برج ایفل

نوشتهٔ رولان بارت
ترجمهٔ یوسف اباذری

گی دو موپاسان اغلب در رستوران برج نهار می‌خورد، هرچند اعتنایی به غذا نداشت. او می‌گفت **اینجا یگانه جایی در پاریس است که مجبور نیستم برج را ببینم.** و این امر حقیقت دارد که باید در پاریس احتیاطهایی بی‌اندازه به عمل آوری تا برج ایفل را نبینی؛ هر فصلی که باشد، از خلال مِه و ابر، در روزهای ابری و آفتابی، در باران، هر جا که باشی، هر چشم‌اندازی از بامها و گنبدها یا شاخه‌های درختان باشد که تو را از آن جدا کند: **برج حضور دارد**؛ ادغام‌شده در زندگی روزمره، تا زمانی که دیگر صفت خاصی به آن نسبت ندهی و تصمیم بگیری که مؤکّدانه آن‌را همچون صخره‌ای یا رودخانه‌ای به عنوان پدیده‌ای طبیعی به معنای حقیقی کلمه در نظرگیری، که تا ابد می‌توان پرسید چه معنایی دارد اما وجودش مسلّم و بی‌چون و چراست. در عمل، نگاه هر پاریسی در زمانی از روز نمی‌تواند به برج نیفتد. از زمانی که نوشتن این سطور را آغاز کرده‌ام برج پیش رویم حضور دارد، درون قاب پنجره‌ام و درست در لحظه‌ای که شب ژانویه آن را تیره و تار می‌سازد و به ظاهر می‌کوشد تا از نظر پنهانش کند و حضورش را انکار کند. دو شعاع باریک نور که دور سرش در حال چرخش‌اند به نرمی چشمک می‌زنند و به بیرون می‌تراوند، در تمامی طول این شب نیز آنجا خواهند بود و مرا از فراز پاریس به یک یک دوستانم که می‌دانم در حال دیدن آنند پیوند خواهند زد.

ما در قیاس با برج پیکرهایی چرخان هستیم که او مرکز استوار آن است؛ برج رفیق است.

برج در تمامی جهان نیز حضور دارد. نخست به عنوان نماد کلی پاریس، و در هر جایی از کرهٔ

ارض که پاریس باید به عنوان ایماژ بیان شود حاضر است: از غرب میانه تا استرالیا هیچ سفری به فرانسه انجام نمی‌شود مگر به طریقی به نام برج؛ هیچ کتاب درسی، پوستر یا فیلمی در فرانسه وجود ندارد که آن را به عنوان نشانهٔ عمدهٔ مردم و کشور فرانسه نداند. برج به زبان همگانی سفر تعلق دارد. فزونتر؛ برج ورای تجلی صرفاً پاریسی‌اش بر کلیترین خزانهٔ ایماژ بشری تأثیر می‌گذارد. شکل ساده و بدوی آن بارِ رمز و رازی بی‌پایان را بر دوش آن می‌نهد. برج، فی‌نفسه و برحسب آنچه تخیل ما را مجذوب می‌سازد، نمادِ پاریس، مدرنیته، ارتباطات، علم یا قرن نوزدهم، موشک، ساقه، دکل حفاری، ذکر، برق‌گیر یا حشره است و با مسیرهای بزرگ رؤیاهای ما تلاقی می‌کند. برج نشانه‌ای ناگزیر است. همان‌طور که هیچ نگاه پاریسی وجود ندارد که مجبور نباشد با آن مواجه شود، هیچ تخیلی نیز نیست که دیر یا زود شکل برج را پذیرا نشود و از آن مایه نگیرد. مدادی بردار و بگذار دستت یا به عبارت دیگر اندیشه‌هایت پرسه زنند؛ اغلب اوقات برج است که ظاهر می‌شود، فروکاهیده به آن خط مستقیمی که کارکرد رمزآلودهٔ یگانه‌اش، همان‌طور که شاعران می‌گویند، پیوند دادن **حضیض و اوج یا زمین و آسمان** است. این نشانهٔ نابِ ذاتاً تهی گزیرناپذیر است، **زیرا که به معنای همه‌چیز است**. برای نفی برج ایفل (هرچند چنین وسوسه‌ای نادر است زیرا که این نماد، به هیچ چیز در ما لطمه نمی‌زند) باید مثل موپاسان بر بالای آن شوی و، به اصطلاح، خود را با او یکی کنی. برج همچون خود آدمی که یگانه کسی است که نگاه خود را نمی‌شناسد، یگانه نقطهٔ کور نظامی بصری است که خود مرکز آن است و پاریس محیط آن. اما در این آهنگی که به نظر می‌رسد برج را محدود کند او قدرتی تازه کسب می‌کند: چیزی که هر زمان به آن دیده می‌دوزیم، هر زمان از آن بازدید می‌کنیم، خود به دیده‌بان بدل می‌شود و اینک پاریسی را که در عین حال زیر پایش گسترده و گرد آمده است و هم‌اکنون به او می‌نگرد به عنوان چیزی برمی‌سازد. برج چیزی است که می‌بیند، نگاهی است که دیده می‌شود، فعل کاملی است، لازم و متعدی، که در آن هیچ کارکردی، هیچ بنای فعلی (همان‌طور که در دستور با ابهامی بامزه می‌گوییم) ناقص نیست. این دیالکتیک به هیچ وجه پیش پا افتاده نیست و برج را به یادمانی یگانه مبدل می‌کند؛ زیرا که جهان معمولاً یا ارگانیسمهای کارکردیِ خالص (دوربین یا چشم) برای دیدن چیزها تولید می‌کند که خود هیچ منظری را نمی‌توانند مهیا کنند و آنچه **می‌بینند** به شکلی اسطوره‌ای به آنچه **پنهان** باقی می‌ماند پیوند می‌خورد (این است مضمون شاهدِ پنهان)، یا مناظری تماشایی تولید می‌کند که خود کور است و به انفعال محضِ امر تماشایی فرو افتاده است. برج، از این تفکیک، از این جدایی عادی دیدن و دیده شدن، تخطی می‌کند (و این است یکی از نیروهای اسطوره‌ای آن)؛ برج به دَورانی قاهر میان این دو کارکرد دست می‌یابد؛ برج چیزی کامل است که درباره‌اش اصطلاحاً می‌توان گفت هر دو نوع جنسیت

