرایی‌اش بر آن بود که به‌مثابه‌ی یک اصلاح‌گر برای دیسیپلین تاریخ اقتصاد عمل کند). پیش‌طرحی اولیه چیزی بس فراتر از (نوشتارهایی) مانند 'دوران کودکی برلین' نشان می‌دهد:

آدمی مکان‌هایی را در یونان باستان می‌شناخت که راه آن به جهان زیرین ختم می‌شد. به همین منوال، وجود هُشیارمان سرزمینی ست که، در نقاط پنهان معینی، به دنیای زیرین ختم می‌شود - سرزمینی آکنده از مکان‌های ناشناخته که رویا از آن‌ها برمی‌خیزد. تمام طول روز، مظنون به هیچ، از کنارشان رد می‌شویم، اما دیری نمی‌پاید که با از راه رسیدن خواب، مشتاقانه راه‌مان را کورمال می‌کنیم تا خود را در به دست راهروهای تاریک بسپاریم. با فرا رسیدن روز، هزارتوی خانه‌های شهری به خودآگاهی شباهت پیدا می‌کند؛ پاساژها . . . خموش، در خیابان‌ها جریان پیدا می‌کنند. اما، با رسیدن شب به زیر انبوه تیره-و-تار خانه‌ها، تاریکی متراکم‌شان مانند تهدیدی بیرون می‌آید، و عابران شبگرد شتابان از آن می‌گذرند - مگر اینکه وی را جسور گردانده باشیم که وارد آن مسیر باریک شود. (پپ، ص. ۸۴)

دو کتاب از بنیامین به‌عنوان مدل بهره بردند: *Un Paysan de Paris* لوئیس آراگون (سال ۱۹۷۰ با عنوان شبگرد و سال ۱۹۷۱ با عنوان دهقان پاریس به انگلیسی ترجمه شد)، با ستایشگری پرمهر-اش از پاساژ اُپرا (*Passage de l'Opera*)، و پرسه‌زنی در برلین (*Spazieren in Berlin*) فرانتس هسل (*Franz Hessel*)، که قیصرگالری (*Kaisersgalerie*) و قدرت‌اش در برانگیزاندن احساس دوران گذشته را مرکز توجه قرار می‌دهد. آثار خودش از تئوری پروست در باره‌ی خاطره‌ی غیرارادی خبر می‌دادند، هر چند رؤیابینی و خیال‌پروری بیشینه‌ی تاریخی‌شان از پروست می‌گذرد. او تلاش می‌کرد تجربه‌ی خیال‌بندانه‌ی پاریسی‌های سرگردان در میان نمایشگری کالاها را به تسخیر خویش درآورد، تجربه‌ای که در زمان او هنوز بازیافتنی بود، آن هنگام که 'پاساژها چشم‌انداز بزرگ‌شهری را به‌سان نقاطی می‌پوشاندند، مانند غارهایی که بقایای فسیل هیولایی نابودشده را در خود نگاه داشته‌اند: هیولایی که مصرف‌کننده‌ی دوران پیش‌امپراتوری سرمایه‌داری ست، واپسین دایناسور اروپا.' (پپ، ص.

نوآوری چشم‌گیرِ پروژه‌ی پاساژها، فرم آن است. مانند جُستارهایِ ناپل و 'یادداشت‌های مسکو'، پروژه بر روی اصولِ مونتاژ کار می‌کند، قطعاتِ متنی از گذشته و اکنون را کنار هم می‌نهد به آن امید که جرقه‌ای بر هم زنند و یکدیگر را منور سازند. بنابراین، برای نمونه، اگر اقلام (۲،۱) از تومار L، به گشایشِ موزه‌ای هنری در کاخِ ورسای در سالِ ۱۸۳۷ اشاره کنند، با پیوستگیِ اقلام (۲،۴) از تومار A که توسعه‌ی پاساژها به فروشگاه‌های چندبخشی را دنبال می‌کند قرائت می‌شود، سپس به طورِ ایده‌آلی قیاسگریِ 'شبهاتِ موزه به فروشگاهِ چندبخشی هم‌چون کارِ هنری به کالا' در ذهنِ خواننده جرقه می‌زند. (پپ، ص. ۳۷، ۴۰۸)

