یک تمثیل و دو تفسیر (قسمت اول)

کورش بیت سرکیس

(تفسیر برتولت برشت)

۱. آغاز سخن

پدربزرگم راغب بود بگوید: "زندگی به‌طور شگفت‌آوری کوتاه است. حال این موضوع خاطر مرا چنان به خود مشغول داشته است که برای کسی چون من به‌دشواری قابل فهم است که چگونه جوانی قادر است تصمیم بگیرد به دهکدهٔ بعدی براند. بی‌آن که وحشت کند که ـ صرف‌نظر از تمامی پیشامدهای ناگوار ـ حتا زمان عادی و سیر مطلوب زندگی برای چنین سفری به هیچ‌وجه کافی نیست."

فرانتس کافکا

کافکا تمثیلات[1] خویش را چنین می‌نویسد، مختصر و بی‌تکلف اما نامنتظره. گویی جرعهٔ آبی است از سرابی در برهوت که یک نفس سر می‌کشی بی آن که عطشت را فرو نشاند.

خصلتِ تمثیل ایهام است و ابهام. تمثیل معادله‌ای است میان دو جهان که این به آن اشاره می‌کند و آن به این. تمثیل تیری است در تاریکی که به سوی حقیقت رها می‌شود. لذا ادعایی در کار نیست. در تاریکی نمی‌توان مدعی شد که تیر بر آماجگاه نشسته است. تمثیل در ذات خویش پرده از اسرار نمی‌گشاید بلکه حریم حقیقت را پاس می‌دارد؛ چرا که حقیقتی که به چهارچوب بیان گرفتار آید دیگر حقیقتی ابدی نیست. تمثیل بیان دردمندِ کرانمندی است که به بی‌کرانگی اشاره می‌کند. شهادت به حضور فرّار آن دیگری است. روزنه‌ای است که راه به فراخنای جهانِ معنا می‌جوید. تمثیل ترجمان سکوت به زبان بی‌زبانی است؛ چرا که سکوت سرّ حقیقت است. حقیقت حتا اگر در ذات خویش حاصل ابهام باشد محتاج هیچ تفسیری نیست. نیاز آدمی به فهم جهان است که محتاج به گذر از بستر تفسیر است تا به قلمرو جهان معنا وارد شود. پس این آدمی است که نیازمند معنا است و بدین‌سبب به تفسیر می‌گراید. پس هر تفسیری مبتنی بر جهان مفسر است و هر جهانی مبتنی بر تفسیری. جهان مفسر اما قائم به ذات نیست بلکه وارث سنت است و در اکنون خویش می‌زید و از این دریچه به افق آینده چشم می‌دوزد. در این بستر ناگزیر یعنی در جریان فرادهشِ تاریخی است که گذشته و حال و آینده در هم ادغام می‌شوند و تفسیری نو زاده می‌شود. پس هر تفسیر موجی است که وجود خویش را مدیون واپس رفتن موج دیگری است. اینک به دو تفسیر از تمثیل "دهکدهٔ بعدی"، که در ابتدای این نوشتار آمده است، می‌پردازیم. گو این که این تفسیرها بیش از آن که بازگوکنندهٔ معنای این چیستان باشند نمودار جهان‌بینی مفسران آنند؛ اما چنان که خواهیم دید جهان‌ها همچون نسبت هندسی دو دایره، هم می‌توانند متداخل باشند و هم متقاطع و هم متقارن و هم متخارج. یکی از این دو مفسر، شاعر و نمایشنامه‌نویس معاصر برتولت برشت، است و دیگری منتقد و مفسر ادبی، والتر بنیامین. این تفاسیر از جمله موضوع گفت‌وگویی است که در تابستان ۱۹۳۴ بین این دو تن در تبعیدگاه برشت، در دانمارک صورت گرفته است که در **یادداشت‌های سوندبُرگ** بنیامین آمده است.