بینایی را داراست. در نظم ادراک، این حالت مشعشع [برج] قابلیتی عظیم برای معنا داشتن بدان می‌بخشد. برج معنا را جذب می‌کند، به همان شیوه که برقگیر برق را؛ برای تمامی عاشقانِ دلالت، برج نقشی پُرشکوه ایفا می‌کند، نقش دال ناب را، یعنی نقش شکلی که آدمی بی‌وقفه در آن معنا می‌ریزد (و مردم این معناها را بنا به ارادهٔ خود از معرفتشان و رؤیاهایشان و تاریخشان بیرون می‌کشند). بدون چنین معنایی برج متناهی و ساکن است. چه کسی می‌تواند بگوید که برج برای بشر فردا چه خواهد بود، اما تردیدی نیست که او همواره چیزی خواهد بود، چیزی از خود بشر. نگاه، چیز، نماد، این است مدار گردش نامتناهی کارکردهایی که به برج مجال می‌دهد همواره چیزی دیگر و چیزی بس بیشتر از برج ایفل باشد.

برج برای برآوردن این کارکرد رؤیایی عظیم، که آن را به یادمانی تام بدل می‌سازد، باید از عقل بگریزد. نخستین شرط فرار پیروزمندانه این است که برج یادمانی کاملاً **بی‌فایده** باشد. بی‌فایدگی برج به شیوه‌ای مبهم، رسوایی تلقی شده است، یعنی نوعی حقیقت، حقیقتی ساختگی و نپذیرفتنی. برج حتی قبل از آن‌که ساخته شود، به سبب بی‌فایدگی‌اش، شماتت شد، صفتی که در آن زمان برای محکوم کردن آن کافی بود. روح آن دوره، روحی که وقف عقلانیت و تجربه‌گرایی اقدامات بزرگ بورژوایی بود، تحمل مفهوم شیء بی‌فایده را نداشت، مگر این‌که آشکارا شیئی هنری باشد و به فکر کسی هم نمی‌رسید که برج شیئی هنری باشد. به همین سبب، گوستاو ایفل، در پاسخ به شکوائیهٔ هنرمندان و در دفاع از طرح خود، با وسواس، تمامی فایده‌های آیندهٔ برج را فهرست کرد. همان‌طور که از مهندسی انتظار می‌رود، جملگی آنها فایده‌های عملی بودند: اندازه‌گیریهای آیرودینامیکی، مطالعهٔ مقاومت مصالح، کالبدشناسی صعودکننده، تحقیق رادیو ـ الکتریک، مسائل ارتباطات از راه دور، مشاهدات هواشناسی و جز آنها. این فایده‌ها بی‌چون و چرا و مسلّم هستند، اما در قیاس با اسطورهٔ عظیم برج و با معنایی انسانی که او در سراسر جهان کسب کرده است، مضحکه‌ای بیش نیستند. سبب این است که دلیل‌تراشیهای فایده‌گرایانه هر اندازه که نزد اسطورهٔ علم، والا و بلندمرتبه باشند، در قیاس با کارکرد تخیلی عظیمی که آدمیان را قادر می‌سازد تا انسان کامل باشند چیزی نیستند. با این همه، این بار نیز مثل هر بار، معنای کار در عین عبث بودن آن مستقیماً ابراز نشد، بلکه تحت عنوان فایده، عقلانی گردید. ایفل برج خود را در هیأت چیزی جدّی، عقلانی و مفید می‌دید؛ آدمیان این برج را در هیأت رؤیای باروک عظیمی به او بازگرداندند که به شیوه‌ای کاملاً طبیعی تا مرزهای امر غیرعقلانی پیش رفت.