به زعمِ ماکس وبر، آنچه دورانِ مدرن را بازمی‌شناساند فقدانِ باورداشت است، پندارزدایی است. بنیامین اما، منظرِ متفاوتی دارد: سرمایه‌داری مردم را خواب کرده است، و تنها زمانی از افسون‌شان رها می‌شوند که به آن‌ها فهمانده شود چه بر سرشان آمده است. برنوشته‌ی تومار N از ماکس وبر می‌گوید: 'بِهکَرِدِ خودآگاهی به‌تنهایی شاملِ . . . بیداریِ جهان از رؤیای پیرامونِ خود-اش می‌باشد.' (پپ، ص. ۴۵۶)

رؤیاهای دورانِ سرمایه‌داری در کالاها تجسم می‌یابند. در مجموع این‌ها شکلی خیال‌بندانه و دائماً متغیّر بر طبقِ جریان‌های مُد تشکیل می‌دهند، و به اجتماعی از پرستندگانِ افسون‌زده به‌مثابه‌ی تجسمِ ژرف‌ترین آرزوهایشان ارائه می‌گردد. خیال‌بندی (Phantasmagoria) همیشه خاستگاه‌اش را پنهان می‌سازد (که در کارِ ازخودبیگانه قرار دارد). بنابراین خیال‌بندی در بنیامین تا حدودی به ایدئولوژی در مارکس شبهات دارد - بافتی از دروغ‌های عمومی که در نگاه‌داشتِ قدرتِ سرمایه قرار دارد - با این حال بیشتر به کارکردِ رؤیای فروید می‌ماند که در سطحِ جمعی اجتماعی عمل می‌کند.

*

'ضرورتی ندارد سخن بگویم. فقط نشان می‌دهم،' بنیامین چنین می‌گوید؛ و در جایی دیگر می‌گوید: 'رابطه‌ی ایده‌ها به اشیاء به رابطه‌ی صورتِ فلکی به ستارگان می‌ماند.' اگر موزائیکِ گفت‌آوردها به‌درستی چیده شوند، الگویی بایستی پدیدار شود، الگویی که از مجموعِ اجزایش بیشتر است با این حال نمی‌تواند مستقل از آن‌ها وجود داشته باشد: این جوهره‌ی فرم جدیدی از نوشتارِ تاریخی-ماتریالیستی است که بنیامین عقیده داشت دارد آن‌را به کار می‌گیرد.^{۱۴}

آنچه آدورنو را در باره‌ی پروژه در سال ۱۹۳۵ نگران کرد، ایمان بنیامین به این بود که تنها همنشستِ اشیاء (در این مورد، گفت‌آوردهای متن‌زُدا) می‌توانند خود را بیان کنند. بر طبق آنچه آدورنو نوشت، بنیامین 'در تقاطع میانِ جادو و یافت‌باوری (positivism)' قرار گرفته بود. در سال ۱۹۴۸ فرصتِ باز-دیدِ مجموعه‌ی پاساژها برای آدورنو فراهم شد، و (وی) دوباره پیرامونِ شکنندگی نظریه‌پردازیِ آن ابرازِ تردید کرد.^{۱۵}