۲. دهکدهٔ بعدی به مثابه آرمانشهر

بنیامین در دهمین سالگرد مرگ کافکا مقاله‌ای زیر عنوان **فرانتس کافکا** می‌نویسد که آن را برای نظرپرسی در اختیار برشت قرار می‌دهد. بخش‌هایی از این جُستار در همان سال در **یودیشه روندشاو** (Juedische Rundschau) چاپ می‌شود. برشت چند هفته‌ای از اظهارنظر دربارهٔ آن طفره می‌رود تا عاقبت سخن به کافکا و آثار او کشیده می‌شود. در میانهٔ این گفت‌وگو است که برشت در برابر پرسش بنیامین "دهکدهٔ بعدی" را چنین تفسیر می‌کند:

دهکدهٔ بعدی المثنای داستان آشیل و سنگ‌پشت است. هنگامی که کسی، با صرف‌نظر از اتفاقات، سفر را متشکل از کوچک‌ترین بخش‌های آن در نظر گیرد، هیچ‌گاه به دهکدهٔ بعدی نخواهد رسید؛ چرا که زندگی برای چنین سفری بیش از حد کوتاه است؛ اما نکتهٔ اشتباه در "کسی" نهفته است. پس همان‌طور که سفر به واحدهای آن تقسیم شده است، مسافر هم باید تقسیم شود. یعنی همان‌گونه که وحدتِ زندگی نابود شده است، کوتاهی آن هم دیگر معنایی ندارد. بگذار زندگی هر چقدر کوتاه که می‌خواهد، باشد. مسأله‌ای نیست، از آن‌جا که کسی جز آن کس که عزیمت کرده است به دهکده خواهد رسید.

منظور برشت از داستان آشیل و سنگ‌پشت اشاره به برهانی است که زنون در مقام دفاع از پارمنیدس، فیلسوف یونان باستان، در مقابل فیثاغورثیان در رد حرکت آورده است. پارمنیدس یکتاگرایی است که قائل به وحدت و ثبات هستی است و از این رو تغییر و شدن را مجازی می‌داند و کثرت را رد می‌کند. او معتقد است که طریق حقیقت از طریق سلیقه و نظر جدا است. شاهراهِ حقیقت، دانش و اندیشه است و احساس ناآرام و سرکش را بدان راهی نیست. یکی