این جنبش دوگانه، جنبشی عمیق است. معماری همواره رؤیا و کارکرد بوده است، تجلی تخیل و ابزار آسایش. حتی قبل از تولد برج، قرن نوزدهم (خاصه در آمریکا و انگلستان) اغلب در رؤیای بناهایی فرو می‌رفت که بلندیشان شگفت‌آور باشد زیرا که این قرن وقف معجزات تکنولوژیک شده بود و فتح آسمان بار دیگر بشر را به دام انداخته بود. در سال ۱۸۸۱، اندکی قبل از ساختن برج، معماری فرانسوی طرح برجی آفتابی را ریخته بود. این طرح که از نظر تکنیکی جنون‌آمیز به شمار می‌رفت ــ زیرا که بر [مصالح] بنّایی متّکی بود و نه بر آهن ــ کاملاً به سبب فایده‌مندی عملی، توجیه می‌شد. از یک سو بنا بود آتشی که بر قلهٔ بنا برافروخته می‌شد از طریق تنظیم آینه‌ها (تنظیمی که بدون شک پیچیده بود) هر گوشه و کنار تاریک پاریس را روشنایی بخشد، از سوی دیگر آخرین مرتبهٔ این برجِ آفتاب (که همچون برج ایفل هزار پا بلندی داشت) می‌بایست به عنوان نوعی محوطهٔ آفتابگیری مورد استفادهٔ معلولان قرار گیرد و آنان از هوای آن، «هوایی پاک همچون هوای کوهستان»، استفاده کنند. اما در این مورد نیز، مثل مورد برج، فایده‌گرایی ساده‌لوحانهٔ این طرح از کارکرد رؤیایی و بی‌نهایت نیرومندی که عملاً الهام‌بخش ایجاد آن بود، جداشدنی نبود؛ فایده هیچ کاری نمی‌کند مگر پنهان کردن معنا. بنابراین می‌توانیم از عقدهٔ بابلی (Babel Complex) حقیقی در آدمیان سخن بگوییم: گمان می‌رفت که برج بابل در خدمت ارتباط با خدا قرار گیرد، با این همه بابل رؤیایی بود که به ژرفاهایی بس عظیمتر از طرحی الوهی می‌رسید؛ و به مجرد آنکه این رؤیای عروجی عظیم از تکیه‌گاه فایده‌گرایانهٔ خود رها شد، دست‌آخر آنچه باقی ماند بابلهای بی‌شماری بود که نقاشان ترسیمش کردند؛ گویی که کارکرد هنر آشکار ساختنِ بی‌فایدگی ژرف چیزهاست. بر همین سیاق هنگامی که برج نیز بلافاصله از ملاحظاتی علمی که سبب تولدش شده بودند آزاد شد (در اینجا کوچکترین اهمیتی ندارد که برج در واقع می‌بایست مفید باشد) از میان رؤیای انسانیِ عظیمی قد برافراشت که در آن معانیِ جاندار و بی‌پایان در هم آمیخته بودند: او بر بی‌فایدگی بنیادی که آن را در تخیل بشری زنده نگه می‌داشت باز چیره شد. در ابتدا در پی آن برآمدند ــ چه تناقضی است مفهوم یادمانی تهی ــ که آن را به «معبد علم» بدل سازند، که استعاره‌ای بیش نیست. در واقع برج **هیچ** چیز نیست؛ نوعی یادمان از نوع درجهٔ صفر است؛ در هیچ مناسکی شرکت نمی‌کند ــ نه در کیشی نه حتی در هنری؛ نمی‌توانی از برج به عنوان موزه بازدید کنی؛ هیچ چیز برای دیدن در **درون** برج وجود ندارد. با این همه این یادمان تهی، همه‌ساله پذیرای بازدیدکنندگانی است که دو برابر بازدیدکنندگانِ لوور و بسی بیشتر از تماشاگران بزرگترین خانهٔ سینما در پاریس است.

پس چرا به بازدید برج ایفل می‌رویم؟ شکی نیست برای شرکت در رؤیایی که (و این است

اصالت آن) برج بیشتر شکل‌دهندهٔ آن است تا موضوع حقیقی آن. برج تماشاگاه* معمولی نیست؛ وارد شدن به برج، بالا رفتن از آن، گشتن دور آن، به شیوه‌ای که هم ابتدایی و هم ژرف است، به **چشم‌اندازی** دست یافتن و کاوش درون آن (هرچند که بنایی بی در و پیکر است) یعنی تبدیل آداب توریستی به مخاطره‌جوییی بصری و هوشمندانه. پیش از آن‌که در نتیجه‌گیری به کارکرد نمادین عمدهٔ برج که معنای غایی آن است بپردازم می‌خواهم به ایجاز از همین کارکرد دوگانه سخن بگویم.

برج به پاریس می‌نگرد. بازدید از برج به معنای رفتن به بلندیی است تا به نوعی جوهر پاریس را درک کرد، فهمید و چشید. در اینجا نیز برج باز یادمانی اصیل است. بنا به عادت، مهتابیها و کلاه‌فرنگیها، تماشاگاههایی هستند بر فراز طبیعت که عناصر آن ــ آبها، درّه‌ها، جنگلها ــ را در زیر پای خود گرد می‌آورند، به گونه‌ای که توریسم، که در پی دستیابی به «منظره‌ای خوش» است، به یقین متضمن اسطوره‌شناسیی طبیعت‌گراست. اما برج نه بر طبیعت که بر شهر مشرف است؛ با این همه، برج درست به سبب جایگاهش، که عبارت از تماشاگاهی است که از آن بازدید می‌شود شهر را به نوعی طبیعت بدل می‌کند؛ او انبوه آدمیان را به منظره بدل می‌سازد و به اسطورهٔ شهری غالباً عبوس، بُعدی رمانتیک، نوعی هماهنگی و نوعی تسکین می‌افزاید. به دست برج و با آغاز کردن از آن، شهر پهلو به پهلوی مضامین طبیعی بزرگی می‌زند که در معرض کنجکاوی آدمی است: اقیانوس، طوفان، کوهها، برف، رودخانه‌ها. بنابراین بازدید از برج، مانند بازدید از بیشتر یادمانها، تماس گرفتن با چیزی نیست که از لحاظ تاریخی مقدس باشد بلکه تماس گرفتن با طبیعتی جدید است، یعنی طبیعتی ساخته از فضای انسانی: برج، جای پا نیست، یادگاری نیست؛ سخن کوتاه، چیزی از فرهنگ نیست؛ بلکه محصول آنیِ امری انسانی است که بر اثر نگاهی که آن را به فضا بدل می‌کند به امری طبیعی تبدیل شده است.