پاسخ بنیامین به انتقادهایی از این دست به انگاره‌ی تصویرِ دیالکتیکی منوط بود، که به‌خاطرِ آن به نشانگرهای باروک-بازنمایی ایده‌ها با عکس‌ها-و تمثیلِ بودلری- جایگزینی میانگنش ایده‌ها با میانگنش اشیاء نشانگر- رجوع کرد. به زعم او، تمثیل می‌توانست نقشِ اندیشه‌ی تجربیدی را به عهده بگیرد. اشیاء و فیگورهایی که در پاساژها سکنی دارند -قماربازها، فاحشه‌ها، آینه‌ها، گرد-و-غبار، فیگورهای مومی، عروسک‌های ماشینی- (برای بنیامین) نشانگر هستند، و میانگنش‌های آنها به زایش معانی می‌انجامد، معانی تمثیلی که تحمیلِ تئوری را برای‌شان ضرورتی نیست. در خلالِ همان سطرها، قطعاتی از متون گذشته که در زمینه‌ی گمارده‌ی اکنون تاریخی گذارده شده‌اند، توانایی عمل کردن را مانند عناصرِ یک تصویرِ سورئالی دارند، که برای ساطع کردنِ انرژیِ سیاسی خود-به-خود به فعل-و-انفعال می‌پردازند. (به گفته‌ی بنیامین، 'رخدادهایی که تاریخ‌نگار را احاطه کرده‌اند و او در آنها نقش دارد، همانندِ متنی که با جوهرِ نامرئی نوشته شده‌است، فرامود-اش (presentation) را تحت تأثیر قرار می‌دهند'.^{۱۶} در چنین حالتی آن قطعات، تصویرِ دیالکتیکی را به‌وجود می‌آورند، حرکتِ دیالکتیکی محبوس در لحظه، در معرضِ بازبینی، 'دیالکتیک‌هایی در وقفه'. 'تنها تصاویرِ دیالکتیکی تصاویرِ واقعی [اصل] هستند'. (پپ، ص. ۴۶۲)

برای تئوریِ نوآور و خیم است که کتابِ ژرفِ ضدتئوریکِ بنیامین به آن توسل جوید. اما برای خواننده‌ی نامتقاعد با تئوری، خواننده‌ای که تصاویرِ دیالکتیکی هرگز آن‌گونه که می‌باید کاملاً زنده (تازه) نیستند، خواننده‌ی ناپذیرا به روایتگریِ مهترِ خوابِ سنگینِ سرمایه‌داری که به دنبال‌اش سحرگاهِ سوسیالیسم می‌آید، پروژه‌ی پاساژها چه چیزی برای عرضه کردن دارد؟

کوتاه‌ترین لیست شاملِ مواردِ ذیل می‌شود:

۱. گنجینه‌ای از آگه‌پانش (information) نادر درباره‌ی پاریسِ اوایلِ سده‌ی نوزدهم (برای مثال، مردانی که کاری بهتر از رفتن به مرده‌خانه و نگاه کردن به اجسادِ لغت ندارند).

۲. گفت‌آوردهای اندیشه‌برانگیز، حاصلِ ذهنی بحرانی و یکه‌هنجار (idiosyncratic)، که از درونِ هزاران کتاب در طولِ سال‌های زیاد بیرون کشیده بود. (تیدمان نزدیک به ۸۵۰ عنوان ذکر می‌کند). بعضی از آنها از نویسندگانهایی هستند که فکر می‌کردیم می‌شناسیم‌شان (مارکس، ویکتو هوگو)، بعضی دیگر از نویسندگانهایی کمتر شناخته‌تر، که نظر به ذکرنام‌شان در اینجا، سزاوارِ زنده‌گری هستند – برای نمونه، هرمان لوتسه (Hermaan Lotze)، نگارنده‌ی *عوالمِ صغیر (Mikrokosmos)* (به سال ۱۸۶۴).

۳. بسیاری از مشاهداتِ موجز، مزین به درخشندگی گزیده‌گویانه، در بابِ محدوده‌ای از سوزده‌های محبوبِ بنیامین. 'فاحشگی را می‌شود «کار» در نظر گرفت، آن لحظه که کار به فاحشگی بدل می‌شود.' 'آنچه نخستین عکس‌ها را چنین بی‌بدیل کرد شاید این باشد: که آنها زوددهنگام‌ترین تصویرِ مواجهه‌ی ماشین و آدم را ارائه می‌دهند.' (پپ، ص. ۳۴۸، ۶۷۸)

