دو فصلنامهٔ فلسفی شناخت، «ص۳۱-۵۰»
پژوهشنامهٔ علوم انسانی: شمارهٔ ۷۲/۱
بهار و تابستان ۱۳۹٤، *Knowledge*, No.72/1

زیبایی‌شناسی انتقادی، تمثیل و گسست تاریخی از تجربهٔ رنج؛ تأملی در فلسفهٔ هنر والتر بنیامین

حسین افراسیابی*

سجاد ممبینی**

تاریخ دریافت: ۱۳۹۳/۴/۱
تاریخ پذیرش: ۱۳۹۳/۷/۱۰

چکیده

پژوهش حاضر به دنبال آن است تا با تأملی در فلسفهٔ هنر والتر بنیامین، مبانی رویکرد غایت‌شناسانهٔ وی به تاریخ را مورد مطالعه و واکاوی قرار دهد. زیبایی‌شناسی انتقادی بنیامین که خود مبنای زیبایی‌شناسی منفی آدورنویی است، بر پایهٔ عنصر تمثیل شکل گرفته است؛ عنصری که نوع تلقی بنیامین از آن، خود محصول تصور خاص وی از زبان است. مفاهیم تجربه، مکاشفه و مسیانیسم که در فلسفهٔ هنر بنیامین جایگاهی ویژه دارند، به گونه‌ای خاص با مفهوم تمثیل و نیز با یکدیگر پیوند یافته و در نهایت با غایت‌شناسی تاریخی وی ارتباط می‌یابند. تاریخ که از نظرگاه بنیامین سراسر پوشیده از تجربهٔ رنج و شکست است، به واسطهٔ تمثیل در اثر هنری به بیان در می‌آید. اما کار زیبایی‌شناسی انتقادی توقف در بیان تجربهٔ رنج نیست، بلکه با بیان آن قصد دارد به سوی موقعیتی آرمانی‌تر رهنمون شود. تمثیل که رگه‌هایی از بشارت مسیانیستی را در خود حمل می‌کند، همواره با اشاره‌ای به رنج، قصد فراروی از آن را دارد و این همان برنامهٔ کلی استاتیک انتقادی در گذر از فاکت‌ها به سوی بایسته‌ها است. بدین‌گونه است که بنیامین در نهایت، امکان گسست تاریخی از پیوستار رنج را بواسطهٔ تمثیل هنری میسر می‌داند.

واژگان کلیدی: زیبایی‌شناسی انتقادی، تمثیل، تجربهٔ رنج، مسیانیسم، مکاشفه، والتر بنیامین.

*. استادیار گروه جامعه شناسی دانشگاه یزد، آدرس الکترونیک:
hafrasiabi@yazd.ac.ir

**. دانشجوی کارشناسی ارشد جامعه شناسی دانشگاه یزد (نویسنده مسئول)، آدرس الکترونیک:
sajadmombeini68@yahoo.com

Hossein Afrasyabi،Sajjad Mombeyni

مقدمه

بسط فلسفهٔ انتقادی هنر در نیمهٔ دوم قرن بیستم و در قالب شخصیت‌هایی هم‌چون آدورنو[1] و دریدا[2]، بدون بازگشتی منظم و دقیق به آثار یکی از پراکنده نویس‌ترین اندیشمندان قرن بیستم اروپا، یعنی والتر بنیامین[3] ممکن نمی‌نمود. بنیامین، به عنوان یکی از آباء مکتب فرانکفورت و نیز به عنوان چهره‌ای تأثیرگذار در اندیشهٔ قرن بیستم آلمان، گنجینه‌ای از نظرورزی‌های انتقادی و فلسفی را پیرامون معرفت هنری و زیبایی‌شناسی برای اندیشمندان پس از جنگ دوم به جای گذاشت، حال آنکه خود قربانی اصلی زشت‌ترین فاجعهٔ این قرن یعنی فاشیسم شد.

زیبایی‌شناسی انتقادی آن‌گونه که بیشتر با آدورنو شناخته می‌شود، ریشه در آثار بنیامین- و بخصوص آثار دورهٔ جوانی وی- دارد. بنیامین که در نتیجهٔ دوستی نزدیکش با گرشوم شولم[4]، شدیداً شیفتهٔ معارف یهودی- کابالایی شده بود، ضمن حفظ این علاقمندی‌اش تا پایان عمر، تأثیرهای بسیاری از آن پذیرفت. از جملهٔ این آموزه‌ها، اعتقاداتی بود که در زمینهٔ زبان‌شناسی در متون کهن یهودیت وجود داشت؛ اعتقادی مبنی بر بیانگر بودن زبان در مقابل اعتقاد به زبان به مثابهٔ ابزار ارتباط. منش بیانگری زبان دایرهٔ امکانات معنایی را برای یک متن و خاصه متن ادبی بالا می‌برد، بدون آنکه در دام بی‌شمار انگاری معنایی بیفتد (عدم تک‌بودگی معنا):

> «آنچه بنیامین از تلمود و کابالا آموخت، اهمیت تأویل بود و اینکه هیچ گزاره‌ای نیست که فقط یک معنا بدهد. وی از بیان ادبی مدرن نیز این نکته را فراگرفت که چگونه این گسترهٔ معنایی در محدوده‌ای گرد می‌آیند.»[5]

این همان نظریه‌ای است که از طریق آثار بنیامین به خلف او آدورنو به ارث رسیده و پایهٔ «تئوری میمسیس[6]» در نزد آدورنو و در نتیجه زیبایی‌شناسی منفی را تشکیل داده است. زیبایی-شناسی انتقادی که گاه با نظریهٔ هنر برای هنر نیز قرابت می‌یابد- «بنیامین خود حتی از ایدهٔ هنر برای هنر به عنوان نوعی بیان رمزآلود و عرفانیِ شخصی دفاع می‌کند»[7] - طیفی از نظریه پردازی پیرامون امر هنری را شامل می‌شود که از یک‌سو دید ابزاری به هنر را مورد نکوهش قرار داده و از سوی دیگر افتادن در دام استاتیک کلاسیک و زیبایی‌شناسی اثباتی با آن تأکید صرف بر مقولهٔ زیبایی- آن‌گونه که در نزد کانت قابل پیگیری است- را نمی‌پذیرد. هنر از این دیدگاه در نتیجهٔ دیالکتیک فرم و محتوا، ذاتاً متعهد و پنجره‌ای به سوی رهایی است. آدورنو در *دیالکتیک*

---

1. Adorno
2. Derida
3. Benjamin
4. Scholem
5. احمدی ۱۳۸۸: ۲۳۷
6. Mimesis
7. بنیامین ۱۳۶۶: ۱۸۲

روشنگری، استاتیک انتقادی را به گونه‌ای کنایی چنین تئوریزه می‌کند:

«تمدن مدرن آکنده از هراس دور شدن از امور واقع و فاکت‌ها است، فاکت‌هایی که توسط باورهای قراردادی و مسلطِ علم، تجارت و سیاست ... به کلیشه بدل شده‌اند ... همین باورهای قراردادی‌اند که هنر، ادبیات و فلسفهٔ روزگار ما بنا است با آن سازگار شوند.»[۱]

بنابراین وظیفهٔ هنر نه درجا زدن در فاکت‌های قراردادی که به نوعی فراروی از آن‌ها به سوی رهایش از رنج تجربی انسان مدرن است؛ آن‌هم از طریق گسست تاریخی از این نوع تجربه:

«وحدت سبک... مبین ساختارهای متفاوت قهر اجتماعی [در دورهٔ تاریخی خود] است، نه بیانگر تجربهٔ تیره و گمنام زیردستان که امر کلی در آن محبوس شده است. هنرمندان بزرگ هیچ‌گاه آنانی نبوده‌اند که آثارشان سبکی سراپا کامل و ترک نخورده را تجسم می‌بخشید، بل کسانی بودند که سبک را به منزلهٔ راهی برای سخت و مقاوم ساختن خود در برابر بیان آشوب زدهٔ تجربهٔ رنج به کار می‌گرفتند.»[۲]