به همین سبب می‌توان گفت که برج خیالی را تحقق می‌بخشد که برای نخستین‌بار در ادبیات متجلی شده بود. (غالباً کارکرد کتابهای بزرگ آن است که از قبل پیشرفتی را مجسم سازند که تکنولوژی بعداً آنها را صرفاً به عمل درمی‌آورد.) قرن نوزدهم، ۵۰ سال قبل از احداث برج، به واقع دو اثر ادبی خلق کرد که در آنها خیالِ (شاید بسیار کهن) بینشِ سراسر نما (panoramic vision) از تضمین نوشتار شعری بزرگ بهره‌مند شد: این دو اثر عبارت بودند از بخشی از گوژپشت نتردام که با نظری کلی به پاریس می‌نگریست و همچنین *لوح گاهشماری (Tableau Chronologique)* اثر

* منظور جایی است که می‌ایستند و از آنجا منظره‌ای یا چشم‌اندازی را تماشا می‌کنند.

میشله. اینک آنچه در این دو بینش کلی بزرگ، یکی دربارهٔ پاریس و دیگری دربارهٔ فرانسه، ستودنی است این است که هوگو و میشله به روشنی فهمیدند که بینش سراسرنما، نیروی بی‌نظیر *اندیشه‌ورزی* را به آرامش زیبایی که در ارتفاع نهفته است افزود؛ نظر کلی که هر بازدیدکنندهٔ برج می‌تواند بلادرنگ برای خود بیابد، جهانی را به ما اعطا می‌کند که از برایِ **خواندن** است و نه فقط از برای دیدن. به همین سبب است که این امر با حساسیت جدید دربارهٔ بینایی مطابق است. در گذشته، سفر (می‌توان برخی از گردشهای ستودنی روسو را به یاد آورد) به معنای رفتن به میان احساسها و دیدن فقط نوعی از خیزشِ امواج چیزها بود؛ اما برعکس اتخاذ نظر کلی که نویسندگان رمانتیک آن را به ما عرضه کردند ــ چنان‌که گویی هم ساختن برج و هم پیدایش هوانوردی را پیشگویی کرده باشند ــ به ما مجال می‌دهد که از احساسها فراتر برویم و چیزها را **در ساختار خودشان** مشاهده کنیم. بنابراین، همین آثار ادبی و معماری ساختهٔ خیال (که در همان قرن و احتمالاً از همان تاریخ زاده شده بودند) ظهور این بینش جدید و این حال و هوای اندیشه‌ورزانه را میسر ساختند: پاریس و فرانسه در زیر قلم هوگو و میشله (و زیر نگاه برج) به چیزهایی مفهوم بدل شدند، بدون این‌که چیزی از مادیت خود را از دست بدهند که تازگی آنها در همین است؛ مقولهٔ جدیدی پدید آمد یعنی انتزاع انضمامی. افزون بر این، این همان معنایی است که امروز ما می‌توانیم به واژهٔ **ساختار** بدهیم؛ پیکره‌هایی از شکل‌های فهمیدنی.

همانند مواجههٔ مُسیو ژوردن* با نثر، هر بازدیدکنندهٔ برج، بدون این‌که بداند، ساختگرایی را عمل می‌کند (عملی که نثر و ساخت را از آنچه هستند بازنمی‌دارد). بازدیدکننده در پاریسی که زیر پای او گسترده است، به شکلی خودانگیخته، نقاطی را از آن جهت که شناخته شده‌اند، جدا می‌سازد، با این همه نمی‌تواند آنها را به یکدیگر پیوند نزند، یعنی آنها را در درون فضای کارکردی عظیمی درک می‌کند؛ سخن کوتاه، او جدا می‌کند و پیوند می‌زند. پاریس خود را به او به عنوان چیزی می‌نمایاند که ذاتاً **آماده است** و در معرض اندیشه‌ورزی است، با این همه مشاهده‌گر باید آن را با کنش غایی ذهن خود برسازد: هیچ چیز از منظری سراسری که برج به پاریس عطا می‌کند منفعلتر نیست. این کنشِ ذهن که نگاه فروتنانهٔ توریست آن را بیدار و خودآگاه می‌سازد،

---

* قهرمان نمایشنامهٔ مولیر به نام *بورژوای جنتلمن* که سالها پیش به نام *جناب آقا* به فارسی ترجمه شده است. مسیو ژوردن، فردی تازه‌به دوران رسیده است که می‌خواهد سری از سرها درآورد و به همین سبب معلمان چندی می‌گیرد تا از علوم مختلف مطلع شود. معلم ادبیات او کلام بشری را به دو نوع تقسیم می‌کند: شعر و نثر. مسیو ژوردن می‌گوید که من می‌دانم شعر چیست، پس از نثر برایم بگو. معلم پاسخ می‌دهد که نثر عبارت از جملاتی است که خود او می‌گوید و مسیو ژوردن با کمال شگفتی می‌گوید: پس من سالهاست که دارم نثر می‌گویم و خودم خبر ندارم!

نامی دارد: رمزگشایی.