۴. ور رفتنِ بنیامین با شیوه‌ی جدیدِ دیدنِ خودش: هم‌چون یک گردآورنده‌ی 'واژه‌های کلیدی در یک فرهنگِ رمزی'، مؤلفِ یک 'دانشنامه'. ناگهان بنیامین، خواننده‌ی سریِ یک شهرِ تمثیلی، مانند هم‌دوره‌اش خورخه لوئیس بورخس، افسانه‌پردازِ یک جهان بازنوخته، به‌نظر می‌رسد. (پپ، ص. ۲۱۱، ۲۰۷) البته آنچه آنها را به هم وصل می‌کند، کابالا است، که بورخس مدتِ زیادی در آن غوطه‌ور شده بود، و بنیامین همچنان که ایمان‌اش به انقلابِ پرولتاری رو به افول بود، توجه‌اش را مطعوف به آن کرد.

اثرِ بزرگِ بنیامین از دور به طرزِ نادری یادآورِ ویرانیِ بزرگِ دیگری از ادبیاتِ سده‌ی بیستم، کانتوهای ازرا پاوند است. هر دو اثر، نتیجه‌ی سال‌ها زاغه‌خوانی هستند. هر دو آنها از قطعات و گفت‌آوردها برپا شده‌اند، و به زیباشناسی مدرنیستِ والای تصویر و مونتاژ وفادارند. هر دو بلندگرایی‌های اقتصادی دارند و از اقتصاددان‌ها به‌مثابه‌ی فیگورِ مدیر (نمونه‌ی نخست مارکس و بعدی [سیلویو] گِزِل و داگلاس) اسم می‌برند. هر دو مؤلفِ حسابِ ویژه روی دانشِ آنتیک باز کرده‌اند که ارتباط‌اش با دورانِ خودشان را فزون برآورد می‌کنند. هیچ کدام نمی‌دانند چه هنگام بازایستند. و هیولایِ فاشیسم هر دو آنها را در پایانِ بلعید، بنیامین را تراژیک‌وار، پاوند را ننگ‌آمیز.

آن، تقدیرِ کانتوها بود که مشت‌واره‌ای از قطعاتِ گزیده را برگزیند، و باقی (ون بورن Van Buren)، مَلاتستاه (the Malatestas)، کنفوسیوس (Confucius)، غیره) خموش‌وار نادیده گرفته شدند. سرنوشتِ پروژه‌ی پاساژها به‌خوبی قابلِ قیاس‌گری ست. یک ویراستِ کوتاه‌شده‌ی دانشجویی را می‌شود پیش‌بینی کرد که اساساً از تومارهای B ('مُد')، H ('گردآورنده')، I ('اندرون')، J ('بودلر')، K ('شهرِ رؤیا')، N ('در بابِ تئوریِ دانش')، و Y ('عکاسی')، که در آنها گفت‌آوردها به

کمینه (minimum) تقلیل می‌یابند و بیشتر متنِ بازمانده به قلم خود بنیامین خواهد بود. و آن به‌تمامیت چیزِ بدی نخواهد بود.

حتی در زمینه‌ی انتخابی‌اش، احتمالِ زیادی مبنی بر به‌تقصیر افتادنِ بنیامین وجود دارد. برای کسی که، نه دقیقاً یک تاریخ‌نگارِ اقتصادی، سال‌های عمر-اش را با خواندنِ تاریخِ اقتصادی سپری کرده بود، او به‌طورِ بارزی پیرامونِ آن بخش‌ها از جهان که سرمایه‌داریِ سده‌ی نوزدهم در آن شکوفا شده بود، مانند بریتانیا و ایالاتِ متحده، ناآگاه بود. در تلقی‌اش از فروشگاهِ چندبخشی، تفاوتی حیاتی میانِ فروشگاه‌های پاریس و فروشگاه‌های نیویورک و شیکاگو از دید-اش پنهان می‌ماند: آنجا که اولی دیواره‌ای برای انبوهِ مشتریان برپا می‌دارد، دومی وظیفه‌ی خود می‌داند که خریدارانِ طبقه‌ی کارگر را با آموزش، با عاداتِ مصرفیِ طبقه‌ی متوسط آشنا سازد. هم‌چنین او از این حقیقت بهره‌نبرد که پاساژها و فروشگاه‌های چندبخشی از همه مهم‌تر خواست‌های زنان را برآورد می‌کنند.