بنیامین حتی در دورهٔ بلوغ فکری خود و گرایش تئوریک به مارکسیسم، هم‌چنان دلبستگی خود به معارف یهودیت را حفظ کرد و آثاری ارائه داد که بین دو قطب ماتریالیسم تاریخی و عرفان کابالایی در نوسان بود. از این‌رو دیدگاه‌های فلسفی و زیبایی‌شناسانهٔ وی گاه بسیار به اندیشمندان متأخرتر خود نزدیک می‌گردد و از این جهت سویه‌ای آوانگارد به خود می‌گیرد و گاه تا حد بینشی ارتدوکس- آن‌چنان که در نزد برشت[۳] یافت می‌شود- قابل ردیابی است. بنیامین ولی توانست مصالحه‌ای برقرار سازد:

«پیکار طبقاتی که مورخان متأثر از مارکس آن را پیوسته مد نظر دارند، جنگی است بر سر چیزهای پست و مادی که بدون آن‌ها هیچ چیز والا و معنوی ممکن نیست.»[۴]

این اندیشمند یهودی تبار که در زندگی فردی و نیز جمعی عصر خود ناسازه‌های بسیار می‌یافت که هر یک چون طوفانی بر تن دشتی قحطی‌زده شلاق می‌کوبید، سیمای مخروبهٔ خود را در نزد بودلر[۵] و کافکا[۶] به خوبی تشخیص داد. بودلر و کافکا آیینه‌ای تمام‌قد می‌نمودند که بنیامین می‌توانست قامت ناساز زندگانی خویش و انسان عصر خود را با تمامی مصائب، رنج‌ها و آلام‌هایش، در آن به تماشا بنشیند. اما در همان کشف بود که بنیامین این‌چنین فریاد برآورد:

«هم‌چون کسی که در کشتی شکسته‌ای از تیرکی در حال سقوط آویزان باشد. شاید، اما

---

۱. آدورنو و هورکهایمر ۱۳۸۴: ۲۲ ۲. آدورنو و هورکهایمر ۱۳۸۴: ۲۲۵

3. Brecht

۴. بنیامین ۱۳۷۵: ۳۱۸

5. Baudelaire 6. Kafka

او از آن‌جا نشانه‌ای به رهایی را بازیابد.»[۱]

اما بنیامین چه چیز را در بودلر، کافکا و پروست[۲] یافت که این‌چنین فریاد یافتن *اسب تروآ*[۳] سر می‌دهد؟ بودلر که خود سرآغاز مدرنیته را در *گل‌های شر* ناقوس زده و از اندوه‌های آن در *ملال پاریس* شروه سر می‌دهد، کافکا که عصر مدرن را با *سرزمین محکومین* تمثیل می‌کند که انسان به دست خود به زیر تیغ‌های ماشین شکنجه‌گری جان می‌سپارد و پروست که *در جست و جوی زمان گمشدهٔ* خویش، در دالان‌های تنگ کژراهه‌ای سیاه فرو می‌لغزد، چگونه از تیرکی در حال سقوط نشانه‌ای به رهایی می‌نمایانند؟ بنیامین در اینجا است که به کشفی ناب دست می‌یابد: رگه‌های یک مسیانیسم تمثیلی. او گویی که ردپای ستارهٔ روشنی را در شبی تاریک رؤیت کند، در واپسین روزهای پیش از مرگش، در اولین نهاده از *تزهایی در باب فلسفهٔ تاریخ* می‌نویسد:

> «عروسکی که نامش ماتریالسم دیالکتیک است، باید همواره برنده شود. او می‌تواند به سهولت همه حریفان را از میدان به در کند، به شرط آن‌که از خدمات الهیات بهره بجوید.»[۴]

در نوشتار حاضر برآنیم تا با سیری در آثار والتر بنیامین و بخصوص آثاری که می‌توان از آن‌ها به عنوان پیش درآمدی بر زیبایی‌شناسی انتقادی بعد از وی نام برد و نیز مقالاتی که وجهِ مسیانیستی اندیشه او را بازتاب می‌دهد، ارتباط دیدگاه زبان‌شناسانهٔ وی با مفاهیمی چون تمثیل،[۵] تمثیل،[۵] مکاشفه،[۶] مسیانیسم[۷] و تجربه[۸] در اثر هنری را مطالعه نماییم. هم‌چنین با بررسی درک درک نظری وی از مفهوم تجربه در قالب دیدگاه تلخ اندیشانهٔ وی به تاریخ، امکان گسست تاریخی از تجربهٔ رنج و از دریچهٔ مقولهٔ هنری را در نظرورزی‌های این فیلسوف آلمانی مورد بررسی قرار خواهیم داد.

زبان در نظرگاه بنیامین؛ بیانگری و تأویل

بنیامین کارش در نویسندگی را با مقالاتی پیرامون زبان‌شناسی آغاز کرد و این مصادف با همان دوره‌ای بود که شدیداً تحت تأثیر زبان‌شناسی کهن توراتی قرار گرفته بود. این اندیشه‌های کهن با اساس زبان‌شناسی نوین اختلاف عمده‌ای داشت و به هیچ روی زبان را به صرف وسیله‌ای

---

۱. احمدی ۱۳۷۹: ۷

2. Proust
3. Trojan

۴. بنیامین ۱۳۷۵: ۱۷

5. Allegory
6. Revelation
7. Messianism
8. Experience

برای ارتباط انسانی فرو نمی‌کاست. ارتباط، هماره مبتنی بر دلالت است؛ به عبارتی در نگاه به زبان چونان ابزار ارتباط، مدلول به انقیاد دال درخواهد آمد و رابطه‌ای یکه با آن پیدا خواهد کرد و لذا امکان تجربهٔ وسیع زبانی از بین می‌رود. در اینجا تجربهٔ مخاطب الزاماً همانی خواهد بود که نویسنده در بستر زمینه‌ای خاص، از دریچهٔ آن به خلق اثر پرداخته است، یا به عبارت کلی‌تر زبان با تجربه این‌همان می‌شود. آنچه بنیامین از متون کهن دینی فراگرفت، منش بیانگری[1] زبان است. با چنین رویکردی، دیگر زبان نه تنها از عالم مناسکات خارج گشته که خود به عنوان امری خودبسنده، زمینه‌ای برای خلق معنا می‌آفریند:

> «بنیامین تحت تأثیر عقاید کابالایی- توراتی معتقد است که معنا در زبان تحقق می‌یابد و نه بوسیلهٔ آن. وی در مقالهٔ خود با عنوان درباره زبان به گونه‌ای کلی و زبان انسانی به گونه‌ای ویژه می‌نویسد: بیان در گوهر کامل و آشنای خود تنها بصورت زبان قابل فهم است. از سوی دیگر برای درک یک مبنای زبان‌شناسانه همواره باید پرسید که این زبان بیان فوری کدام گوهر فکری است. به این اعتبار مثلاً زبان آلمانی به هیچ روی بیان تمام آن چیزهایی نیست که ما باید بوسیلهٔ آن بیان کنیم، بلکه بیان فوری آن چیزهایی است که در آلمانی مورد مبادله قرار می‌گیرند.»[2]

در اینجا است که زبان به جای فروکاسته شدن به تجربه، آن را بر می‌گیرد؛ به عبارتی زبان به مثابهٔ ظرفی است که تجربهٔ انسانی به عنوان نوعی خاص از تجربه در هستی، در آن قابل شکل-گیری و لذا قابل بیان می‌گردد. بدین‌ترتیب تجربه از یگانگی با زبان به در می‌آید و ضمن یافتن پیوندی دیالکتیکی با آن، به عنوان بخشی از زبانِ به فعلیت درآمده، در آن هستی خود را از سر می‌گیرد.

> «بنیامین [هم‌چنین] تحت تأثیر آیین کابالایی و اهمیت «نام» در فرهنگ توراتی (آفرینش چیزها به واسطهٔ نام بردن از آن‌ها) معتقد است که انسان تنها با نام بردن از چیزها به یاری واژه‌ها و نام‌ها، با آن‌ها پیوند برقرار می‌کند و ماهیت زبانی خود را می‌سازد.»[3]

نام بردن، پیش از این کنشی ازلی بود که با آفرینش خدایی همراه بود، لیک با پای گذاردن انسان به عرصهٔ حیات به کنشی تاریخی بدل می‌گردد. نام بردن در ساحتِ پیشا انسانی خود آفرینش محض بود، فارغ از هر قید و بندی، اما با موجودیت یافتن انسان تنها عاملی برای برقراری پیوندها می‌شود.