بر باطن متکی است و دیگری بر ظاهر. تنها خرد است که می‌تواند از حجاب ظواهر بگذرد و هستی را در سرشت خویش دریابد؛ در صورتی که احساس با اتکاء بر ظواهر دچار توهم کثرت و تغییر و حرکت است. فیثاغورثیان اما قائل به کثرت و تغییر و حرکت بودند. جهان در نظر آنان بر دوگانگی روح و جسم استوار است. آنان پایه‌گذار ریاضیات و نسبت اعدادند. در نظر آنان عدد اساس جهان است و از آن جا که اشیاء از اعداد پیروی می‌کنند، هم‌چون اعداد بی‌نهایتند و کثرت آنان را حد و مرزی نیست. پس می‌توان نسبت چیزها را به نسبت عددی آنان تأویل کرد، چنان‌که نسبت نت‌های موسیقی ارتباط مستقیم با طول سیم‌های چنگ دارند. بدین طریق ایشان توانستند از اعداد برای شناسایی نت‌ها سود جویند و سپس دریافتند که هم‌آوایی در موسیقی از نسبتی عددی پیروی می‌کند و عاقبت نتیجه گرفتند که هارمونی کائنات و توازن موسیقیایی آن بر اساس اعداد سامان گرفته است. کوتاه سخن این که در نظر آنان این رقم است که عالم را رقم می‌زند. می‌دانیم که اُقلیدس کتاب هندسهٔ خود را بر پایهٔ اصول فیثاغورثیان استوار می‌سازد. ابتدایی‌ترین اصل هندسهٔ اقلیدسی آن است که نقطه دارای بُعد یا طول و عرض نیست و چون خط از نقطه تشکیل شده است، تعداد نقاط موجود در یک خط بی‌نهایتند. زنون در دفاع از پارمنیدس و رد فیثاغورثیان، برهان خویش را بر پایهٔ اصلی فیثاغورثی استوار می‌سازد تا نادرستی آن را ثابت کند. در این برهان مسابقهٔ آشیل با سنگ‌پشتی طرح می‌شود. آشیل که دونده‌ای است مشهور مسافتی را به سنگ‌پشت ارفاق می‌کند. پس از مدتی آشیل به نقطه‌ای می‌رسد که سنگ‌پشت از آن آغاز کرده است. اما در این فاصله سنگ‌پشت به نقطهٔ بعدی رسیده است. با رسیدن آشیل به نقطهٔ دوم سنگ‌پشت اینک به نقطهٔ سوم رسیده است. بدین‌ترتیب از آن‌جا که خط یا مسیر مسابقه از بی‌نهایت نقطه تشکیل شده است آشیل می‌باید این کار را بی‌نهایت ادامه دهد تا به سنگ‌پشت برسد و این امکان‌پذیر نیست. بدین‌طریق زنون نه بر اساس اصول فلسفهٔ پارمنیدس، بلکه براساس اصلی فیثاغورثی ثابت می‌کند که خود این اصل نافی حرکت است. ما اینک می‌دانیم که اصول هندسهٔ اقلیدسی صرفاً نظری هستند و در واقعیت امر نقطه‌ای نیست که دارای بعد نباشد و به همین خاطر هیچ خطی نیست که از بی‌نهایت نقطه تشکیل شده باشد. از طرفی بر اساس منطقِ ریاضیِ قضیه در طول مسابقه فاصلهٔ آشیل و سنگ‌پشت کوتاه و کوتاه‌تر می‌شود، چنان که این فاصله به‌زودی به‌طرف صفر میل می‌کند و آشیل نه تنها به سنگ‌پشت می‌رسد؛ بلکه از کنار او نیز خواهد گذشت. بدین‌ترتیب برشت با رجوع به برهان زنون "دهکدهٔ بعدی" را تفسیر می‌کند. گرچه طبق این الگو مسافر هیچ‌گاه به مقصد نخواهد رسید، اما به نظر برشت علت این امر در ابهام مقصد و غیرقابل دسترس بودن آن نیست؛ بلکه علت در قبول اصولی است که از پیش پذیرفته شده‌اند. بدین معنا که نمی‌باید انتظار داشت که همان کس که سفر را آغاز کرده است، آن را به انجام برساند. در این جا برشت با اتکاء به واقعی‌بودن هدف و دهکدهٔ، بعدی که در نظر او چیزی جز جامعهٔ آرمانی سوسیالیسم نیست، به کافکا و شیوهٔ نگرش او در این اثر خرده می‌گیرد. استفاده از برهان زنون و چگونگی این تفسیر خود دال بر هوش و استعداد مفسری توانمند است. به گمان برشت، چنان که در یادداشت‌های بنیامین آمده است، نویسندگان را می‌توان به دو دسته تقسیم کرد: آنان که اهل بینش‌اند و شهود، که مسأله برایشان حیاتی و سخت جدی است و آنان که اهل تأمل‌اند و دوراندیش که فاصلهٔ خویش را، با آنچه می‌نویسند، حفظ می‌کنند و به نتایج آن نظر دارند. در نظر او کافکا به هیچ‌کدام از این دو دسته متعلق نیست. او گرچه نویسندهٔ بزرگی است اما در کار خویش کاملاً ناموفق است. آثار او گرچه بر پایه خرد استوارند اما او را به جایی نمی‌رسانند و از همین رو جدی نیستند. از طرف دیگر کافکا صاحب بینشی شهودی است که این خود دال بر خصلت پیامبرگونهٔ آثار او است. او بی آن که ببیند، می‌داند که چه خواهد شد. اما شکلِ تمثیلی آثار او در ستیز و تقابل با پیام شهودی آن‌ها است. به نظر برشت معضل کافکا تنها در بی‌نظمی و نابسامانی او است. برشت در داستان‌های آقای کُی‌نر (Keuner) ــ . که می‌توان این نام را در زبان فارسی به "هیشکی" برگرداند ــ به کنایه و طنز از سبک نگارش کافکا مدد می‌جوید اما به قصد دیگری. در یکی از این قطعات به نام **نظم** او چنین می‌نویسد: "**آقای کاف زمانی گفت: "آدم متفکر در همه چیز صرفه‌جو است. در استفاده از چراغ، در خوردن نان و در تفکر.**" حال شاید بتوان فهمید که چرا در نگاه برشت کافکا نه تنها دوراندیش نیست؛ بلکه رؤیازده‌ای است که هیچ‌گاه از خواب برنمی‌خیزد. او نویسنده‌ای است که در اندیشیدن افراط می‌کند و الویت‌ها را در نظر نمی‌گیرد.