محدوده‌ی علایقِ بازنمودی در دو جلدِ نخستِ نوشتارهایِ منتخبِ بنیامین بس وسیع است. علاوه بر قطعاتی که در این جستار به آن‌ها توجه شد، منتخبی از نوشتارهای پیشین‌اش وجود دارد، که صادقانه و بس آرمان‌خواهانه در بابِ فرهیختاری (education) نوشته شده‌اند؛ جستارهای ادبی-انتقادی فراوان، شامل دو قطعه در بابِ گوته، یکی از آن‌ها تفسیری از خویشاوندی‌های انتخابی (*Elective Affinities*)، دیگری مروری استادانه بر زیست‌راهِ گوته است؛ گشت‌وگذارهایی در گفتارمیه‌های متنوع در فلسفه (منطق، متافیزیک، زیبایی‌شناسی، فلسفه‌ی زبان، فلسفه‌ی تاریخ)؛ جستارهایی در بابِ آموزشگری (pedagogy)، در بابِ کتبِ کودکان، در بابِ اسباب‌بازی؛ و قطعه‌ای جذاب و شخصی در بابِ گردآوری کتاب؛ و تنوعی از سفرنوشتارها و تاخت-و-تازهایی به درونِ قصه و داستان (fiction). جستارِ در بابِ خویشاوندی‌های انتخابی هم‌چون کارِ استثنایی و عجیبی برجسته می‌نماید: هم‌چون یک تک‌خوانی طولانی، به نثرِ بسیار ظریف و ادیبانه (mandarin)، در بابِ عشق و زیبایی، اسطوره‌ی تقدیر، با همانندی‌های نهان که بنیامین میانِ ماجرای رمان و یک آمیزشِ سوگ‌خندِ اُرسی چهارنفره که او [بنیامین] و همسرش نیز در آن شرکت دارند، به اوج شدتِ خود رساند.

مجلدهای سوم و چهارم از نوشتارهایِ منتخبِ حاویِ چکیده‌های ۱۹۳۵، ۱۹۳۸، و ۱۹۳۹ از پروژه‌ی پاساژها؛ 'اثرِ هنری در عصرِ بازتولیدِ مکانیکی' در دو رونوشت؛ 'قصه‌گو'؛ 'دورانِ کودکی برلین'؛ 'تازهایی در بابِ مفهومِ تاریخ'؛ و شماری از نامه‌های اصلی برای و از طرفِ آدورنو و شولم، و نامه‌ی مهم ۱۹۳۸ به کافکا می‌باشد.

واگردان‌ها، توسط افرادِ گوناگون، تماماً عالی هستند. اگر یکی از مترجم‌ها لیاقت برگزیدن داشته باشد، آن کسی جز رودنی لیوینگستون (Rodney Livingstone) نیست، برای کارایی خردمندانه‌اش در هم‌پایی با جابه‌جایی‌های سبک و نواختِ نوشتن که پیشرفتِ بنیامین به‌مثابه‌ی یک نویسنده را نشان می‌دهد. یادداشت‌های شرحگر تقریباً، اما نه کاملاً، با همان معیارِ والا. آگهان‌ها در باره‌ی فیگورهای که بنیامین به آن‌ها اشاره کرده است، در بعضی موارد منسوخ (روبرت والزر (Robert Walser)) یا نادرست هستند: زیست‌زمانِ کارل کورش (Karl Korsch)، که بنیامین برای تفسیراش از مارکس به‌شدت به او وابسته بود (کورش به‌خاطرِ عقایدِ مستقل‌اش، از حزبِ کمونیستِ آلمان اخراج شده بود)، ۱۸۹۲-۱۹۳۹ نوشته شده است در حالی که تاریخِ واقعی ۱۹۶۱-۱۸۸۶ است. (ج ۲، ص ۷۹۰ ی ۵). اشتباهاتی در یونانی و لاتین نیز به چشم می‌خورد، و فرانسوی‌اش گهگاهی بد می‌نماید: دسته‌ای از کشیش‌های ردپوش را 'زاغ‌های متمدن' نامیدن، همه‌ی معنا را نمی‌رساند - بهتر آن که 'زاغ‌های اهلی‌شده' نوشته شود. (ج ۲، ص ۳۵۴ یادداشت ۴۵۴) از اظهارنظرهای رازآمیز - برای نمونه، در باره‌ی 'پراکنشِ شوم کیشِ پریشان' در آلمان ۱۹۲۰ - بدونِ توضیح گذشته‌اند. (ج ۱، ص ۴۵۴)