سراسر نما در واقع چیست؟ ایماژی است که ما تلاش می‌کنیم رمز آن را بگشاییم؛ ایماژی که از طریق آن می‌کوشیم تا مکانهای شناخته‌شده را بازشناسیم و نقاط عطف را تشخیص دهیم. در برج ایفل بایستید و منظری را انتخاب کنید؛ تمامی تپه‌ای را خواهید دید که از شایو تا بـه پـایین امـتداد می‌یابد، آن‌جایی که بیشهٔ بولونی واقع است؛ اما طاق‌نصرت کجاست؟ آن را نمی‌بینی، و همین غیبت وادارت می‌کند تا سراسر نما را یک بار دیگر وارسی کنی، برای یافتنِ این نقطه‌ای که از ساختار تو غایب است. دانش تو (دانشی که ممکن است از نقشهٔ پاریس داشته باشی) با آنچه می‌بینی به مبارزه برمی‌خیزد، و به معنایی اندیشه‌ورزی چیزی به جز این نیست: **باز برساختن**، وادار کردن خـاطره و احساسها به همکاری با یکدیگر تا در ذهن تو مشابهی از پاریس ساخته شود، مشابهی که عناصرش روبه‌روی تو هستند، واقعی، نیاکانی، مع‌هذا جهت‌گم‌کرده به دست همان فضای تامّی که در آن، آن عناصر به تو داده شده‌اند، زیرا که این فضا از برای تو ناشناخته است. از این رو، ما به سرشت پیچیده و دیالکتیکی تمامی منظر سراسر نما نزدیک می‌شویم. این منظر از یک سو منظری وجدآمیز است زیرا که می‌تواند به آهستگی و نرمی در تمامی طول ایـماژ پیوستهٔ پـاریس بـلغزد و ابـتدائاً هـیچ «رخدادی» نمی‌تواند این لایهٔ عظیم قشر معدنی و گیاهی را که از دور در پرتو نعمتِ ارتـفاع درک شده است برآشوبد و بگسلد؛ اما از سـوی دیگـر، هـمین اسـتمرار، ذهـن را بـه مـبارزه‌ای خـاص درمی‌افکند، زیرا که این پیوستار در انتظار آن است که رمزش گشوده شود ــ ما باید درونِ آنْ **نشانه‌ها** را بیابیم، نوعی روند آشنایی که از تـاریخ و اسـطوره نشـأت مـی‌گیرد؛ بـه هـمین سـبب است کـه سراسر نما را نمی‌توان به عنوان اثری هنری مصرف کرد. علاقهٔ زیبایی‌شناختی به نقاشی زمانی قطع می‌شود که ما تلاش می‌کنیم در آن نکات خاصی را که از دانش خود بیرون کشیده‌ایم **بازشناسیم**. گفتن این امر که پاریس زیباییی دارد که در پای برج گسترده است، بی‌هیچ تردید، اعتراف به لذت بینشی هوایی است که به جز فضاهایی که به زیبایی به یکدیگر مربوط نشده‌اند چیزی را بازنمی‌شناسد؛ اما گفتن این امر همچنین به معنای فرو پوشاندن تلاش صرفاً اندیشه‌ورزانهٔ چشم در برابر چیزی است که نیازمند تقسیم شدن و مشخص شدن و به خاطره سپرده شدن است، زیـرا کـه نـعمت احسـاس (هیچ چیز خوشتر از تماشا گاهی رفیع نیست) برای گریز از سرشت پرسندهٔ ذهن در بـرابـر ایـماژ بسنده نیست.

این خصوصیت اندیشه‌ورزانهٔ عامِ بینش سراسر بین با پدیده‌ای که در پی خواهـد آمـد بـیشتر تصدیق خواهد شد، پدیده‌ای که هوگو و میشله به سرچشمهٔ اصلی نظر کلی خود بدل کردند: دیدن پاریس از بالا به طور مسلّم به معنای تصور نوعی تاریخ است؛ از فراز برج، ذهن خـود را در حـال

رؤیا یافتن دربارهٔ تغییرات جهشگون چشم‌اندازی می‌یابد که در برابر چشمانش گسترده است؛ ذهن از خلال شگفت‌آمیز بودن فضا، به درون رمز و راز زمان می‌جهد و به خود رخصت می‌دهد که تحت تأثیر نوعی تاریخچهٔ شخصی خودانگیخته قرار گیرد: این نفسِ استمرار زمان است که به سراسر نما بدل می‌شود. بگذارید به پس بازگردیم (که تکلیفی شاق نیست) و در سطح معرفت متوسط قرار گیریم، و پرسشی معمولی از سراسربینِ پاریس بپرسیم. چهار لحظهٔ بزرگ، بلاواسطه در منظر دید ما یعنی در معرض آگاهی ما قرار می‌گیرد: نخستین لحظه از آنِ ماقبل تاریخ است؛ پاریس در آن زمان پوشیده از لایه‌ای از آب بود که اندک نقاطی صلب و سخت از آن بیرون زده بود. بازدیدکننده‌ای که در طبقهٔ اول برج قرار گیرد به محاذات بینی خود سطحی از امواج و جزایر کوچک پراکنده‌ای را خواهد دید؛ اِتوال، پانتئون و جزیرهٔ پُردرختی که مونمارت نام داشت و دو بلندی آبی‌رنگ در دوردست یعنی برجهای نتردام، و در سمت چپ او، در لبهٔ این دریاچهٔ عظیم، پستی و بلندیهای مون والرین. و برعکس، مسافری که تصمیم می‌گیرد هم امروز در هوای مِه‌آلوده بر بالای این دو بلندی [برجهای نتردام] برود، می‌تواند دو طبقهٔ بالایی برج را ببیند که از پایهٔ آبگونش ظهور می‌کند. این نسبت ماقبل تاریخی برج با آب، به اصطلاح، به طور نمادین تا روزگار ما حفظ شده است، زیرا که برج، تا اندازه‌ای در خم باریک رود سن ساخته شده و آن را (تا خیابان اونیورسیته) کامل کرده است و هنوز به نظر می‌رسد که بخشی از چهرهٔ رودخانه و نگهبان پلهای آن است. دومین تاریخی که زیر نگاه برج خفته است از آنِ قرون وسطی است. کوکتو زمانی گفت که برج، نتردام ساحل چپ [رود سن] است؛ هرچند کلیسای جامع پاریس بلندترین یادمان شهر نیست (ساختمانهای انوالید، پانتئون، ساکره‌کور، بلندترند)، اما با برج، جفتی را تشکیل می‌دهد، زوجی نمادین. فولکلور توریستی، به اصطلاح، این زوجیت را بازشناخته است، فولکلوری که عملاً پاریس را به برجش و کلیسای جامعش فرومی‌کاهد: نمادی که حول تقابل ساخته شده است، تقابلِ گذشته (قرون وسطی همواره مبیّن زمانی فشرده و متراکم بوده است) با حال، تقابل سنگ که به قدمت جهان است با آهن که نشانهٔ مدرنیته است. سومین لحظه که می‌توان آن را از فراز برج قرائت کرد به تاریخ به معنای وسیع کلمه تعلق دارد و وجه ممیزه‌ای ندارد زیرا که از سلطنت تا امپراطوری، از انوالید تا طاق نصرت امتداد داشته است. این تاریخ دقیقاً تاریخ فرانسه است یعنی همان تاریخی که کودکان دبستانی فرانسوی آن را می‌آموزند، تاریخی که بسیاری از دوره‌های آن‌که در خاطرهٔ کودکان دبستانی حاضر است به پاریس مربوط می‌شود. دست‌آخر، برج شاهد چهارمین تاریخ پاریس است، همانی که هم‌اکنون در حال ساخته شدن است، برخی از یادمانهای مدرن (یونسکو، ساختمان رادیو و تلویزیون) بنا به نشان دادنِ نشانه‌های آینده را در این فضا کرده‌اند؛ و