با این همه برشت معتقد است که دربارهٔ آثار کافکا نمی‌باید کلی‌گویی کرد؛ بلکه هر یک از این آثار نیاز به تحلیل و تفسیری مستقل دارند. او به عنوان یک مارکسیست معتقد است که برای فهم آثار کافکا ابتدا می‌باید به هستی اجتماعی او به مثابهٔ نویسندهٔ این آثار در زمان و مکانی مشخص پرداخت. بدین معنا که آثار او را می‌باید در فضای اجتماعی و ادبی پراگ، که مملو از روزنامه‌نگاران و ادبای متظاهر بوده است، مورد ارزیابی قرار داد و آن‌گاه سره را از ناسره جدا کرد. به گمان برشت در دنیایی که ادبیات جایگزین عمدهٔ

واقعیت شده است، توانایی و ضعف آثار کافکا چنان درهم ادغام شده‌اند که به یک خانه‌تکانی اساسی نیازمندند. واقعیت و چگونگی هستی کافکا برای برشت طنزی است تلخ، که در آن کافکا مأمور ادارهٔ بیمه‌ای است که مدام متذکر می‌شود زندگی را به هیچ وجه نمی‌توان بیمه کرد. در نظر او کافکا ملغمه‌ای است از نبوغ هنری و بی‌ثمری محتوم؛ تصاویری زیبا همراه با مشتی یاوه‌سرایی اسرارآمیز. برشت، معتقد است از آن‌جا که آثار کافکا سمساری آراء و عقاید است، می‌باید کاربرد هر کدام را مشخص کرد و از آنان در راه رسیدن به آرمانشهر خویش سود جست. کارگاه کافکا در نظر او به جنگلی می‌ماند که هر گونه چوبی در آن موجود است؛ لذا باید رنج جستجو را به جان خرید. درختان تنومند را در ساختن کشتی به کار برد و درختان نازک‌تر را در ساختن جعبه و تابوت و نازکترین‌ها را به مثابه چوب‌دست؛ اما کج و معوج به درد هیچ کاری نمی‌خورد؛ از این رو در این کارگاه می‌باید به دنبال آن دسته از آثار بود که دردی را دوا می‌کنند. این که جنگل را نمی‌توان به چوب تقلیل داد و یا این که جنگل به خودی خود می‌تواند زیبا و بامعنا باشد، در تفسیر تحصُل‌گرای برشت نمی‌گنجد. در جنگل شهرها تنها قانون جنگل است که حکم می‌راند؛ یعنی انتخاب طبیعی و اصل بقای اصلح داروین. در این جنگل تنها آن‌کس، که قوی‌تر است، می‌ماند. کافکا و بنیامین جزو منقرضانند، دایناسورهایی که توان انطباق با شرایط زیست در جغرافیایی فرهنگی ـ اجتماعی خویش را ندارند و از این رو محکوم به انقراضند. برشت در سوگ مرگ بسیاری از دوستانش در دفتر اشعار خود چنین می‌نویسد:

به طبع می‌دانم: از خیل دوستان، تنها من
به یاری بخت جان به‌در بردم. اما در رؤیای دیشب
شنیدم که سخن ایشان از من بود: "تنها آن کس قوی‌تر است می‌ماند"
و من از خویشتن بیزار شدم.