بعضی از شیوه‌های عملِ ویراستارها و مترجمان نیز پرسش‌پذیر اند. بنیامین عادت داشت پاراگراف‌هایی به درازای چندین صفحه بنویسد: به یقین مترجم می‌باید به خود اجازه‌ی گسستن آن‌ها را بدهد. به دلایلی که مشخص نشده است، در بعضی جاها دو پیش‌نوشت از یک قطعه را آورده‌اند. واگردان‌های موجود از متونِ آلمانی که بنیامین نقلِ بیان کرده است زمانی موردِ استفاده قرار گرفته‌اند که این واگردان‌ها آشکارا استاندارد نبوده‌اند.^{۱۷}

والتر بنیامین که بود؟ فیلسوف؟ منتقد؟ تاریخ‌نگار؟ صرفِ نویسنده؟ شاید بهترین پاسخ، همان پاسخِ هانا آرنت باشد: او 'در هیچ ظرفی نمی‌گنجد... و آثارش نه متناسبِ هیچ نظامِ موجودی است و نه گونه‌ای جدید را معرفی می‌کند'.^{۱۸}

نشانِ رهیافتِ بنیامین - او که از کناره‌ها به موضوع نزدیک می‌شود تا این که مستقیم به آن بپردازد، پله-به-پله از یک افزودگریِ کاملاً دقیق و مشخص به دیگری می‌رود - به همان اندازه بی‌درنگ شناسایی‌پذیر است که تقلیدناپذیر، وابسته به ذکاوتِ خرد، فراگیریِ آرام، سبکِ نوشتاری‌ای، که یک زمانی خیالِ 'پروفسور دکتر بنیامین' بودن را از سر بیرون کرد، به فرجودی از دقت و کوتاهی - و - رسایی مبدل گردید. با بنیان قرار دادنِ پروژه‌اش برای رسیدنِ به حقیقتِ دوران‌مان، آرمانِ گوته از

چیدن فاکت‌ها به شیوه‌ای است که فاکت‌ها به تئوری خودشان تبدیل خواهند شد. کتاب پاساژها، هر رأیی پیرامون آن داشته باشیم - ویرانی، ناکامی، پروژه‌ی ناممکن - شیوه‌ای جدید از نوشتار در باره‌ی یک تمدن، با استفاده از خاکروبه‌هایش به جای آثار هنری به عنوان ماده‌ی خام است: تاریخ از مادون تا از بالا. تمام ندای او (در 'تزاها' [یی در باب مفهوم تاریخ]) برای تاریخی متمرکز بر رنج‌های شکست‌خوردگان، به جای تمرکز بر دستاوردهای فاتحان، پیامبرانه پیشگویی راهی است که تاریخ‌نگاری در دوران ما دست به اندیشیدن پیرامون خویش زده است.