برج امکان هماهنگ ساختن این اجسام ناسازگار (شیشه، فلز) را فراهم می‌کند یعنی هماهنگی اشکال جدیدی که از شیشه و فلز ساخته شده‌اند با سنگها و گنبدهای گذشته. پاریس، در طی زمان، در زیر نگاه برج، خود را همچون نقاشیِ ابستره‌ای ترسیم کرده است که در آن، مستطیلهای سیاهی که از گذشتهٔ دور بر جای مانده‌اند، در جوار راست گوشه‌های سفید معماری مدرن آرمیده‌اند.

زمانی که از فراز برج، چشم این نقاط متعلق به تاریخ و فضا را معین کرد، تخیل به پُر کردن سراسرنمای پاریس ادامه می‌دهد و به آن ساختار عطا می‌کند؛ اما آنگاه چیزی که مداخله می‌کند، برخی از کارکردهای انسانی است. بازدیدکنندهٔ برج، زمانی که بر فراز پاریس اِستاد، همچون آسمودیوسِ اهریمن*، دچار این توهّم می‌شود که پوشش عظیمی را که زندگی خصوصی میلیونها انسان را پنهان کرده است به کنار زند؛ آنگاه شهر به روابط صمیمانه‌ای بدل می‌شود که او کارکردهایش یعنی پیوندهایش را رمزگشایی می‌کند. در محور قطبی بزرگ که بر خمِ افقی رودخانه عمود است، سه ناحیه یکدیگر را محصور کرده‌اند، همان‌طور که در بلندای تن انسانِ درازکشیده، سه کارکردِ زندگی بشری در کنار هم قرار گرفته‌اند: لذت در بالا در پایِ مونمارت، زندگی تجاری و مالی در مرکز گرداگردِ اپرا، معرفت و تحقیق در پایین در پای پانتئون؛ و سپس در چپ و راست که این محور حیاتی را فرومی‌پوشاند، همچون دو دستپوش محافظ، دو منطقهٔ وسیع سکونت وجود دارد، یکی معمولی و دیگری متعلق به کارگران؛ و کمی دورتر دو نوار پُر درخت، بولونی و ونسن. مشاهده شده است که نوعی قانون کهنِ قدیمی، شهرها را برمی‌انگیزد تا در جهت غرب گسترش یابند، در جهت غروب آفتاب؛ در این سمت است که بخش ثروتمندنشین امتداد می‌یابد، شرق جایگاه فقر باقی می‌ماند. به نظر می‌رسد که برج با جایگیری‌اش، در نهان از این حرکت پیروی می‌کند؛ می‌توان گفت که در حرکت به سوی غرب با پاریس همراه است، حرکتی که پایتخت ما را چاره‌ای از آن نیست و حتی شهر را به سوی قطب تحول خویش دعوت می‌کند به سوی جنوب و غرب، به جایی که آفتاب گرمتر است، و بدین‌سان در این کارکرد رمزآلودِ بزرگ که هر شهری را به موجودی زنده بدل می‌سازد شرکت می‌کند: برج که نه مغز شهر است، نه تن آن و اندکی دورتر از منطقهٔ حیاتی آن قرار دارد، فقط شاهد است، نگاهی که محتاطانه، با آن عَلَم باریکش، کل ساختار جغرافیایی و تاریخی و اجتماعی فضای پاریس را تثبیت می‌کند. این رمزگشایی از پاریس که نگاه برج آن را انجام می‌دهد فقط کنشی ذهنی نیست بلکه نوعی آغاز کردن نیز هست. بالا رفتن از برج برای تأمل در پاریس از

* یکی از اهریمنان در اسطورهٔ یهودی.