با درنظر گرفتن کارنامهٔ برشت نمی‌توان متقاعد شد که او تنها به یاری بخت از سه خانِ وحشتِ جنگِ جهانیِ دوم یعنی هیتلر، استالین و مک‌کارتی جان سالم به‌در برده باشد؛ چرا که او مسلح به خردی است کارساز و تحصل‌گرا که هیچ‌گاه او را تنها نمی‌گذارد. از این نیز که بگذریم بخت و اقبال تنها در جهان خودباختگانی همچون کافکا و بنیامین می‌توانند معنایی داشته باشند؛ چرا که این مفاهیم از سنخ معجزه و تقدیرند و نه از محصولات عقل حسابگرا.

برشت که آثار خویش را چیزی در حد دستورالعمل برای خوانندگان می‌بیند به هیچ‌وجه حاضر نیست بپذیرد که غایت هنر سودمندی آن نیست. نقش هنر برای برشت نقشی جانبی است و می‌باید در خدمت زندگی بهتر برای طبقه‌ای خاص باشد. او که خود را نمایندهٔ برحق این طبقه می‌داند، تلاش می‌کند تا آن‌جا که می‌شود مسأله را برای اینان ساده و قابل فهم کند تا جایی که به دو کلمه حرف حساب تقلیل یابد. در نزد برشت "زمخت اندیشی" کلید فهم توده‌ها است. اندیشه می‌باید تقلیل یابد تا جایی که بتواند در عمل انقلابی متبلور شود. حاصل این که هنر ارائه نقادانهٔ هستی طبقاتی خاصی است که به طریق اولی می‌باید نقش دستورالعمل را در رهایی این طبقه به عهده گیرد. زیبایی این دستورالعمل وابسته به کامیابی آن در رسیدن به هدف است. در قطعه‌ای به نام **موفقیت** برشت چنین می‌نویسد:

آقای کاف زن بازیگری را هنگامی که از کنار او می‌گذشت دید و گفت: "چه زیبا است." هم‌راه او گفت: "چون که زیبا است اخیراً در کار خود نیز موفق شده است." آقای کاف عصبانی شد و گفت: "چون که موفق شده است زیبا است."

در بُن این گفت‌وگو می‌توان به بذر سخن ماکیاولی بدین مضمون که "هدف وسیله را توجیه می‌کند" پی برد؛ اما این که برای برشت هدف چیست و وسیله کدام، بحثی است که ما به طرح آن نمی‌پردازیم؛ زیرا که بررسی کارنامهٔ برشت جای دیگری می‌طلبد. اما آن‌چه می‌توان گفت این است که تحصل‌گرایی و فایده‌جویی دو رکن اساسی در زندگی برشت‌اند که در مناسبات خصوصی و عاطفی او نیز به شدت رعایت می‌شوند. اما کافکا کیست و چه می‌کند؟ این بدبین ورشکسته به تقصیر؛ او که اگر مسلول و جوانمرگ نمی‌شد بی‌شک سرانجامی جز سرانجام خواهرانش که راهی سلول‌های گاز و کوره‌ها شدند نمی‌یافت. جایگاه و موضع او در قبال جهان چیست؟ به‌گمان برشت، کافکا همچون خیل عظیمی از خرده‌بورژوازی از رشد سرطانی شهرهای بزرگ و از روابط اجتماعی حاکم بر آن سخت ترسیده است. این دسته در شرایطی، که هر کس خود را بی‌گناه جلوه می‌دهد و تقصیر را به گردن دیگری می‌اندازد، مشتاق داشتن "رهبر"اند تا او را مسئول فلاکتی بدانند که در آن دست و پا می‌زنند. پس می‌توان کافکا را مُریدی از خیل مریدان بی عمل لائوتسه پنداشت و مکالمهٔ تخیلی زیر را به آن دو نسبت داد:

لائوتسه: جُب مرید کافکا، گویا تو از سازمان‌ها و مناسبات حقوقی و اقتصادی که در آن زندگی می‌کنی به وحشت افتاده‌ای؟
ـــ بله.
ـــ دیگر راه را از چاه تشخیص نمی‌دهی؟
ـــ خیر.
ـــ اوراق بهادار برایت دلهره‌آفرینند؟
ـــ بله.

ـــ و اینک مرید کافکا، خواستار رهبری هستی که از او پیروی کنی.

چنین نگرشی به نظر برشت دردی را دوا نمی‌کند و کاملاً حق با او است. دردهای کافکا ـــ اگر بتوان نام درد بر آن‌ها نهاد ـــ درمان ناپذیرند. رمز و راز تمثیلات کافکا به گمان برشت از سنخ "چرندیات" است. این حرف‌ها را باید کنار گذاشت. عمق آدمی را به جایی نمی‌رساند. عمق بعدی است برای خود؛ یعنی فقط عمق؛ جایی که هیچ چیز را نمی‌توان دید." این سخن بی‌شک درست است؛ با عمق نمی‌توان طبقه‌ای را بسیج کرد. چنان که می‌بینیم "زمخت اندیشی" و "عمق" دو جهان متفاوت هستند؛ دوایری متخارج و دور از هم. به همین دلیل برشت کافکا را به هیچ روی نمی‌پذیرد. آنان در دو جهان، بی‌هیچ اشتراکی می‌زیند.

انتقادهای برشت تنها متوجهٔ کافکا نیست؛ بلکه شامل طرز تفکر بسیاری از روشنفکران و نویسندگان دیگر نیز می‌شود. هر کس که پا به آستان او بگذارد باید همانند او "زمخت" بیندیشد. بنیامین در یادداشت‌هایش می‌نویسد، برشت روی تیرک افقی سقف اتاقش به خطی خوش چنین نوشته بود: "حقیقت عینی است." و در کنار پنجره الاغ سرجنبانِ چوبی کوچکی قرار داشت که برشت بر گردن او تابلوی کوچکی بدین مضمون آویزان کرده بود: "من هم باید این را بفهمم." برای برشت دهکدهٔ بعدی بی شک ملموس است و در پس اولین پیچ تاریخ به انتظار نشسته است. به همین دلیل کسانی که جهان را از دریچهٔ دیگری می‌بینند و مختصات دیگری برای دهکدهٔ بعدی قائلند از نیش زبان او درامان نمی‌مانند. هنگامی که او داستایوفسکی و آثارش را آشغال گوشتی بیش نداند، تکلیف بخش عظیمی از نویسندگان و روشنفکران معلوم است. برشت که در آن زمان رمانی به نام **تویی** اندر "حماقت این روشنفکران" در دست نگارش دارد به آن‌ها نسبت "روشنفکران کافه‌نشین" می‌دهد. در آماج این حملات، قلم به دستان مکتب فرانکفورت به‌ویژه مدیر این مؤسسه، هورکهایمر و مدیر مالی آن پولاک قرار دارند. برشت در اوت ۱۹۴۱ در یادداشتی ابتدا از خودکشی بنیامین گزارش مختصری روی کاغذ می‌آورد و سپس از این دو تن چنین سخن می‌گوید:

و حال در مورد بازماندگان: در یک گاردن پارتی که در خانهٔ رُلف نورنبرگ برگزار شد این دو دلقک، هورکهایمر و پولاک را ملاقات کردم. این‌ها جزء "تویی"های مؤسسه پژوهش‌های اجتماعی هستند. هورکهایمر میلیونر است و پولاک از خانواده‌ای پولدار. پس فقط هورکهایمر است که به هر کجا می‌رود می‌تواند "برای پوشش فعالیت انقلابی موسسه و جلب توجه عموم منسب استادی بخرد."

این بار رفته است به [دانشگاه] کُلمبیا. اما از زمانی که شروع کرده‌اند به بگیر و ببند سرخ‌ها [کمونیست‌ها] آن‌قدرها هم مایل نیست که "وجدانش را بفروشد، آنچه کم یا زیاد اما به‌طور یقین همواره در دانشگاه صورت می‌گیرد." و حالا قرار است راهی بهشت غرب [کالیفرنیا] بشوند. نخل‌های آکادمیک به چه درد می‌خورند! ـــ با پولی که در اختیار دارند تقریباً یک دوجین روشنفکر را از غرق شدن نجات می‌دهند. اینان باید تمام آثار خویش را بی آن که ضمانت چاپ آن‌ها در نشریه [مؤسسه] وجود داشته باشد تحویل دهند. با این کار می‌توانند ادعا کنند که "پول موسسه را نجات داده‌اند، آنچه که اساساً تعهد انقلابیشان در طی این سال‌ها بوده است."

بنیامین یکی از روشنفکرانی است که به گفتهٔ خود تنها ممر درآمدش بین سال‌های ۱۹۳۴ تا ۱۹۳۹ از طریق مؤسسه بوده است. داوری بین برشت و هورکهایمر و باقی اعضای موسسه موضوع بحث ما نیست. اما آنچه مسلم است "کیش شخصیتی" است که وجه غالب سخنان برشت را در برخوردهای لفظی‌اش می‌سازد. برشت تصور می‌کند که بنیامین با طرح "دهکدهٔ بعدی" قصد ایجاد شبهه و تردید در اهداف او را دارد. اما ما می‌دانیم که این‌طور نیست. او نیز گرچه به گونه‌ای دیگر به دنبال آرمانشهر خویش است. خیل مقالات بنیامین دربارهٔ آثار برشت همه در رثای او است. و شاید به همین خاطر به‌ویژه در اواخر کار موسسین مؤسسه به او آنچنان روی خوش نشان ندادند. گرهارد شولم، دوست نزدیکش، و تئودور آدورنو، تنها عضو نزدیک موسسه به او، معتقدند که برشت تأثیر مخربی بر او داشته است. اما ما اینک می‌دانیم بنیامین نیز خود را همچون بسیاری دیگر متعهد می‌دانست. با این فرض که انسان تنها می‌تواند به جهانی که بدان باور دارد متعهد باشد.

.....

پانوشت:

۱. واژهٔ "تمثیل" را مترادف واژهٔ پارابُله در زبان یونان باستان و Parabel و GIeichnis در زبان آلمانی و Parabelدر زبان انگلیسی گرفته‌ایم که در آثار کافکا به دو صورت موضوعی و ساختاری به کار رفته‌اند. پارابُله به معنای چیزی است که در مقام قیاس معادل چیز دیگری گرفته می‌شود و آن به ناچار "درافکندن" طرحی است که حاصل "دوگانگی" در سرشت خویش است. تمثیل تشبیهی است که در آن وجه شبه، امری آشکار نبوده و راهی به معنای دقیق آن نیست و از این رو نیاز به تأویل دارد. تمثیل "قصر" نمونهٔ ساختاریِ بارز در رمان قصر کافکا است. برای توضیحات بیش‌تر رجوع کنید به: محمدرضا شفیعی کدکنی، صور خیال در شعر فارسی، چاپ ششم، (تهران: آگاه، ۱۳۷۵) ص ۷۷ ـ ۸۶.