---

1. Expression

۲. بنیامین ۱۳۶۶؛ مقدمهٔ مترجم: ۳۲ ۳ . بنیامین ۱۳۶۶؛ مقدمهٔ مترجم: ۳۳

زبان بیانگر به جای دلالت، اشاره می‌کند؛ لذا نام اشیاء تنها اشاره‌ای است به آن‌ها و هیچ‌گاه با آنان کاملاً یکی نمی‌شود. دقیقاً به همین خاطر است که امکان آفرینش انسانی به واسطهٔ گریزی نامتعارف از این قراردادها در اثر هنری فراهم می‌گردد؛ رود که پیش‌تر بستری برای عبور آب بود، اینک به چیزی دورتر اشاره می‌کند: به فوران اشک‌های چشمی گریان. در اثر هنری، کنشِ نامیدن با فاصله گرفتن از عرصهٔ امور واقع، اندکی به سوی ساحت پیشا انسانیِ این فعل گام بر می‌دارد، اما هیچ‌گاه نمی‌تواند به آن دست یابد و صرفاً بدان اشاره‌ای می‌کند. بنیامین در مقاله‌ای دربارهٔ رمان *پیوندهای گزیده* اثر گوته[1] می‌نویسد:

> «اثر هنری حامل حقیقت نیست، بلکه صرفاً «بیانگر» آن است. کار هنری به دنبال نظام سازی و نتیجه‌ای مشخص نیست، بلکه به دگرگونی می‌اندیشد؛ به عبارتی باید چیزی را ویران سازد تا بلکه به حقیقت «اشاره‌ای» نماید.»[2]

رویکرد بیانگرانه به زبان، از آنجایی که میدان دید معنایی را وسعت می‌بخشد، راه را به سوی تأویل می‌گشاید. با ورود از دروازهٔ تأویل به جهان متن، اقتدارگرایی نویس‌اش از در دیگر خارج می‌شود؛ چرا که دیگر جایی برای دیکتهٔ نیت‌مند باقی نمی‌ماند. به تعبیر بنیامین:

> «حقیقت وارد مناسبات با چیزی نمی‌شود و به یقین وارد مناسبات با نیت نیز نمی‌شود. شناختی که استوار به نیتِ مفهوم گونه باشد حقیقت ندارد.. حقیقت در حکم مرگ نیت است.»[3]

بدین ترتیب یگانگی معنا به مثابهٔ حقیقت به کناری می‌رود. در مقاله‌ای دیگر با عنوان *سوررئالیسم*، بنیامین چنین می‌نویسد:

> «زبان [در آثار سوررئالیستی] تنها آنجا بر خود آشکار می‌شود که صدا و تصویر (دال و مدلول) با دقتی خودکار و درجه‌ای از سهولت چنان در هم نفوذ می‌کنند که جایی برای موردی بی ارزش هم‌چون «معنا» باقی نماند؛ یعنی سلطه با تصویر و زبان باشد.»[4]

این همان ارتباط دیالکتیکی میان صدا و تصویر است که بدون فروکاسته شدن یکی به دیگری به سود معنا، نه تنها موجودیت یگانه‌شان حفظ می‌گردد، که پیوندشان به جای خلق معنا به خلق معناها منتهی می‌شود. در واقع باید خاطر نشان کرد که بنیامین حقیقت و معنا را یکسر طرد نمی‌کند، بلکه آن را در هاله‌ای از رمز و راز می‌بیند؛ نگرشی که از سویی در صبغهٔ دیالکتیکی تفکر او ریشه دارد و از سویی منشأیی در آیین پر رمز و راز یهودیت:

> «زیبایی‌شناسی نقاش و شاعر، حالت حیرت از هنر که هم‌چون واکنش یک حیرت زده

1. Goethe
2. Benjamin 1971: 224
۳. بنیامین ۱۳۶۶؛ مقدمهٔ مترجم: ۴۴
۴ . بنیامین ۱۳۶۶: ۱۷۵

جلوه می‌کند، در پاره‌ای از پیش‌داوری‌های بی‌خونِ رمانتیک به بند افتاده است. هرگونه شناسایی جدی از رمز و راز، سوررئالیسم[1]، چشم‌اندازها و پدیده‌های شگرف خیالی به گونه‌ای به هم پیچیدگی دیالکتیکی نیازمند است که گردش رمانتیک ذهن به هیچ وجه نتواند در آن نفوذ کند. زیرا تأکید تاریخی و آمیخته با تعصب در مورد سویه رمزآلودِ خودِ راز و رمز، ما را به هیچ جا نمی‌رساند. ما تنها زمانی که راز و رمز را در جهان همه روزه از راه بینش دیالکتیکی باز شناسیم و زندگی همه روزه را چونان موردی پوشیده و رمزآمیز درک کنیم و مورد پوشیده را پدیده‌ای همه روزه و تکراری بشناسیم، به راستی به درون رمز و راز نفوذ کرده‌ایم.»[2]

در نظرگاه بنیامین حقیقت چونان قلهٔ نوک تیزی است نهفته در هاله‌ای مه، عینی است ولی به سادگی قابل فتح نیست. مرد کوهستان برای مشاهدهٔ قلهٔ برفی زیبا باید امکانات کوهنوردی خویش را در حد زیادی بالا ببرد، وگرنه باید به خرامیدن در دامنه بسنده کند. در واقع بنیامین با چنین رویکردی به مخاطب ارج نهاده و وی را نه به تجربهٔ هنرمند که به تجربه‌ای جدید حول مرکزیت تجربهٔ اصلی و با پیوندی دیالکتیکی با آن سوق می‌دهد. منش بیانگرانهٔ زبان راه را بر عنصر تخیل در رابطهٔ «هنرمند/ اثرهنری/ مخاطب» باز می‌گذارد و علاوه بر فراهم آوردن بسیاری امکانات زیبایی‌شناسانه هم‌چون نماد، تمثیل، استعاره و ... برای هنرمند، امکان تجربه‌های متفاوت درون زبانی را برای مخاطب باقی گذارده و به نوعی به حس تخیل وی یاری می‌رساند.

تمثیل؛ مکاشفه و مسیانیسم

مفهوم تمثیل در نزد بنیامین جایگاهی کلیدی دارد و به ویژه در نقد ادبی خود بسیار از آن بهره جسته است، مفهومی که بیش از همه محصول غور عمیق وی در نمایش‌های سوگبار آلمانی در عصر باروک[3] و هم‌چنین در آثار ادبی کافکا و بودلر است. در *سرچشمهٔ دراماتراژیک آلمانی*، بنیامین:

«تمثیل را به مثابهٔ ویران کردن شکل‌های فریبندهٔ نماد تعریف می‌کند. این بدین معنا است که باید نماد را از زمینه و بسترش جدا ساخته و شکل تازه‌ای بدان بخشید.»[4]

تمثیل را نباید با نماد یکی پنداشت، بلکه چنان که بنیامین می‌گوید، تمثیل حاصل ویرانگری نماد و باز احیای آن در شکلی کلی‌تر است؛ به عبارت دیگر تمثیل نه به یک موقعیتِ نمادین تاریخی

1. Surrealism

۲. بنیامین ۱۳۶۶: ۱۹۰

3. Baroque

۴. احمدی ۱۳۸۸: ۲۳۶

که به کلیت تاریخ اشاره می‌کند. بنیامین در همان اثر می‌نویسد:

«موضوع اصلی نقادی فلسفی نمایاندن این نکته است که کارکرد شکل‌های هنری جز این نیست که محتوای تاریخی را به حقیقت فلسفی تبدیل کند.»[1]

این اختلافی یکسر زیبایی‌شناسانه نیست، تمثیل نه یک وضعیت تاریخی بلکه خود تاریخ را روایت می‌کند. لوکاچ[2] در *زیبایی‌شناسی* نوشته است:

«بنیامین به روشنی دیده که تضاد میان تمثیل و نماد، نمی‌تواند در تحلیل نهایی محصولی از قاعده‌بندی‌های زیبایی‌شناسانه باشد، بلکه از سرچشمه‌ای ژرف‌تر برخاسته است: از واکنش ضروری مردم در برابر واقعیتی که در آن زندگی می‌کنند، واقعیتی که در آن کنش‌های آنان تکامل یافته و یا متوقف می‌شود.»[3]

این واقعیت همانا هستیِ انسانی به مثابهٔ موجودی تاریخی است. بنابراین هنگامی که کافکا در *گروه محکومین* وضعیت بشری را نشان می‌دهد که به دست خویش و بواسطهٔ محصولات خلاقانهٔ خود، تن به یوغ شکنجه می‌سپارد، نه فقط به وضع اسفناک انسان مدرن که به تجربهٔ شکست تاریخیِ این انسان نظر افکنده است.