فراز آن، مساوی نخستین سفری است که مردی جوان را از ولایت به پاریس کشاند تا شهر را فتح کند. ایفل جوان در ۱۲ سالگی به همراه مادر خود رنج سفر را از دیژون بر خود هموار کرد تا «جادوی» پاریس را کشف کند. شهر، که نوعی پایتخت ممتاز است، تمامی حرکت فرا رفتن به نظم برترِ لذتها، ارزشها، هنرها و تجملات را موجب می‌شود. این جهان، جهانِ گرانبهایی است که شناخت آن آدمی را می‌سازد، بدین‌معنا که نشانِ ورود به زندگی حقیقی احساسها و مسئولیتهاست. همین اسطوره است ــ بی‌تردید اسطوره‌ای بسیار کهن ــ که سفر به برج به ما امکان می‌دهد که وجودِ آن را تصدیق کنیم. برای توریستی که از برج بالا می‌رود، هر اندازه هم ملایم طبع باشد، پاریسی که بر اثر تأمل فردی و عمدی او پیش چشمانش ظاهر می‌شود، هنوز چیزی از آن پاریسی را داراست که راستینیاک* با آن مواجه شد، به مبارزه‌اش طلبید و مالکش شد. بنابراین از میان تمامی جاهایی که فردی خارجی یا شهرستانی از آن بازدید می‌کند، برج یادمانی است که بنا به تکلیف در صدر بازدیدهای او قرار دارد. برج مدخل است و نشان دستیابی به معرفت است. آدمی باید قربانیی نثار برج کند که همان اجرای مناسک بازدید مسلّم از برج است، مناسکی که فقط فردی پاریسی قادر است از اجرای آن سر باز زند. برج حقیقتاً جایی است که اجازه می‌دهد هر کس عضوی از قومی گردد. زمانی که برج به پاریس مربوط شود جوهرهٔ پایتخت را جمع می‌کند و به بیگانه‌ای تقدیم می‌کند که نخستین فدیه‌اش را نثار او کرده است.

اکنون به پاریسی که از فراز برج در آن تأمل شده است پشت می‌کنیم و به سوی خودِ برج می‌رویم؛ برجی که (قبل از آن‌که به عنوانِ نماد بسیج شود) به عنوان شیء زندگی می‌کند. برای توریست معمولاً هر چیزی در وهلهٔ نخست نوعی **اندرونی** است، زیرا که هیچ بازدیدی بدون کاوش در مکانی سربسته، وجود ندارد: بازدید از کلیسا، موزه، قصر، بیش از همه‌چیز محصور کردن خویش است، «گردش کامل» در اندرونی است، آن هم اندکی به شیوهٔ مالکانه؛ هر کاوشی تصاحب است. افزون بر این، این گردش در **اندرونی** مطابق است با پرسشی که **برون** مطرح می‌کند: یادمان معماست، ورود به آن حل آن است، تصاحب آن است. در اینجا ما در بازدید توریستی همان کارکرد اولیه‌ای را بازمی‌شناسیم که در خصوصِ سفر به برج بدان متوسل شدیم. گروه بازدیدکنندگانی که در اندرونیِ یادمانی محصور شده است و قدم به قدم، پیچ و خمهای درونی آن را قبل از خارج شدن تعقیب

* Rastignac، یکی از قهرمانان رمان باباگوریو اثر بالزاک.

می‌کند کاملاً شبیه به تازه‌کاری است که برای دستیابی به منزلت مخصوص تازه‌وارد، مجبور است از بنای اولیه، راهی تاریک و ناآشنا را بگشاید و از آن عبور کند. بنابراین در تشریفات دینی، همچون در مراسم توریستی، حصر شدن تابعی از مناسک است. در اینجا نیز برج چیزی متناقض است: نمی‌توان درون آن محصور شد زیراکه مشخصهٔ برج، شکل طولی آن و ساختار باز آن است. چگونه می‌توان درون چیزی بی در و پیکر محصور شد؟ چگونه می‌توان به بازدید خطی مستقیم رفت؟ اما به یقین برج مورد بازدید قرار می‌گیرد: ما قبل از آن‌که از آن به عنوان رصدخانه استفاده کنیم، درون آن درنگ می‌کنیم. چه پیش آمده است؟ چه بر سر آن کارکرد اکتشافی بزرگِ **اندرونی** می‌آید هنگامی که آن را به این یادمان خالی و بی در و پیکر به کار بندیم، بنایی که می‌توان گفت جوهرهٔ آن بیرونی است؟

برای فهمیدن این امر که بازدیدکنندهٔ مدرن چگونه خود را با این یادمان متناقض تطبیق می‌دهد، یادمانی که به تخیل او عرضه می‌شود، ما صرفاً نیازمند مشاهدهٔ این هستیم که برج به او چه می‌دهد، یعنی تا آنجا که آدمی آن را نه به منزلهٔ تماشاگاه، بلکه به منزلهٔ چیز می‌بیند. از این دیدگاه، آنچه برج پیش می‌نهد از دو نوع است: نوع اول، نظمی تکنیکی است؛ برج عرضه کنندهٔ شمار مشخصی از کنشها یا به عبارت بهتر تناقضهاست، به گونه‌ای که بازدیدکننده به نایب مهندس بدل می‌شود. اینها در وهلهٔ اول (با توجه به این‌که جسیم بودن تعجبی ندارد) چهار پایهٔ برج است، و به ویژه فرو رفتنِ کاملاً مورّب ستونهای فلزی در مصالح معدنی است. این حالت مورّب از آن جهت خارق‌العاده است که موجد شکلی قائم می‌شود، به گونه‌ای که عمود بودن آن نقطهٔ شروع آن را که شکلی مورّب دارد محو می‌کند، و در اینجا نوعی تکاپوی دلپذیر برای بازدیدکننده به وجود می‌آید. بعد آسانسورها هستند که مورّب بودن آنها باعث کمال شگفتی است، زیراکه تصور معمولی مستلزم آن است که هر آنچه به شکل مکانیکی بالا می‌رود به شکلی عمودی حرکت کند. و برای کسی که از پله‌ها بالا می‌رود دو واقعه رخ می‌دهد: یکی گشوده شدن منظره‌ای است بس فراخ از تمامی جزئیات، صفحه‌ها، تیرهای آهنی، پیچها، که **سازندهٔ** برج‌اند و دیگری شگفتی رؤیت این امر است که چگونه این شکل مستقیم که از هر گوشهٔ پاریس به صورت خطی محض دیده می‌شود از قطعات، تکه‌های به هم پیوسته، بخشهای متقاطع و قسمتهای متنوع بی‌شمار تشکیل شده است؛ یعنی رخداد فروکاستن نمودی (خط مستقیم) به واقعیت ضد آن (یعنی مجموعه‌ای از مصالح شکسته و کج)، نوعی از رمزگشایی که گسترش سادهٔ سطح ادراک بصری آن را مهیا می‌کند، درست مثل آن عکسهایی که در آنها انحنای صورت، اگر عکس را بزرگ کنیم، معلوم خواهد شد که از هزاران مکعب کوچکی تشکیل شده است که از زوایای متفاوت به آن نور تابیده شده است. بنابراین، برج به عنوان چیز برای