یادداشت‌ها و ارجاعات

۱. والتر بنیامین، پروژه‌ی پاساژها، ترجمه هاوارد آیلند و کوین مک‌لافلین (کمبریج، ماساچوست: چاپخانه دانشگاه هاروارد ۱۹۹۹) صفحه ۹۴۸.
۲. والتر بنیامین، نوشته‌های منتخب. جلد ۱: ۱۹۱۳-۱۹۲۶، ویراست مارکوس بولاک و میشل دبلیو. جنینگ، ترجمه رودنی لوینگستون، استانی کُرنگلد، ادموند ژفکات، هری زان (کمبریج، ماساچوست: چاپخانه دانشگاه هاروارد ۱۹۹۹) ص. ۴۴۶.
۳. والتر بنیامین، نوشته‌های منتخب. جلد ۲: ۱۹۲۷-۱۹۳۴، ویراست میشل دبلیو جنینگ، هاوارد آیلند، و گری اسمیت، ترجمه رودنی لوینگستون و بقیه (کمبریج، ماساچوست: چاپخانه دانشگاه هاروارد ۱۹۹۹) ص. ۴۷۳.
۴. بازگفت در دیالکتیک دیدن: والتر بنیامین و پروژه‌ی پاساژها، نوشته‌ی سوزان بوک‌مورس (کمبریج، ماساچوست: چاپخانه ام. آی. تی ۱۹۷۷) ص. ۲۱.
۵. نامه به مارتین بوبر، در والتر بنیامین، نامه‌نگاری ۱۹۱۰-۱۹۶۰، ویراست گرشوم شولم و تئودور آدورنو، ترجمه مانفرد یاکوبسن و اویلین یاکوبسن (شیکاگو: چاپخانه دانشگاه شیکاگو، ۱۹۹۴)، ص. ۳۱۳.
۶. بازگفت در بوک‌مورس، ص. ۳۸۳.
۷. والتر بنیامین، مجموعه نوشتارها (آلمانی)، جلد ۷، ویراست رالف تیدمان و هرمان شوپنهاوزر (فرانکفورت: زورکامپ، ۱۹۷۲-۸۹)، جلد ۳، ص. ۵۲؛ ج ۲، ص. ۵۵۲.
۸. اثر هنری در عصر . . . ، در روشن‌گری‌ها (Illuminations)، ویراست هانا آرنت، ترجمه هری زان (نیویورک: شوکن، ۱۹۶۹؛ لندن: جاناتان کیپ، ۱۹۷۰)، ص. ۲۳۸.
۹. در باب نقشمایه‌هایی در بودلر، در روشن‌گری‌ها، ص. ۱۹۰.
۱۰. بازگفت در موم برودرسون، والتر بنیامین: یک زیست‌نامه، ترجمه مالکولم آر. گرین و اینگریدا لیجرز (لندن و نیویورک: ورسو، ۱۹۹۶)، ص. ۲۳۹.

۱۱. بازگفت در بوک‌مورس، ص. ۲۲۰.
۱۲. نامه‌ی ۱۹۳۱، بازگفت در گرهارد ریختر، والتر بنیامین و مجموعه‌ی خودزیست‌نامه، (دِترویت: چاپخانه دانشگاه ایالت واین، ۲۰۰۰)، ص. ۳۱.
۱۳. بازگفت در راینر روخلیتز، وهم‌زدایی هنر: فلسفه‌ی والتر بنیامین، ترجمه جین ماری تاد (نیویورک: چاپخانه گیلفورد، ۱۹۹۶)، ص. ۱۳۳.
۱۴. پروژه‌ی پاساژها، ص. ۴۶۰؛ *خاستگاهِ درام تراژیکِ آلمان*، ترجمه جان آذربورن (لندن: نیولفت بوکز، ۱۹۹۸)، ص. ۳۴.
۱۵. بازگفت در بوک‌مورس، ص. ۲۲۸.
۱۶. بازگفت در بوک‌مورس، ص. ۲۹۱.
۱۷. بینید جلد ۱، ص. ۳۶۰، یادداشت ۳۸.
۱۸. روشن‌گری‌ها، ص. ۳.

این جستاره ترجمه‌ای ست از:

J. M. Coetzee, "Walter Benjamin, the Arcades Project", in *Inner Workings: Literary Essays ۲۰۰۰-۲۰۰۵* (London: Penguin ۲۰۰۷)