مفهوم تمثیل در عقاید زبان‌شناسانهٔ کابالایی بنیامین و تصور بیانگرانهٔ وی از زبان ریشه دارد. در واقع:

«بنیامین برای کشفِ معناهای درونی، بیان ناشده و نهانی، به زبانی می‌اندیشد که ارتباط انسانی و بیناذهنی را اصل نداند... بنیامین می‌گوید که به سودای خواندنِ آنچه هرگز نوشته نشده، کوشیده تا منش بیانگری زبان را برتر از منش ارتباطی آن قرار دهد.»[4]

همان‌گونه که پیش‌تر نیز نشان داده شد، این‌گونه تلقی از امکانات زبانی، فرصتی برای عرض اندام تأویل‌گرایی و هرمنوتیک[5] فراهم می‌کند. این همه ریشه در اشاره‌گری این زبان دارد. از این دیدگاه می‌توان گفت تمثیل فی‌ذاته عنصری بیانگر است؛ چرا که به وضعیتی در آن‌سوی زمینهٔ تجربیِ خود اشاره دارد و از همین جا است که در گسترهٔ مفهومی زیبایی‌شناسی انتقادی قرار می‌گیرد. اثر هنریِ آلگوریک به یک حقیقت تاریخی اشاره دارد که هم بیان و هم دریافت آن به مکاشفه‌ای تاریخی و زمینی نیازمند است. به تعبیر بنیامین:

«تمثیل- این راهنمای مکاشفهٔ زمینی- از دل زندگیِ هر روزه، چیزی دیگر و چه بسا مقدس را پیش می‌کشد. اینجا تمثیل احساس حضور چیزی مرموز و ناشناخته در زندگی

1. Benjamin 1985: 182
2. Lukács
3. Lukács 1963: 763
۴. احمدی ۱۳۷۹: ۳۷
5. Hermeneutics

همیشگی، یکنواخت و هرروزه است.»[۱]

وی هم‌چنین در مقالهٔ *سوررئالیسم*، جذبه‌های روحانی و خلسه‌های سوررئالیستی را ناشی از اشراقی دنیوی می‌داند:

«پیروزی راستین و آفرینندهٔ [سوررئالیسم] بر اشراق‌های آسمانی را به هیچ رو نباید در میان داروهای تخدیری جست و جو کرد، بلکه آن را باید در اشراق دنیوی و الهام انسان‌شناسانه و ماتریالیستی پی‌گرفت.»[۲]

بدین‌ترتیب همهٔ تمثیل پردازان، کاشفان فروتن تاریخی دنیوی‌اند. بنیامین این امکان مکاشفه را از طریق نقد و تفسیر رد می‌کند؛ چرا که این دو نمی‌توانند به درک صحیحی از تجربهٔ هنری در کلیتی تاریخی دست یابند:

«می‌توان نشان داد تفسیر هر متن ادبی درست به دلیل زندگی مستقل اثر از آفریننده‌اش، نیازمند عنصری تازه و باطنی یعنی «تمثیل» است: نقد، حقیقت درونی هر اثر هنری را از دست فرو می‌گذارد و تفسیر موضوع آن را... نقد و تفسیر به ترتیب با فراروی از متن و افتادن در دام چارچوب پندارهای متن، به تنهایی نابسنده‌اند. تمثیل یگانه راه ترکیب آنها است و با تأویل‌گرایی نیز خوانا است. تمثیل در چارچوب متن باقی می‌ماند... تأویل‌گرایی بنیامین به یاری تمثیل، حقیقت را که همواره در سطح آشکار می‌شود با موضوع اثر هنری که همواره در تکامل زمان خود را پنهان می‌کند به یکدیگر نزدیک می‌نماید.»[۳]

بنابراین تمثیل نمایش چیزی آشکار در قالبی رازآلود و پنهانی است و هم از این جهت است که با مکاشفه ارتباط می‌یابد، اما این نه مکاشفه‌ای متافیزیکی که یکسر مکاشفه‌ای زمینی و تاریخ‌مند است. نمونهٔ عالی این نوع مکاشفه به یاری تمثیل را، در کتابی از خود بنیامین با عنوان *خیابان یک طرفه* می‌توان سراغ گرفت. در این کتاب که مشتمل بر قطعاتی از هم گسیخته است، بنیامین با زبانی تمثیلی به اشراق و کشف موضوعاتی در پهنهٔ هستی اجتماعی می‌پردازد که برای خواننده کاملاً غریب می‌نمایند. نوع خاصی از تجربهٔ درون زبانی را تحقق می‌بخشد؛ تجربهٔ شهودی. به عبارتی این نوع خاص از تجربه بدان می‌ماند که اثر هنری در کنهِ هستی تاریخی نوع انسان به گام زدنی آرام و بادقت برخاسته باشد و از آنجا شاخه‌ای از گل حقیقت را به سمت انسان پرتاب نماید. به تعبیر بنیامین در *خیابان یک طرفه*:

«قدرت نهفته در یک جاده روستایی وقتی در آن قدم می‌زنیم متفاوت است با وقتی از

---

۱. احمدی ۱۳۷۹: ۴۳
۲ . بنیامین ۱۳۶۶: ۱۷۶
۳. بنیامین ۱۳۶۶؛ مقدمهٔ مترجم: ۴۶

رویش با هواپیما گذر می‌کنیم.»[۱]

بنیامین در یکی از معروف‌ترین نوشته‌های خود یعنی *اثر هنری در عصر تکثیر مکانیکی آن*، ضمن بحث از تغییرات صورت گرفته در زمینهٔ اجتماعی- تکنولوژیک تولید هنری، بخشی از مقاله را به بحث پیرامون منش آیینی در هنر اختصاص می‌دهد. بنیامین می‌نویسد:

«اثر هنری به علت پیچیده شدن در تار و پود سنت، یگانه است... تلفیق و ادغام هنر در سنت، در آغاز در آیین ستایش خدایان پا گرفت. می‌دانیم که نخستین آثار هنری برای استفاده در مراسم آیینی- نخست مراسم جادوگران و سپس مراسم مذهبی- ساخته شدند... نکتهٔ مهم این‌جا است که هستی اثر هنری و تجلی آن هرگز کاملاً از کارکرد آیینی آن جدا نیست. به عبارتی ارزش یگانهٔ اثر هنری اصیل، ریشه در آیین دارد... هنوز هم حتی در کفرآمیزترین اشکال، پرستش زیبایی به صورت آیینی [هر چند] دنیوی و غیرمذهبی دیده می‌شود.»[۲]

بنیامین در این نوشتار معتقد است که تکثیر مکانیکی اثر هنری، یک عنصر اساسی را از آن گرفته است؛ عنصر *تجلی*[۳]:

«...شاید بتوان عنصر از بین رونده را تجلی خواند و گفت که در عصر تکثیر مکانیکی، تجلی اثر هنری است که از بین می‌رود... تجلی پدیدهٔ یگانه‌ای است که از ما فاصله دارد.»[۴]

با تکثیر شدن اثر هنری، هم هستی یگانهٔ آن به عنوان موجودی یکه و هم فاصلهٔ آن با مخاطب از بین می‌روند:

«حتی کامل‌ترین نسخهٔ بدل هنری هم فاقد یک عنصر است و آن حضور [اثر هنری] در زمان و مکان و هستی یگانهٔ اثر هنری در مکان اصلی‌اش است... حضور اثر هنری شرط لازم مفهوم «اصالت (تجلی)» است.»[۵]

حتی در وضعیتی که تجلی اثر هنری نیز از بین رفته است، باز هم هنر کارکرد آیینی خود را حفظ می‌کند. ارزش آیینی هنر اصیل از طریق ذات تمثیلی آن و از دریچهٔ مکاشفه‌ای در بستر تاریخ همواره تداوم می‌یابد. این مکاشفه اگرچه امری زمینی است، اما به چیزی مقدس و معنوی اشاره می‌کند؛ چرا که دست کم با انتزاع و فراروی از محسوسات عینی همراه است. به عنوان نمونه بنیامین در مورد کافکا که در همین شرایط تکثیر فنی، آثار خود را خلق می‌کرد، می‌نویسد:

«او در تلاش شکوهمند خویش برای گذر شعر به آیین و تثبیت آیین در قصه‌های کوتاه

---

۱. بنیامین ۱۳۸۰: ۱۰
۲ . بنیامین ب، ۱۳۷۷: ۲۱۴
3. Aura
۴. بنیامین ب، ۱۳۷۷: ۲۱۳
۵. بنیامین ب، ۱۳۷۷: ۲۱۲

اخلاقی و بخشیدن آن ثبات فروتنی بی‌همتا به قصه‌های خویش- که به چشم او هم‌چون یگانه چیزهای ارزشمند برای فرد به حساب می‌آمدند- موفق بود.»[۱]

موفقیت کافکا ریشه در ذات تمثیلی آثار وی دارد، کافکا به راستی تمثیلی‌ترین نویسندهٔ مدرن است. در کافکا، تمثیل به تلسکوپی می‌ماند که منجمی در عهد باستان با آن به دنیای پر رمز و راز ستارگان راه می‌یابد؛ به اشراقی کیهانی.

در راستای همین مسئله است که هنر حکایت‌گری به ویژه آثار حکایتی نیکلای لسکوف[۲]، برای بنیامین از ارزش بسیار بالایی برخوردار است. حکایت به سبب پندآموز بودن و اندرزگویی آن ریشه‌ای عمیق در ارزش‌های آیینی دارد و به همین خاطر می‌توان گفت که حکایت‌گر به یک‌باره از مقام نویسنده به مقام پیامبر و منجی ارتقاء می‌یابد؛ لسکوف به مسیح پیوند می‌خورد و مسیح با زبان لسکوف به سخن در می‌آید. اما در دنیای امروز و با اشاعهٔ ژانر ادبی رمان، حکایت جایگاه پیشین خود را از دست داده است. بنیامین در مقالهٔ *حکایت‌گر؛ اندیشه‌هایی دربارهٔ نیکلای لسکوف* و در ستایش از فرم حکایت‌گری در برابر رمان می‌نویسد:

«آن کس که به حکایتی گوش می‌دهد همراه حکایت‌گر است و حتی آنکه حکایتی را می‌خواند. خوانندهٔ رمان اما منزوی است، بیش از هر خوانندهٔ دیگری چنین است؛ زیرا حتی خوانندهٔ شعر آماده است تا واژه‌ها را برای شنونده‌ای بیان کند.»[۳]

حکایت ریشه در سنت دارد و بواسطهٔ روح عمیقاً آیینی خود، روح فردی را به روح جمعی پیوند می‌دهد، به همان‌گونه که در مناسک آیینی قابل مشاهده است. اما در رمان که محصول عصر مدرن است، روح فردگرایی که سراسر آن را پوشانده، گویی در برابر دیالکتیک تجربهٔ فردی و جمعی مقاومتی برمی‌انگیزاند. بنیامین می‌افزاید:

«اگر امروز اندرزگویی کاری چنین به نظر کهنه می‌آید از این‌روست که توان مبادلهٔ تجربیات کاهش یافته است... گویی چیزی آشنا با ما، اطمینان بخش‌ترین چیزی که با ما بود از ما گرفته شده است: توانایی مبادله تجربیات.. در نتیجه ما هیچ اندرزی برای خود و یا برای دیگران نداریم.»[۴]

آثار شاهکار داستانی هم‌چون نوشته‌های کافکا، توانسته‌اند به یاری تمثیل بر مسئلهٔ دیالکتیک تجربه‌ها فایق آیند و پلی بر ویرانه‌های دو سوی تاریخ بنا نهند. اما حتی این آثار نیز از پند و اندرزگویی تا حدود زیادی تهی‌اند. این نوشته‌های ادبی به جای آنکه چونان حکایت دست

---

۱ . بنیامین ۱۳۶۶: ۱۵۴

2. Leskov

۳. بنیامین ۱۳۶۶: ۲۲۲

۴ . بنیامین ۱۳۶۶: ۲۰۲

مخاطب را گرفته و به خیر راهنمایی‌اش کنند (و این همان کاری است که پیامبر مـی‌کنـد)، بـه یاری زبانی آلگوریک وی را به مکاشفه‌ای در پهنهٔ حیات انسانی دعوت می‌کنند. اگر حکایـت بـا زبان ناصح خود در آیین ریشه دارد، شاهکارهای داستانی بیشتر با زبان تمثیل ارتباط خـود را بـا زادگاهش حفظ می‌نماید، وجهِ آیینی حاضر در این آثار همانا مسیانیسم (اعتقاد بـه منجـی‌گـری مسیح) است. دوری و تبعید حاضر در آثار کافکا، که محصول مرام اشاره‌گری زبان تمثیلی اسـت، تنها می‌تواند امیدی مسیانیک را در یاد تداعی نماید، امیدی که از آن سوی آینده به گسترهٔ تاریخ پرتاب می‌شود؛ منجی استعارهٔ شعر تاریخ است. همان‌گونه که مسیح از دور، از رو به روی تـاریخ، نجات و رهایی را بشارت می‌دهد، تمثیل نیز به چیزی با فاصله از فاکت‌های محسوس، به چیزی دور که اکنون در دسترس نیست و در یک کلام به چیزی که باید باشد و نیست، رهنمون مـی-سازد. به تعبیر کافکا: «همیشه چیز تازه‌ای هست که بتوان به آن گوش داد.»[1]

تجربهٔ رنج و امکان گسست تاریخی از آن

بنیامین دوران تحصیل دانشگاهی خود را در حالی سپری می‌کرد که فضای دانشگاهی آلمان آن روز شدیداً تحت سیطرهٔ عقاید نوکانتی قرار داشت. لذا پایان‌نامهٔ بنیامین کـه صـریحاً بـا فضـای حاکم اندیشه‌ورزی آکادمیک در مغـایرت بـود، نتوانسـت بـرای وی فرصـت تـدریس در محـیط دانشگاهی را فراهم نماید. بنیامین بسیار سعی کرد که بـه صـورت جـدی تحـت تـأثیر آن نـوع اندیشه‌ورزی قرار نگیرد، ولی مفهوم «تجربه» که در آثار وی به وفور یافت می‌شود، نشانه‌ای بـر شکست مقاومت اوست. تجربه مفهومی است که در آثار نوکانتیان (به ویژه دیلتـای)[2] و در قالـب نظریه‌پردازی پیرامون «تجربهٔ زیسته» قابل ردیابی است. پویایی اندیشهٔ بنیامین و قـرار گـرفتن وی در منابع دست‌اول برای تأویل‌گرایان پس از جنگ، بی‌شک حاصل همین تأثیرپذیری اسـت. دیدگاه بنیامین همواره با نوعی بدبینی ذاتی به عصر مدرن همراه بـوده اسـت. دیـدگاهی کـه از یک‌سو نزد سلف نوکانتی وی وبر[3] قابل شناسایی است و از سوی دیگر در اندیشهٔ شـاگرد خلـف وی آدورنو: «همه شواهد و مدارک تمدن، به نوعی شواهد و مدارک توحش‌اند.»[4]

بنیامین که شاهد جنگ اول و به زانو درآمدن انسان به دست خویش بود، می‌نویسد:

> «نسلی که با واگن اسبی به میدان رفته بود، اکنون زیر آسمان فراخِ دشتی ایستاده بود که هیچ چیز آن بی‌تغییر بر جای نمانده بود مگر ابرهایش؛ و زیر این ابرها در میـدان،

---

۱. کافکا ۱۳۸۱: ۳۹

2. Dilthey 3. Weber

۴. بنیامین ۱۳۷۵: ۳۲۱

نیروی ویرانگر بارش گلوله‌ها و انفجارها، تن نحیف و شکنندهٔ انسان ایستاده بود.»[۱]

برای او عصر جدید صرفاً تکرار یک‌طرفهٔ روزمرگیِ زوال و سقوط به نظر می‌رسید، از این روست اگر در *خیابان یک طرفه* نظرش را به صراحت اعلام می‌کند:

«تنها، دیدگاهی که فرو ریزی سیستم را به مثابهٔ منطقِ موقعیت فعلی تشخیص دهد، می‌تواند از شگفت‌زدگیِ رخوت‌آور در مقابل آنچه هر روز تکرار می‌شود نجات یابد، و این الگوی سقوط را به مثابهٔ ثبات، و رهایی از آن را تنها به مثابهٔ موقعیتی غیرعادی که تقریباً اعجازآمیز و درک ناشدنی است، در نظر بگیرد.»[۲]

این فیلسوف شکست، حتی در زندگی فردی خود نیز رنج را به مثابهٔ امری تکرارشونده در غایت خود تجربه می‌کند. از این‌روست که تجربه در نظرگاه بنیامین وجهی تاریخی می‌یابد که یکسر با شکست، ویرانگری، اندوه و ملال همراه است؛ تاریخ تجربهٔ رنج است. وی در مقاله‌ای با عنوان *دربارهٔ ابله داستایوسکی* به پذیرش دیدگاهِ وی اعتراف می‌کند:

«خدای داستایوسکی[۳] نه تنها آسمان و زمین، انسان و جانور را آفریده است بلکه سازنده ابتذال، کینه و خشونت نیز هست و حتی در این مورد نیز به ابلیس امکان دخالت در کارهای خود را نداده است...[تصاویر داستایوسکی] با روحیه‌ای کودکانه از همهٔ تصاویر قالبی که گناه به شکل آن‌ها در آثار فضل فروشان مجسم می‌شد، گسسته‌اند.»[۴]

تاریخ از این نظر نه فقط عرصهٔ زیبایی‌ها که جلوه‌گاه شر و ویرانی نیز هست. بدبینی بنیامین به عصر مدرن، با نقد وی به تجربهٔ تلخ تکنولوژی پیوند می‌خورد:

«از آن‌جایی که شهوت سود طبقهٔ حاکم به دنبال ارضای خود بود، تکنولوژی به انسان خیانت کرد و بستر زفافش را به حمام خون تبدیل کرد... تکنولوژی حکم‌روایی بر طبیعت نیست، بلکه حکم‌روایی بر ارتباط بین انسان و طبیعت است.»[۵]

بنیامین معتقد است تکنولوژی نه تنها به خلق زشتی‌ها کمر بربست که حتی تلاش بسیار نمود تا چشم انسان را بر این تلخ کامی‌ها بسته نگاه دارد:

«امروز واقعی‌ترین نگاهِ تجاری به قلب اشیاء از آن آگهی‌های بازرگانی است. آگهی‌های بازرگانی فضای ویژه مشاهده را تعطیل می‌کنند و یا چیزهایی چون اتوموبیلی در ابعاد غول آسا که از پرده سینما به سوی ما می‌فرستد، بین دو چشمان‌مان را نشانه گرفته است.»[۶]

با وجود خم شدن گردهٔ انسان در طول هستیِ رنج‌آلود خود، پذیرش شکست، خود به مثابهٔ

---

۱. بنیامین ۱۳۹۰: ۳۲۴
۲. بنیامین ۱۳۸۰: ۱۶
3. Dostoyevsky
۴. بنیامین ۱۳۶۶: ۱۸۷
۵ . بنیامین ۱۳۸۰: ۸۳
۶. بنیامین ۱۳۸۰: ۶۳

شکستی بزرگ‌تر است. بنیامین از این‌جا است که از وبر فاصله می‌گیرد؛ در سیاه‌ترین لحظهٔ شب، ستاره‌ای برای درخشیدن هست:

«زیبایی خاص بسیاری از سرآغازهای اشعار بودلر، ناشی از این است: سر برآوردن از دل مغاک.»[۱]

بنیامین که خود دلبستگی عمیقی به سنت و وجوه رازآمیز آن داشت، در عهد باستان و در عصر اسطوره‌ها الهامی می‌بیند که در عصر جدید به فراموشی سپرده شده است:

«هیچ چیز انسان کهن را از انسان مدرن به اندازهٔ این نکته متمایز نمی‌کند که دلبستگی انسان کهن به تجربهٔ کیهانی از نظر انسان‌های دوره‌های بعد به طور کلی دور مانده است... [در حالی که ارتباط انسان امروز با کیهان بیشتر جنبهٔ علمی دارد]، مراودهٔ مردم باستان با کیهان از نوع دیگری بود: خلسه‌ای وجد آور... اشتباه خطرناک انسان معاصر این است که برای این تجربه اهمیتی قائل نمی‌شود و آن را به عنوان وجد شاعرانهٔ شب‌های پرستاره به فرد احاله می‌کند.»[۲]

بنابراین هنوز هم می‌توان بارقه‌ای از امید را در تلی از خاکستر گیراند. بنیامین در مقالهٔ خود با عنوان *درباره برخی از مضامین و دست‌مایه‌های شعر بودلر* می‌نویسد:

«اثر اصلی پروست یعنی *جست و جوی زمان گم شده* را می‌توان تلاشی دانست که هدفش... تولید تجربه [کامیابی بشر] تحت شرایط امروزی [:تسلط تجربهٔ غیر شاعرانه] است؛ زیرا این امید که چنین تجربه‌ای به صورت طبیعی به وجود آید روز به روز کمتر می‌شود.»[۳]

بنابراین گسست از رنج به گونهٔ امری قابل تولید تجلی می‌یابد. در اوایل قرن بیستم، بنیامین فریاد سر می‌دهد:

«از پایان قرن گذشته تا امروز، فلسفه بارها و بارها کوشیده است تا در تقابل با آن نوع تجربه‌ای که در زندگی استاندارد شده و تباه گشتهٔ توده‌های جوامعِ متمدن متجلی است، به نحوی به «تجربهٔ حقیقی و راستین» دست یابد... [نمونه‌ها یا الگوهایی از این تجربهٔ راستین که] این تلاش‌های فلسفی بدان‌ها توسل جستند، عبارت بودند از شعر، ترجیحاً طبیعت و دست آخر عصر اسطوره‌ها.»[۴]

تجربهٔ رنج در اثر هنری که شاید بهترین عرصه برای بسط همهٔ فهمِ انباشتگی تاریخی ویرانگری[۵] باشد، همواره به بهترین شکل خود نمود یافته است:

---

۱ . بنیامین ۱۳۸۹: ۷۶ ۲ . بنیامین ۱۳۸۰: ۸۲

۳ . بنیامین آ، ۱۳۷۷: ۲۹ ۴. بنیامین آ، ۱۳۷۷: ۲۸

5. ruin

«نوعی درون پیوستگیِ تاریخی میان کنش هنری و تجربهٔ رنج وجود دارد. کنش هنری، معمای رنج را هم‌چون مسئله یا مشکلی درونی تجربه می‌کند.»[۱]

گویی که تجربهٔ رنج ممزوج اثر هنری است، چنان در هم تافته که انگار هنر آمده است تا تداوم رنج انسان را به رخش بکشاند. آن‌گونه که نیما در شعر زیبای *ری را* می‌نویسد: «ری را صدا می‌آید امشب/ از پشت کاج/ که بند آب، برق سیاه‌تاب‌اش/ تصویری از خراب در چشم می‌کشاند/ گویی کسی است که می‌خواند/ اما صدای آدمی این نیست...» به تعبیر فرهادپور:

«برای پل والری[۲] شعر هم‌چون نرگس برای همیشه شیفتهٔ تصویر خویش و بی‌خبر از جهان واقعی باقی خواهد ماند. اما تجربهٔ رنج حتی در کنهِ نورانی این خودآگاهی ناب نیز حضور دارد.»[۳]

اما این بدین معنا نیست که شعر و هنر صرفاً بیانگر شکست است، بلکه این نوع تلقی بیشتر بدان سبب است که نوزاد هنر از زمانی که چشم به جهان گشود پیوسته با رنج انسانی همبستر بوده و لذا نمی‌توانسته بدان بی‌تفاوت باشد و ناگزیر از بیان آن بوده است. بنابراین باید گفت که کار هنر تنها بیانگری شکست نیست بلکه بنا به نقل پیشین از بنیامین، هنر می‌تواند حتی بستری برای تولید مقاومتی در برابر تجربهٔ رنج باشد. عرصهٔ آن تولید مدنظر بنیامین، شعر و هنر تمثیلی- مسیانیک است که می‌تواند دریچه‌ای به گسست از تجربهٔ الگوریتمی با نقطهٔ پایان شکست باشد و همین نیز دلیل ایمان عمیق بنیامین به کافکا و بودلر است. تمثیل که به سبب ماهیت بشارت‌بخش آن با مسیانیسم ارتباط می‌یابد، نوید تاریخ تازه‌ای را برای انسان به ارمغان می‌آورد. در اینجا طبیعت و اسطوره پیوندی نمادین می‌یابند، پیوندی که در نهایت به آزادی انسان ختم می‌شود. تمثیل هم‌چون منجی در هر لحظه می‌گوید: هر چند تاکنون چنین بوده ولی چیز بهتری نیز وجود دارد. بنیامین معتقد است:

«نوشته‌های کافکا در ذات خود حکایات تمثیلی‌اند، ولی این به خاطر رنج و زیبایی‌شان است که چیزی بیش از حکایات تمثیلی شده‌اند... آن‌ها هرچند آشکارا به تسلیم و اطاعت [برابر تجربهٔ رنج انسان مدرن] تن داده‌اند، به طور ناگهانی دستی نیرومند علیه‌اش بلند می‌کنند.»[۴]

بنیامین هم‌چنینکافکا را «ستایشگر خلوص و پاکی شکست» می‌خواند... کار کافکا را هم‌چون کار خود قیام علیه «قدرت معنا» ارزیابی می‌کرد و به شیوه‌ای شگفت‌آور از جهان درونی کافکا در

---

۱. فرهادپور ۱۳۷۸: ۱۰۶

2. Valéry

۳. فرهادپور ۱۳۷۸: ۱۱۷

۴. بنیامین ۱۳۸۷: ۱۹۱

پیوند با دنیای معنوی خویش سخن می‌گفت. او به یاری مسیانیسم خود به ما ثابت می‌کند که کافکا با ایمان مسیانی خویش به واقعیت‌های تلخ زمینی می‌نگریست و در پی مکاشفه‌ای زمینی بود، از این رو هم‌زبان با کافکا می‌گفت: تنها به خاطر ناامیدان امید آمده است.[۱]

والتر بنیامین در مقالهٔ دیگری با عنوان *بودلر و ملال: قطعاتی از سنترال پارک*، می‌نویسد:

> «کندن اشیاء از پس زمینهٔ مألوف‌شان– که در حکم وضعیت عادی اجناسِ به نمایش گذاشته شده است– رویه‌ای است کاملاً مختص بودلر. این امر با تخریب بافت و زمینه-های ارگانیک در قالب نیت تمثیلی پیوند دارد... تمثیل بودلری حامل ردپاهای آن خشمی است که برای نفوذ به درون این جهان و «ویران ساختن» فرآورده‌های هماهنگ‌اش ضروری است.»[۲]

بدین‌گونه بنیامین وظیفهٔ تمثیل را مشخص می‌سازد، کار تمثیل تخریب و ویرانگریِ دستاوردهای آکنده از درد تاریخ برای بنا کردن ساختمانی با معماری جدید است که به کلی با شالوده‌های معماریِ پیش از خود گسست نماید. تمثیل بدین معنا در روند پیوستارگونهٔ تاریخ شکافی می-افکند، مغاکی عمیق که شاه‌راهی به دنیای آینده است. در اینجا به مفهومی از بنیامین بر می-خوریم که در آخرین نوشتهٔ وی یعنی *تزهایی در باب فلسفهٔ تاریخ* طرح گردید. بنیامین در این مقالهٔ خود که سرشار از امیدواریِ مسیحاگونه‌ای است، با طرح مفهوم «لحظهٔ حال»[۳] به نوعی امید به آینده را تئوریزه می‌کند:

> «تاریخ، موضوع و مضمون ساختی است که عرصه و گسترهٔ [شکل‌گیری] آن، زمان انباشته از حضور «لحظهٔ حال» است، نه زمان تهی و همگن... [بر این اساس می‌توان گفت که] ویژگی طبقات انقلابی در لحظهٔ دست یازیدن به عمل، آگاهی آنان نسبت به این امر است که هم‌اینک می‌روند تا پیوستار تاریخ را منفجر کنند... یک ماتریالیست تاریخی نمی‌تواند از مفهوم آن زمانِ حالی بی‌نیاز باشد که در حکم گذر زمان نیست، بلکه در آن، زمان متوقف شده و ساکن است... تاریخی‌گری تصویر ابدیِ گذشته را عرضه می‌کند، لیک ماتریالیسم تاریخی گذشته را در اختیار تجربه‌ای یکتا قرار می-دهد...[به عبارت دیگر] یک ماتریالیست تاریخی فقط در شرایطی به سراغ موضوعی تاریخی می‌رود که با آن هم‌چون یک «موناد»[۴] برخورد کند. او در این ساختار، نشانهٔ نوعی توقف منجی‌گرایانهٔ وقوع زمان را باز می‌شناسد؛ یا به بیان دیگر نوعی بخت و اقبال انقلابی در نبرد برای نجات گذشتهٔ مظلوم.»[۵]

---

۱. بنیامین ۱۳۶۶؛ مقدمهٔ مترجم: ۵۳–۵۲
۲ . بنیامین ۱۳۸۹: ۷۸
3. jetztzeit
4. Monad
۵. بنیامین ۱۳۷۵: ۳۲۷–۳۲۵

بنیامین با طرح مفهوم لحظهٔ حال، تلقی از تاریخ چونان پیوستاری خطی را رد می‌نماید و تجربهٔ زمانی را تجربه‌ای ناهمگن می‌بیند. از این دریچه است که او هم می‌تواند زندگی سراسر شکست خویش را توجیه نماید و هم آنکه به سوی وضعیتی بهتر بشارت یابد. در اینجا ایدهٔ پیشرفت تاریخی که محصول برداشت دگماتیکِ سوسیال دموکراسی از مارکسیسم ارتدوکس است، از سوی بنیامین کنار گذاشته می‌شود؛ تاریخ نه پیوستار پیشرفت که پیوستارِ گسست‌پذیر رنج است. اما این هم‌زمان به معنی خلاصی یافتن از نگاهی وبری به آیندهٔ بشری است؛ چرا که هر لحظه از زمان آتی می‌تواند «لحظهٔ حال» یعنی پلی به پیروزی باشد. بنیامین «زمان حال» (زمان مبتنی بر لحظهٔ حال)، را به مثابهٔ رگباری از خرده‌ها و ترکش‌های زمان منجی، در نظر می‌گیرد: «[چه بسا] هر ثانیه از زمان همان درِ تنگی باشد که منجی از آن وارد می‌شود.»[۱]

تمثیل هنری آن عرصه‌ای است که می‌تواند لحظهٔ حال را در دل خود بپروراند؛ چرا که هر اثر هنریِ آلگوریک، خود را هم‌چون گسستی از یک پیوستار نمایان می‌سازد و از سویی درست در دل همین گسست خود، به یاری منش ذاتاً آیینی خود، با مسیانیسم پیوندی نمادین می‌یابد. به یاری روح مسیانیک تمثیل است که هنرمند با اشراق زمینی در لحظهٔ حال، هم‌زمان با نشان دادن ویرانی به فراسوی آبادانی پل می‌زند:

> «بودلر این وضعیت را به یاری تصویری هولناک ترسیم کرده است. او از نبردی سخن می‌گوید که در آن هنرمند درست پیش از آنکه در هم شکسته شود، با وحشت فریاد می‌کشد... بودلر به کمک نفس معنوی خویش انواع و اقسام شوک‌ها را، بدون توجه به منشأ آن‌ها پس می‌زد. وی مقابله با آن‌ها را به حرفه و کار خویش بدل کرده بود.»[۲]

نتیجه‌گیری

والتر بنیامین را به راستی می‌توان واپسین حکیم آلمانی و حتی اروپایی، خواند. این واپسین حکیم، خود به گونه‌ای به پایان حکمت در عصر جدید معترف بود:

> «هنر حکایت‌گری به نهایت کار خود رسیده است؛ زیرا سویه حماسیِ حقیقت یعنی «حکمت» از میان رفته است.»[۳]

در اندیشهٔ معاصر غرب کمتر کسی را شاید بتوان یافت، که جامعیت متکثرالابعاد اندیشه‌ورزی او را داشته باشد، از آن نوع جامعیتی که در اندیشهٔ حکمای باستانی و این اواخر در اندیشهٔ کسانی هم‌چون شوپنهاور نظیرش را بتوان یافت. موضوع اندیشهٔ بنیامین با همهٔ ابعاد مختلف‌اش در

---

۱. بنیامین ۱۳۷۵: ۳۲۸
۲ . بنیامین آ، ۱۳۷۷: ۳۶-۳۵
۳. بنیامین ۱۳۶۶: ۲۰۲

بسیاری حوزه‌های علوم انسانی، بیش از هر چیز تأملاتی در باب حکمت زندگی انسانی بود و این همان چیزی است که محوریت تفکرورزی حکیم بزرگ آلمانی شوپنهاور را نیـز تشـکیل مـی‌داد. اوج این نوع تأملات را در کتاب *خیابان یک‌طرفه* او می‌توان مشاهده کرد. نثر او به مانند خودش، به راستی بیگانه با زمانه‌اش بود؛ گویی که کسی از قعر تاریک قرون، صفیری سهمگین به سوی آیندگان پرتاب می‌کند.

مفهوم تجربه در اندیشه‌ورزی بنیامین جایگاهی اساسی دارد و این خود ریشه در همان تأملات حکیمانهٔ او در راستای غایت‌شناسی تاریخی زندگی بشری دارد. مقولهٔ هنری که خـود تجربـه‌ای درون زبانی است، بستری است که وی برای بسط نظری و اندیشـه‌ورزی پیرامـون تجربـهٔ درون زمانی برمی‌گزیند. به عبارتی امر زیبا و هنری از درون زبان رستاخیز می‌کند و به فراسوی زمـان توسعه می‌یابد. مقولهٔ هنری چون از دل آزادی بر می‌خیزد، به نوعی آزادی‌بخش نیز می‌شود. ذات زبان برای بنیامین و ذیل تأثیرپذیری وی از متون کهن یهودی، نه با انقیاد که با آزادی مشخص می‌گردد، اما این آزادی نیز مانند هر نوعی دیگر از آزادی بی‌حد و حصر نیست، بلکـه در نهایـت حول گستره‌ای میان دال‌ها و مدلول‌ها قابل شکل‌گیری است. بنابراین اولین تجربـهٔ شکسـت در درون خود زبان شکل می‌گیرد و دقیقاً به همین دلیل است که زبان می‌تواند شکست را بیان کند. این شکستی یکسر تاریخی است که در افق زمان بسط می‌یابد، بنابراین هر اشـارهٔ زبـانی بـدان نیازمند عنصری است که کلیت تاریخ را دربرگیرد و از همین جا است که تمثیل پـای بـه میـدان می‌نهد. اثر هنری نیز به دلیل برخورداری از عنصر تمثیل است که می‌تواند به چنـان بیـان درون زبانی از تجربهٔ رنج دست یابد. تمثیل اگرچه ماهیتش بیانگری است اما تنها در اشـاره بـه چنـان وضعیتی بسنده نمی‌کند؛ تمثیل هم‌زمان با نشان دادن شکست، به نوعی آن را نفی نیز می‌کنـد. اثر آلگوریک هرچند تجربهٔ رنج را به بیان می‌آورد اما هم‌زمان آبستنِ نفی آن نیز هست؛ چرا که شکست نشان دهندهٔ سکه‌ای است که روی دیگرش کامیابی است، ایـن‌گونـه اسـت کـه تمثیـل بشارت دهندهٔ پیروزی می‌شود. بنابراین تمثیل در پیوستار تاریخ شکاف مـی‌افکنـد: قطـاری کـه سراسر از رنج مملوء است، در نقاطی از مسیر خود یکه می‌خورد، در هر کدام از این یکه خوردن‌ها ممکن است به کلی از ریل خارج شود. هر کدام از این یکه خوردن‌ها همان لحظهٔ حالی است که بر تن حرکت خطی تاریخ، رعشه می‌افکند. تمثیل با حمل لحظهٔ حال، انقطاعِ پیوستگی رنج می‌شود، گویا آبستن لحظه‌هـایی اسـت کـه هـر آن ممکـن اسـت مسـیح از آنـان سـربرآورد و بـر تلخ‌کامی‌ها پایان دهد. بنیامین با تلقی عرفانی و مسـیانیک از لحظـه حـال کـه چونـان حادثـه بیگ‌بنگ می‌تواند آفرینشی جدید از دل نظمی از هم گسیخته را نوید دهد، امکان رهایش بـرای موجود انسانی را میسر می‌داند. وی راجع به کافکا می‌نویسد:

«آنچه در کافکا عملاً و به معنای واقعی کلمه شگفت‌انگیز مـی‌نمایـد ایـن اسـت کـه

> متأخرترین جهان تجربه [تجربهٔ مدرن بشر از بوروکراسی] به او دقیقاً از طریق سنت عرفانی فهمانده شد. البته درون این سنت نمی‌توانست بدون فرآیندهای ویرانگر اتفاق بیفتد... جهان کافکا مکمل بی‌کم و کاست دوران اوست که دارد خودش را مهیا می‌کند تا به اندازهٔ زیادی اهالی این سیاره را از بین ببرد.»[۱]

تخریب جزء ذاتی تمثیل است و از آن جداشدنی نیست. تمثیل دنیای متعارفات را ویران می‌کند تا بر روی این خرابه‌ها عمارتی بسازد که به دلیل عدم آشنایی پیشین با آن نامتعارف جلوه می‌کند. در واقع از دل همین ویرانگری است که آبادانی جدیدی، نظم کیهانی جدیدی سر برمی‌آورد. بدین‌سان باید گفت که اگرچه تجربهٔ رنج چونان همزادی همواره با اثر هنری همراه بوده است، اما از نظرگاه بنیامین زیبایی‌شناسی انتقادی به دلیل بهره‌گیری خود از عنصر تمثیل، دمی مسیحایی می‌یابد که می‌تواند بر زخم‌های دیرین انسان مرهمی هر چند نمادین بر جای بگذارد.■

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

۱. بنیامین ۱۳۸۷: ۱۹۰

فهرست منابع

احمدی، بابک، ***خاطرات ظلمت***، تهران، مرکز، ۱۳۷۹.

احمدی، بابک، ***حقیقت و زیبایی: درس‌های فلسفهٔ هنر***، تهران، مرکز، ۱۳۸۸.

آدورنو، تئودور و هورکهایمر، ماکس، ***دیالکتیک روشنگری***، ترجمهٔ مراد فرهادپور و امید مهرگـان، تهران، گام نو، ۱۳۸۴.

بنیامین، والتر، ***نشانه‌ای به رهایی: مجموعه مقالاتی از بنیامین***، ترجمه بابک احمدی، تهران، تندر، ۱۳۶۶.

بنیامین، والتر آ، ***درباره برخی از مضامین و دست مایه‌های شعر بودلر***، ترجمهٔ مراد فرهادپور، ارغنون، شماره ۱۴، ۱۳۷۷، صص ۴۸-۲۷.

بنیامین، والتر ب، ***اثر هنری در عصر تکثیر مکانیکی***، ترجمهٔ امید نیک فرجام، فارابی، شماره ۳۱، ۱۳۷۷، صص ۲۲۵-۲۱۰.

بنیامین، والتر، ***تزهایی در باب فلسفهٔ تاریخ***، ترجمهٔ مـراد فرهـادپور، ارغنـون، شـماره ۱۱و۱۲، ۱۳۷۵، صص ۳۲۸-۳۱۷.

بنیامین، والتر، ***خیابان یک طرفه***، ترجمهٔ حمید فرازنده، تهران، مرکز،۱۳۸۰.

بنیامین، والتر، ***تأملاتی دربارهٔ کافکا***، ترجمهٔ غلامرضـا صـراف، زیباشـناخت، شـماره ۱۹، ۱۳۸۷، صص ۱۹۲-۱۸۷.

بنیامین، والتر، ***بودلر و ملال: قطعاتی از سنترال پارک***، ترجمهٔ مراد فرهادپور و امیـد مهرگـان، روانشناسی و هنر، شماره ۴، ۱۳۸۹، صص ۷۸-۷۶.

بنیامین، والتر، ***فرهنگ قصه‌گویان و فرهنگ صنعت‌گران***، درج شده در کتاب ***جامعه‌شناسی انتقادی***، ترجمهٔ حسن چاوشیان، تهران، کتاب آمه، ۱۳۹۰.

فرهادپور، مراد، ***عقل افسرده: تأملاتی در باب تفکر مدرن***، تهران، طرح نو، ۱۳۷۸.

کافکا، فرانتس، ***قصر***، ترجمهٔ امیر جلال‌الدین اعلم، تهران، نیلوفر، ۱۳۸۱.

Benjamin, W. ***Mythe et Violenc***, tra. M. De Gandillac, Paris: Denoël,1971.

Benjamin, W. ***Origine du Derame Baroque Allemand***, tra. S. Muller, Paris,1985.

lukacz, G. ***Die Eigenart Des Aesthetischen***,vol.2, Berlin,1963