مشاهده‌گر، به شرط آن‌که او دل خود را به او بسپارد، مجموعه‌ای از تناقضها را فراهم می‌کند، یعنی انقباض مطبوع ظاهری که با باطنی که با آن متضاد است همراه است.

دومین چیزی که برج به عنوان چیز پیش می‌نهد این است که، به رغم یگانه بودن تکنیکی آن، مقوّم «جهان کوچکِ» آشنایی است؛ از همان طبقهٔ همکف، مجموعه‌ای از کسب و کارهای کوچک، فرا رفتن آن را همراهی می‌کنند: فروشندگانِ کارت‌پستال و یادگاری و زلم‌زیمبو و بادکنک و اسباب‌بازی و عینک، مبشّرِ زندگی کاسبانه‌ای هستند که ما مجدداً آن را در طبقهٔ اول، به شکلی کاملاً استقرار یافته، از نو کشف می‌کنیم. یکی از کارهایی که کاسبی انجام می‌دهد رام کردن مکان است؛ فروختن، خریدن، معاوضه، همان رفتارهای ساده‌ای هستند که آدمیان به‌کمک آنها بر سبعترینِ مکانها و بر مقدسترین بناها حقیقتاً تسلط می‌یابند. اسطورهٔ رباخوارانی که از معبد بیرون رانده شده‌اند،* عملاً اسطوره‌ای مبهم است، زیرا که چنان کسب و کارهایی گواهی است بر نوعی آشنایی عاطفی با یادمانی که یگانگی‌اش، دیگر ترس برنمی‌انگیزد و فقط با احساسی مسیحی است (که تا درجه‌ای احساسی خاص است) که امر معنوی و روحانی، امر آشنا را طرد می‌کند. در ایام کهن، جشنهای دینی بزرگ و همچنین نمایشهای تئاتری، که مراسم مقدس تمام‌عیاری بودند، به هیچ رو مانع بروز این روزمره‌ترین اعمال، از قبیل خوردن و نوشیدن، نمی‌شدند؛ تمامی تفریحات همزمان با یکدیگر جریان می‌یافتند، آن هم نه به سبب نوعی اباحه‌گری بی‌اعتنا و بی‌توجه، بلکه به سبب این‌که جشن و سرور هیچگاه افسارگسیخته نبود و یقیناً با امور روزمره تضادی نداشت. برج، یادمانی مقدس نیست و هیچ تابویی نمی‌تواند بسط و گسترش زندگی معمولی را در آنجا قدغن کند، با این همه تردیدی نیست که پدیده‌ای پیش پا افتاده در آنجا وجود دارد. به عنوان مثال، باز کردن رستورانی در برج (غذا موضوعِ نمادیترین تجارتهاست)، پدیده‌ای است که با کل معنای فراغت تناسب و مطابقت دارد. به نظر می‌رسد که آدمی همواره علاقه‌مند است ــ که اگر تضییقات و موانعی بر سر راه او ظاهر نشوند ــ در جستجوی نقطهٔ مقابل و مکمل تفریحات خویش باشد، و این همان است که آسایش نام دارد. برج ایفل چیزی راحت است و فزونتر. از همین سبب است که چیزی است که یا بسیار قدیمی است (فی‌المثل مشابه سیرک باستانی)، یا بسیار مدرن (مشابه نهادهای آمریکایی خاصی مثل اتوسینما که در آن می‌توان همزمان از فیلم و اتومبیل و غذا و طراوت هوای شبانه لذت برد). افزون بر این، برج با ارائهٔ طیف متنوعی از تفریحات به بازدیدکننده، از شگفتیهای تکنولوژیک گرفته تا غذاهای عالی و من‌جمله سراسر نما، در نهایت، تمامی جایگاههای عمدهٔ بشری را متحد

* اشاره‌ای است به قصه‌ای از انجیل که بر مبنای آن، مسیح، رباخواران را از معبد بیرون می‌راند.

می‌سازد: خودکفایی. برج می‌تواند قائم به ذات زندگی کند: می‌توان در آنجا رؤیا بافت، در آنجا غذا خورد، در آنجا مشاهده کرد، در آنجا فهمید، در آنجا پرسه زد، در آنجا خرید کرد؛ همچون مسافر کشتی اقیانوس‌پیما (چیز اسطوره‌ای دیگری که کودکان را به خیال‌بافی فرو می‌برد). آدمی می‌تواند خود را بریده از جهان و با این همه مالک جهان احساس کند.

این مقاله ترجمه‌ای است از بخش اول:

Roland Barthes (1979): *The Eiffel Tower and other Mythologies*, New York, Hill and Wang.

از جناب آقای منوچهر بدیعی، که در ترجمهٔ این مقاله و نیز ترجمهٔ «اسطورهٔ زمان حاضر» (ارغنون ۱۸) نوشتهٔ رولان بارت مرا یاری کردند، سپاسگزارم.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی