

درباره زبان و تاریخ

والتر بنیامین

گزینش و ترجمه مراد فرهادپور، امید مهرگان



دربارهٔ زبان و تاریخ

والتر بنیامین

گزینش و ترجمه:

مراد فرهادپور - امید مهرگان



انتشارات هرمس



انتشارات هرمس

تهران، خیابان ولی عصر، بالاتر از میدان ونک، شماره ۲۴۹۳ - تلفن: ۸۸۷۹۵۶۷۴
مجموعه ادبِ فکر - فلسفه و کلام، ۱۱۰

دربارهٔ زبان و تاریخ

گزینش و ترجمه: مراد فرهادپور، امید مهرگان

والتر بنیامین

چاپ اول: ۱۳۹۵

تیراژ: نسخه

چاپ و صحافی:

همهٔ حقوق محفوظ است.

سرشناسه:	بنیامین، والتر، ۱۹۴۰-۱۸۹۲ م.
عنوان و نام پدیدآور:	عنوان به انگلیسی: Benjamin, Walter
مشخصات نشر:	تهران: هرمس، ۱۳۹۵.
مشخصات ظاهری:	۱۹۰ ص.
شابک:	۹۷۸-۹۶۴-۳۶۳-۹۵۶-۳
وضعیت فهرست‌نویسی	فیا
یادداشت:	عنوان به انگلیسی: Language and History.
یادداشت:	این کتاب را قبلاً با عنوان "عروسک و کوتوله: گفتارهایی در باب فلسفهٔ زبان و فلسفهٔ تاریخ" انتشارات گام نو منتشر کرده است.
عنوان دیگر:	عروسک و کوتوله: گفتارهایی در باب فلسفهٔ زبان و فلسفهٔ تاریخ.
موضوع:	تاریخ - فلسفه - مقاله‌ها و خطابه‌ها
موضوع:	زبان - فلسفه - مقاله‌ها و خطابه‌ها
شناسهٔ افزوده:	فرهادپور، مراد. - ۱۳۳۷. مترجم
شناسهٔ افزوده:	مهرگان، امید. - ۱۳۵۸. مترجم
رده‌بندی کنگرد:	۱۳۹۵ ۹۴۴ ب / ۸ / D۱۶
رده‌بندی دیویی:	۹۰۱
شمارهٔ کتابشناسی ملی:	۴۰۱۴۵۱۶

فهرست

۱	مقدمه مترجمان: دربارهٔ برخی مضامین تفکر والتر بنیامین
۲۱	زبان و تاریخ: مقولات زبانی و تاریخی در تفکر بنیامین / جورجو آگامبن
۴۵	در باب زبان و زبان بشری
۶۹	رسالت مترجم
۸۹	قطعهٔ الهیاتی-سیاسی
۹۱	در باب نظریهٔ شناخت، نظریهٔ پیشرفت (تومار N، پروژهٔ پلساژها)
۱۵۵	تزیی دربارۀ مفهوم تاریخ
۱۷۵	پیوست: الهیات و ازگون / نوربرت بولتس و ویلم فان راین
۱۸۹	منابع

مقدمه مترجمان

درباره برخی مضامین تفکر والتر بنیامین

والتر بنیامین غالباً متفکری مرموز با آرای بی‌نوع‌آمیز در مورد ادبیات، به ویژه جریان‌های حاشیه‌ای و فراموش‌شده ادبی، معرفی شده است. تفاسیر گوناگونی که از ایده‌های او صورت گرفته، همراه با تأثیر مقطعی چهره‌های برجسته‌ای همچون گرشوم شولم و تودور آدورنو و برتولت برشت و همچنین خصلت قطعه‌وار و ناتمام آثار او، مجموعاً به این تصور دامن زده است که تفکر بنیامین فاقد انسجام و پیوستگی درونی است (و احتمالاً علت جذابیت او برای جریان‌های پست‌مدرنیستی در نقد ادبی و مطالعات فرهنگی را نیز باید در کنار دیگر موارد در همین امر جست). اما واقعیت آن است که بنیامین در طول حیات فکری خویش با سماجتی چشمگیر به مضامین واحدی پرداخته است، به نحوی که حتی گذار او از الهیات به مارکسیسم نیز بیش‌تر گویای تکرار است تا گسست. در کتاب حاضر کوشیده‌ایم تا دو مضمون اصلی تفکر بنیامین، یعنی فلسفه زبان و فلسفه تاریخ، و حضور این دو مضمون در آثار اولیه و فرجامین او را برجسته سازیم.

دو مقاله «در باب زبان و زبان بشری» و «رسالت مترجم»، که به ترتیب در سال‌های ۱۹۱۶ و ۱۹۲۱ نوشته شده‌اند و مضمون هر دو زبان است، به خوبی گویای فاز اولیه تفکر بنیامین و تأثیرپذیری او از الهیات و عرفان یهودی است («رسالت مترجم» در اصل مقدمه‌ای است که بنیامین بر ترجمه‌هایش از اشعار بودلر نوشته بود). قطعه رمزآمیز «الهیاتی-سیاسی» نیز محصول همین

سال‌هاست. در دههٔ ۱۹۳۰، او به‌تمامی قدم به فاز مارکسیستی خود می‌گذارد و همزمان کار بر روی پروژهٔ عظیم و ناتمام پاساژهای پاریس را آغاز می‌کند. این اثر که انبوه دست‌نوشته‌های آن را، پس از خودکشی بنیامین در ۱۹۴۰، دوستانش نجات می‌دهند متشکل از ۳۶ تومار است که با حروف الفبا مشخص شده‌اند. متن بلند «در باب نظریهٔ شناخت، نظریهٔ پیشرفت» عنوان فرعی تومار N است که یکی از معروف‌ترین بخش‌های پروژهٔ پاساژها به حساب می‌آید. بنیامین در این متن، که نمونهٔ گویایی از سبک نگارش پاساژها و معرف ساختار و فرم قطعه‌وار آن است — فرمی استوار بر اصل مونتاژ و مملو از نقل‌قول‌ها و حاشیه‌نویسی‌ها — ایده‌های خود را در مورد فلسفهٔ تاریخ و تاریخ‌نگاری به شیوهٔ ماتریالیستی آورده است. بسیاری از مضامین این بخش در واقع شکل دیگری از بسط ایده‌هایی است که در مقالهٔ بعدی به شکلی فشرده و موجز مطرح می‌شوند. از این رو این بخش را می‌توان مکمل و روشن‌گر مقالهٔ بعدی دانست. «تزهایی دربارهٔ مفهوم تاریخ»، نوشته‌شده در سال ۱۹۴۰، به واقع آخرین نوشته‌ای است که از بنیامین به جا مانده و یکی از مهم‌ترین متون در سنت غربی دربارهٔ نظریهٔ انقلاب و مسیانیزم است. در حقیقت، تمام مضامین کلیدی تفکر بنیامین در این تزه‌های کوتاه از نو تکرار می‌شوند. این مقاله نخستین بار در ۱۹۴۲ در شمارهٔ ویژه‌ای از نشریهٔ تحقیقات اجتماعی، که هورکهایمر و آدورنو برای یادبود او منتشر کردند، در نیویورک چاپ شد. برای روشن شدن پیوند میان زبان و تاریخ نزد بنیامین و به‌ویژه فهم بهتر دو مقالهٔ نخست کتاب، مقاله‌ای را از جورجو آگامین از کتاب پتانسیل‌های وی به‌عنوان مقدمه‌ای بر کتاب حاضر آورده‌ایم. آگامین در این مقاله دقیقاً همین مسیر را دنبال می‌کند و می‌کوشد ربط و نسبت مقولات تاریخی و زبانی را در بنیامین نشان دهد. در بخش پیوست نیز فصل دوم کتاب بسیار روشن‌گر و موجز و اثر بنیامین (۱۹۹۱) نوشتهٔ نوربرت بولتس و ویلم فان‌راین ترجمه شده است. این مقاله دربارهٔ «الهیات واژگون» بنیامین و رابطهٔ آن با ماتریالیسم تاریخی است.

در همان نگاه نخست می‌توان به این نکته پی برد که تفکر بنیامین با تأمل در

باب مسئله زبان آغاز می‌شود و با «تزهایی درباره مفهوم تاریخ» به پایان می‌رسد. اما به واقع این دو مضمون در تمام طول حیات فکری وی به شکلی درهم تنیده حضور داشته‌اند. در آثار اولیه بنیامین (دو مقاله نخست کتاب حاضر) در بحث از زبان، با تمایزی سه‌گانه مواجهیم: ۱- زبان الهی، که همان کلمه خلاق خداوند است و در آن وجود و زبان یکی است. ۲- زبان آدم ابوالبشر پیش از هبوط، که همان زبان نام‌هاست. در اسطوره عهد عتیق، آدم کاشف نام حقیقی چیزهاست و موجودات طبیعت را نامگذاری می‌کند. در این سطح از زبان، که بنیامین آن را سطح اصلی نام‌ها می‌نامد، شناخت الهی از چیزها به واسطه نامگذاری‌شان به آدم عطا می‌شود. ۳- زبان‌های طبیعی پس از هبوط آدم ابوالبشر، که در مرحله دوم، بنا بر اسطوره برج بابل، محصول آشفته‌گی و تکثر زبان است. در این مرحله سوم، رابطه بی‌واسطه نام‌ها و چیزها از دست رفته و «دلالته» و «معنا» به وجود آمده است. پیامد چنین وضعیتی همان چیزی است که بنیامین به پیروی از کی‌یرکگور آن را «یاوه‌گویی» می‌نامد. به واقع، فرایند دلالته‌گری زبان‌های دوران پس از هبوط ضرورتاً نیازمند نوعی مازادند که در قالب یاوه‌گویی و به اصطلاح وراجی بروز می‌یابند. به بیان دیگر، برای رساندن «چیزی»، برای انتقال «معنا»، ما همواره نیازمند معانی مازاد یا اضافی هستیم. این همان چیزی است که لوی استروس به‌عنوان مازاد نشانه‌شناسی بر معناشناسی طرح می‌کند.

بنیامین برای اشاره به وضعیت برخاسته از آشفته‌گی بابلی زبان‌ها از استعاره «کوزه» کمک می‌گیرد، کوزه‌ای که شکسته است و تکه‌های آن در همه جا پراکنده شده‌اند. مترجم حقیقتاً محصول جهان هبوط کرده است، جهان کثرت معانی و دلالته‌ها، جایی که زبان دیگر به چیزها اشاره نمی‌کند بلکه در آن، تمام دال‌ها طی روندی بی‌پایان، با دور زدن خود چیزها، صرفاً به دال‌های دیگر ارجاع می‌دهند و معنا را مرتب به تأخیر می‌اندازند. و این دقیقاً ساختار خود قانون و حاکمیت هم هست. از همین جاست که می‌توان رفت و آمد درون ماندگار بنیامین میان زبان و تاریخ، و پیوندشان با سیاست بالفعل، را فهمید. از دید بنیامین، ترجمه زبان‌های طبیعی به یکدیگر به میانجی زبان ناب

صورت می‌پذیرد که همان زبان قبل از هبوط است، زبانی که دیگر به اسامی حقیقی آن دسترسی نداریم. اما معادل‌های گوناگون این اسامی در زبان‌های طبیعی از این اسامی حقیقی فاصله‌ای یکسان دارند. بدین ترتیب، همان‌طور که در استعارهٔ کوزهٔ شکسته آمده است، ترجمه از یک زبان به زبان دیگر مترادفِ جفت کردن و به هم چسباندنِ قطعات کوزه‌ای است که دیگر به صورت کامل و ناب در دسترس ما نیست.

فیلم سکوت ساختهٔ اینگمار برگمان به‌راستی فیلمی دربارهٔ «مترجم» به مفهوم بنیامینی آن است. دو خواهر جوان، آنا (یورگن لیندشتروم) و استر (اینگرید تولین)، به همراه پسرِ حدوداً هشت‌سالهٔ آنا به شهری که نامش را نمی‌دانیم و زبانشان را نیز نمی‌فهمیم سفر کرده‌اند و در «هتل اروپا» اقامت دارند. فیلم فضای بسیار سرد و عیوسی دارد. استر که مترجم کتاب است به‌سختی بیمار است. میان دو خواهر رابطهٔ خوبی برقرار نیست و ما اغلب شاهد مشاجرات آن‌دویم. یوهان، فرزند آنا، تقریباً تمام روز را به گردش و جستجو در اتاق‌های غریب و ساکتِ هتل اروپا می‌گذراند. آنا همواره در بستر است. او با خدمتکارِ کمابیش سالخوردهٔ هتل آشنایی مختصری پیدا می‌کند و با زبان ایما و اشاره با او حرف می‌زند. ناآشنایی با زبان مردم این شهر هر نوع رابطهٔ زبانی این دو خواهر با افراد دیگر را ناممکن ساخته است. اما استر تلاش می‌کند کلماتی از این زبان بیگانه را یاد بگیرد. آنا هیچ تلاشی نمی‌کند. رابطهٔ او با دیگران، خاصه با مردی که قصد برقراری رابطهٔ جنسی با او را دارد، به‌تمامی در سطح ارتباطی به‌اصطلاح حیوانی و حسی است. بی‌آنکه خط داستانی خاصی وجود داشته باشد، کل فیلم چیزی نیست مگر تصاویری یکنواخت از اقامت کوتاه آنا و استر و یوهان در این شهر بیگانه. سرانجام، با اوج‌گیری اختلاف دو خواهر، آنا و یوهان شهر را ترک می‌کنند و استر روبه‌مرگ در هتل می‌ماند و می‌میرد. در اواخر فیلم، یوهان از استر دربارهٔ کارش می‌پرسد:

— چرا تو مترجم هستی؟

— تا تو بتوانی کتاب‌هایی رو که به زبان خارجی نوشته شده‌ان بخونی.
یوهان ادامه می‌دهد:

— این زبان رو بلدی؟ [زبان شهری که به آنجا آمده‌اند]

— نه، ولی چند کلمه‌ای یاد گرفتم.

— یادت نره اون‌ها رو برام بنویسی.

در صحنه پایانی فیلم، یوهان را در قطار می‌بینیم که مشغول خواندن چهار یا پنج کلمه خارجی است که استر برایش نوشته است: *nagio* یعنی صورت، *kasi* یعنی دست و اگر خطر کنیم و به شیوه‌ای منسوخ و منفور به تفسیری استعاری از این فیلم دست زنیم، آنگاه می‌توان گفت سکوت فیلمی درباره وضعیت هبوط و رسالت مترجم است، وضعیتی که در آن خداوند سکوت کرده است و اکنون جهان در قالب انبوه کلمات و معناها و دلالت‌ها و «زبان‌ها» تکه‌پاره شده است. اینکه چرا برگمان در چنین فضایی از قضا شخصیت «مترجم» را برگزیده است از سر تصادف یا سلیقه صرف نیست. دقیقاً به همین دلیل، استر می‌توانست به جای مترجم، قصه‌گو یا مورخ ماتریالیست باشد. احتمالاً فقط به لطف قرائتی بنیامینی از سکوت است که می‌توان از تفاسیر رایج عرفانی / آگزیستانسیالیستی کلیشه‌ای از این فیلم پرهیز کرد، و بدین‌سان هسته ماتریالیستی مضمون الهیاتی آن را عیان ساخت. استر در عین حال دچار احساسی مبهم / عاشقانه نسبت به آناست، هم‌وکه استر را به شدت پس می‌زند. آنا لذت‌جو و به دنبال سعادت دنیوی است. این تناقض دردناکِ نهفته در استر به واقع‌گویای دوگانگی خود مفهوم رستگاری، و قرار گرفتنش در فصل مشترک الهیات و ماتریالیسم، در تفکر بنیامین است. در قطعه «الهیاتی-سیاسی» می‌خوانیم:

نظام قلمرو دنیوی باید بر شالوده ایده سعادت یا خوشبختی بنا شود. نسبت این نظام با امر مسیحایی یکی از تعالیم اساسی فلسفه تاریخ است. این نسبت پیش‌شرط درکی عرفانی از تاریخ و دربرگیرنده مسئله‌ای است که می‌توان آن را در هیئت یک تصویر بازنمایی کرد. اگر پیکانی معطوف به همان هدفی باشد که پویش دنیوی در راستای آن عمل می‌کند،

و پیکانی دیگر نشانگر سمت و سوی فوران مسیحایی، آن‌گاه جستجوی بشریت آزاد برای خوشبختی مسلماً در مسیری خلاف جهت مسیحایی جریان دارد لیکن درست همان‌طور که یک نیرو می‌تواند به‌واسطهٔ تأثیرش نیروی دیگری را افزایش دهد که در جهت مخالف عمل می‌کند، به همین ترتیب نظام دنیوی نیز به‌واسطهٔ دنیوی بودنش به فرارسیدن ملکوت مسیحایی یاری می‌رساند. از این‌رو، امر دنیوی هرچند خود یکی از مقولات این ملکوت نیست، لیکن مقوله‌ای تعیین‌کننده در فرارسیدن و نزدیکی به‌غایت آرام آن است.

هماهنگی همراه با تنش میان این دو پیکان یا بردار را می‌توان از منظر الهیات مسیحی و تاریخ تحول آن نیز شرح داد. ایدهٔ معاد جسمانی و تصاویر گوناگون مربوط به برخورداری بهشتیان از لذایذ جسمانی، آن هم بدون پیامدهای زمینی‌اش نظیر ضعف و درد، پیری یا حتی دل‌سیری از لذت، جملگی مبین تجربهٔ جسمانی در ادیان ابراهیمی است. در واقع زندگی جاودان در قالب بدنی مصون از پیری و بیماری و درد یکی از ایده‌های مرکزی مضمون رستگاری در این ادیان است. مقایسهٔ میان دید مثبت سن‌پل نسبت به مفهوم بدن (که بُعد جمعی بدنۀ جامعه را نیز شامل می‌شود) و تقابل آن با تلقی غنوصی (Gnostie) از بدن و جسم و وجود فیزیکی به‌مثابهٔ شرّ ناب خود امری گویاست؛ لیکن برای درک هستهٔ ماتریالیستی الهیات رستگاری راه بهتر مقایسهٔ تصویر مسیحی از زندگی پس از مرگ و معاد جسمانی با توصیف سنتی فلسفهٔ یونانی از حیات اخروی است. در تمامی این سنت، از افلاطون گرفته تا ابن‌رشد، حیات اخروی صرفاً بر اساس بقای روح و نوعی زندگی سراپا مجرد و بی‌بهره از حس و لذت جسمانی تصور شده است. این نوع حیات بی‌رمق و شبح‌گونه که برای قهرمانان هومر، از جمله آشیل، عین ذلت و مرارت بود در عقل‌گرایی انتزاعی فلسفه به نقطهٔ اوج کمال وجودی بدل می‌شود. بنابراین روشن است که الهیات رستگاری به‌واسطهٔ تأکیدش بر معاد جسمانی و لذت اخروی بسی بیش‌تر از گفتار انتزاعی فلسفهٔ عقل‌گرا به

مضمون ماتریالیستی سعادت دنیوی و حق تک تک افراد در کسب لذت جسمانی نزدیک است.

اما این فقط فردوس نیست که از نزدیکی ماتریالیسم و الهیات خبر می‌دهد، بلکه ایده دوزخ نیز از قضا چنین می‌کند. این نکته با نگاهی به برهه‌ای خاص از تاریخ الهیات مسیحی روشن می‌شود. در قرن چهارم و پنجم میلادی، آگوستین الهیاتی سراپا بدبینانه را بر مبنای ایده گناه نخستین بنیان نهاد و اعلام داشت که فقط معدودی افراد به مدد فیض الهی و به‌رغم گناهکار بودن نهایتاً رستگار خواهند شد، و مابقی به سبب سرشت معصیتکار خویش تا ابد در دوزخ خواهند سوخت. البته بسیاری از آرای آگوستین، و بالاخص ایده گناه نخستین و انتقال ارثی آن به واسطه تولیدمثل جنسی، با برخورد کاملاً ضدغوصی سن پل با بدن و کارکردهای زیستی‌اش تعارض دارد.^۱ اما نکته مهم از نظر بحث ما نزاع الهیاتی آگوستین با یکی از مشهورترین معاصرانش موسوم به پلاگیوس است. پلاگیوس عالمی مسیحی بود که به تاسی از برخی آبای کلیسا، به‌ویژه اریگن (متأله مسیحی قرن دوم و سوم)، معتقد بود همه موجودات نهایتاً پس از تصفیه شدن گناهانشان در دوزخ سرانجام رستگار خواهند شد و شیطان آخرین کسی خواهد بود که پا به ارض ملکوت خواهد گذاشت. در وهله نخست، این ایده اومانستی و معقول و منصفانه پلاگیوس خیلی بیش‌تر از الهیات تلخ و بدبینانه آگوستین با جهان سکولار و پلورالیسم انسان‌دوستانه سازگار به نظر می‌رسد. ولی از قضا این الهیات غیرانسانی و تلخ آگوستین است که با دیدگاه ماتریالیستی خواناست. آرای پلاگیوس خصلت

۱. سن پل در نامه‌های خویش میان قانون یا شریعت و میل پیوندی برقرار می‌سازد و نشان می‌دهد چگونه مفهوم گناه خود محصول قانون است. این امر، که هسته وقیح قانون و خصلت بیمارگونه سرکوب میل (که روی دیگر میل بیمارگونه به سرکوب است) و تحقیر تن را بر ملا می‌سازد، مبین بصیرت روان‌کاوانه سن پل است. در برابر دیدگاه آگوستینی، که همچنان گرفتار دیالکتیک قانون و میل باقی می‌ماند، واجد رگه‌هایی از کینه‌توزی است. برای تحلیلی دقیق از مفهوم قانون در الهیات سن پل نگاه کنید به: «سیاست حقیقت: آلن بدیو و ژاک لاکان» در رخداد: گزیده مقالات اسلاوی ژبک، تهران، گام نو، ۱۳۸۴.

تراژیک زندگی فانی و دنیوی انسان را به کلی محو می‌کند و گناه و شوربختی، سعادت و رستگاری را از جدیت تهی می‌سازد. زیرا به اعتقاد او در نهایت همگان، پس از مدتی تحمل عذاب، رستگار خواهند شد و این زمان موقتی، در مقایسه با ابدیتی از سعادت و لذت، کاملاً قابل چشم‌پوشی است. ایده عذاب ابدی برای گناهان مرتکب‌شده در حیاتی چندروزه یادآور این تصور ماتریالیستی است که زندگی فانی در این جهان تکرارناپذیر و به‌نحوی معادل ابدیت است. از قضا این نکته‌ای است که در مکاتبات میان بنیامین و هورکهایمر به صورت قطعی و صریح پیش کشیده می‌شود.

مقاله «ادوارد فوکس، کلکسیونر و تاریخ‌نگار» (نوشته شده در فاصله تابستان ۱۹۳۴ و مه ۱۹۳۷) نخستین متنی است که بنیامین در آن ایده‌های خویش را درباره تاریخ‌نگاری ماتریالیستی و پیوند منفی آن با الهیات رستگاری به صراحت بیان می‌کند - آن هم با عبارات و صورت‌بندی‌هایی که بعدها بعضاً بدون هیچ تغییری در «تزهایی درباره مفهوم تاریخ» و پروژه‌ها سازها تکرار شدند. هورکهایمر در نامه مورخ ۱۶ مارس ۱۹۳۷ در واکنشی تند و انتقادی به این مقاله (که نسخه احتمالاً هنوز منتشر نشده‌ای از آن را در اختیار داشت) بنیان برخی از مفاهیم اصلی دیدگاه بنیامین و الزامات و پیامدهای آن‌ها را از منظری ماتریالیستی سست می‌کند. بخشی از این نامه برای بنیامین واجد اهمیتی فلسفی بود و به‌شکلی چنان صریح و دقیق بر اصلی‌ترین نقطه ضعف این دیدگاه الهیاتی - ماتریالیستی انگشت نهاده بود که وی آن را در زمره یادداشت‌ها و «نقل قول»‌های سازها گنجانده:

درباره پرسش ناتمام بودن یا کمال‌نیافتگی تاریخ، نامه هورکهایمر مورخ ۱۶ مارس ۱۹۳۷: «مشخصه ختم‌نیافتگی مشخصه‌ای ایده‌آلیستی است اگر کامل بودن و ختم‌یافتگی در بطن آن گنجانده نشده باشد. بی‌عدالتی در گذشته رخ داده است و ختم شده است. کشته‌شدگان واقعاً کشته شده‌اند... اگر آدمی فقدان خاتمه را سراپا جدی گیرد، باید به روز داوری معتقد باشد... شاید که به‌لحاظ ختم‌نیافتگی، تمایزی میان امر مثبت و منفی در کار باشد. به‌نحوی که این فقط بی‌عدالتی، دهشت و رنج‌های

گذشته‌اند که جبران‌ناپذیرند. عدالت تحقق یافته، شادی‌ها و سازندگی‌ها نسبت دیگری با زمان دارند، زیرا خصلت مثبتشان عمدتاً توسط گذرا بودن اشیا و امور نفی می‌شود. این نکته پیش و بیش از هر چیز در مورد هستی فردی صادق است، آنجا که این نه خوشبختی بلکه شوربختی است که به دست مرگ مَهر و موم می‌شود.^۱

روشن است که در این قطعه هورکهایمر، در مقام ماتریالیستی صادق، از حد تأویل و تفسیر حقایق وجودی و اعتقادات دینی فراتر می‌رود و بر ناسازگاری آن‌ها با واقعیت فنا‌ناپذیری همه چیز انگشت می‌گذارد. بخشی از قدرت نظری این قطعه ناشی از امتناع هورکهایمر است، امتناع از تن سپردن به تفسیری عرفانی و «هستی‌شناختی» از مرگ که قطعیت و پلشتی مرگ را در پس بازی‌های مفهومی پنهان می‌کند. مرده‌ها واقعاً مرده‌اند و جبران ناکامی و شوربختی و بی‌عدالتی‌ای که بر آن‌ها رفته است کاملاً ناممکن است، مگر به لطف اعتقادی ساده‌دلانه و بی‌ابهام و صریح به واقعیت فیزیکی حیات اخروی. از قضا بزرگنمایی و استثنایی کردن واقعیت مرگ خود بالقوه یکی از همین بازی‌های مفهومی و اگزستانسیالیستی است. می‌توان این نکته را به سخن هورکهایمر اضافه کرد که مسئله جبران‌ناپذیری فقط به وقایع «بزرگ» و «پرهیبت» محدود نمی‌شود بلکه انبوهی از «امور مثبت و منفی»، کوچک و بزرگ را دربرمی‌گیرد: چگونه می‌توان ملال یک پسر بچه شانزده‌ساله، دندان‌درد کشنده یک زن خانه‌دار، عصبانیت و استیصال روزانه یک راننده اتوبوس، درد معتادی که به برنامه مجانی ترک اعتیاد دسترسی ندارد و انبوه ساعت‌های هدررفته در برابر صفحه تلویزیون را جبران و «رستگار» کرد؟ بنیامین برای «تصحیح این خط فکری» در ادامه عبارات هورکهایمر می‌نویسد:

... تاریخ صرفاً نوعی علم نیست، بلکه همچنین و نه به مفهومی ناچیز

۱. «در باب نظریه شناخت، نظریه پیشرفت»، [N 8. 1]، در همین کتاب.

شکلی از به یاد آوردن است [Eingedenken]. آنچه توسط علم «مشخص» شده است می‌تواند توسط به یاد آوردن جرح و تعدیل شود. چنین به یاد آوری می‌تواند امر نا کامل و خاتمه‌نیافته (خوشبختی) را به چیزی کامل بدل سازد، و امر کامل (رنج) را به چیزی نا کامل. این یعنی الهیات، اما در به یاد آوردن [یا همان نگران بودن] ما با تجربه‌ای سروکار داریم که ما را از درک تاریخ به منزلهٔ امری اساساً غیرالهیاتی منع می‌کند، آن هم به‌رغم رخصت ناچیزی که به ما عطا شده تا تاریخ را با مفاهیمی بنویسیم که به‌طور بی‌واسطه الهیاتی‌اند.^۱

بنیامین به واقع تلاش می‌کند تا این به یاد آوردن را با نوعی «نگران و اندیشناک بودن» پیوند زند، پیوندی که از تمام نشدن رنج گذشتگان حکایت می‌کند و خوش‌خیالی‌های تاریخی‌گری دربارهٔ گذشتهٔ «تمام‌شده و امن» را می‌زداید. زیرا همان‌طور که بنیامین دربارهٔ مبارزه علیه فاشیسم می‌گوید، این جنگی است که در آن «در صورت پیروزی دشمن حتی مردگان نیز ایمن نخواهند بود». این پاسخ بنیامین، به‌رغم روشنگری مضامینی که در مبارزهٔ سیاسی-نظری او با فاشیسم و سوسیال‌دموکراسی و دفاعش از کمونیسم به‌منابۀ سیاست رستگاری بسط می‌یابد، با نیروی اصلی استدلال هورکهایمر درگیر نمی‌شود. لیکن اگر بخواهیم از منظری همدلانه پروژۀ بنیامین برای کنارهم نشانیدن ماتریالیسم و الهیات را دنبال کنیم — آن‌هم بدون هیچ قصدی برای «ماست‌مالی کردن» این تعارض و کمرنگ کردن موضع قاطعانهٔ هورکهایمر — باید گفت که پیوند الهیات و ماتریالیسم هیچ‌گاه از دواجی فرخنده برای تشکیل خانواده‌ای امن و آرام و متحد نیست. قرار بر این نیست تا به پیروی از کلیشه‌ای هگلی این تضاد را به سنتز یا ترکیبی متعالی ختم کنیم؛ بلکه برعکس، این توصیف دقیق و گویای بنیامین از «دیالکتیک در حالت سکون» است که به ما رخصت می‌دهد تا این همنشینی همواره پرتنش و ملتهب و بحرانی را در هیئت کشمکش‌ی تبلور یافته در یک منظومۀ مفهومی یا در قالب تمثیلی کافکایی توصیف کنیم.

بنیامین در «تزهایی درباره مفهوم تاریخ» به دو نوع تلقی رایج از تاریخ حمله می‌برد: یکی همان درک تاریخ به منزله انبوهی از وقایع و داده‌هاست که باید، به یاری آن، زمان تهی و همگن را پر کرد تا پیوستار تاریخ بی‌شکاف و جهش یا بدون رخداد باشد. در این تلقی که نمونه اصلی آن تاریخی‌گری (Historicism) قرن نوزدهمی است — و پوپر در کتاب فقر تاریخی‌گری تمام انواع تفکر تاریخی را با آن خلط کرده است — رویدادهای تاریخ بناست «آن‌گونه که واقعاً بوده‌اند» شناخته شوند و جای درخور خود را در پیوستار بیابند. به‌زعم بنیامین، تاریخ موضوع یا ابژه ژرف‌اندیشی و تعمق صرف نیست بلکه موضوع «ساختن به‌مدد تعبیر» (construction) است. ژرف‌اندیشی صرف در باب تاریخ و کلی‌گویی درباره دوره‌های به‌اصطلاح زوال و انحطاط به‌سبک اشرینگلر در فضایی همگن و زمان تهی و «سر فرصت» صورت می‌گیرد. گویی تا ابد وقت است تا گذشته را بشناسیم و روایت کنیم. این سوژه «ژرف‌اندیش» که با طمأنینه کتاب‌هایی هشت‌جلدی در باب انحطاط و امتناع تفکر و زوال تاریخی می‌نگارد، چیزی جز ذهنی ناب و فرهیخته نیست که هم واقعیت اکنون و هم گذشته‌ای را که بناست روایت شود به دغدغه‌های شخصی و شبه‌فلسفی خویش فرو می‌کاهد. چنین ذهنی شبحی (phantom) است که همچنان در صحنه خیالات (phantasmagoria) سرمایه‌داری شناور است و در رؤیا به سر می‌برد.

این نوع تاریخ‌نگاری «عاری از عجله و شتاب» که قصد روایت کردن «ماجراهای تاریخ» را دارد هنوز در حوزه معرفت تاریخی صرف و وقایع‌نگاری باقی مانده است. ولی نزد بنیامین مسئله نه شناخت تام و تمام «آنچه واقعاً بوده است» بلکه گره خوردن حقیقت و تاریخ است. نزد او تاریخ نه مجموعه روایت‌ها بلکه انبوهی از تصاویر است، تصاویری گذرا و فرّار که فقط در «اکنون شناخت‌پذیری‌شان» به چنگ می‌آیند. این لحظه به مقتضیات و مطالبات سیاسی حال حاضر گره خورده است. همین گذرا بودن تصویر تاریخی است که تاریخ‌نگاری را مستعد حقیقتی ورای معرفت فاضلانه و آکادمیک می‌سازد.

از سوی دیگر، شناخت‌پذیری تاریخ وابسته به لحظه‌ای بحرانی است، لحظه‌ای آکنده از خطر که در آن وضعیت برای سوژه تاریخی بحرانی می‌شود. به گفتهٔ بنیامین، «سیاست در حکم حضور ذهن در صحنهٔ تاریخ است». وارد کردن گذشتهٔ تاریخی در منظومه‌ای آکنده از تنش با لحظهٔ حال دستاورد سوژه‌ای است که در وضعیتی بحرانی و سرشار از خطر درگیر می‌شود و دغدغه او نه معرفت صرف بلکه حقیقتی کلی و جهانشمول است.

کار تاریخ‌نگار ماتریالیست بدل کردن لحظه‌های از دست‌رفته و بی‌نام‌ونشان گذشتهٔ ستم‌دیده به بحثی باب روز و اکنونی (actual) است. قرینهٔ این امر در عشق رخ می‌دهد. رخدادهای عشق بر تمام گذشته روشنایی می‌افکنند. آدمی سخت میل دارد تمام حوادث گذشته را در پرتو این رخداد از نو روایت کند. گویی تمام گذشته دست‌اندرکار تحقق این رخداد بوده است. لحظات گذشته عطش روایت شدن دارند. هر لحظه‌ای از این گذشته منتظر به امری نقل‌کردنی و بازگفتنی بدل می‌شود. بنابر تفسیر جورجو آگامبن از نامه‌های سن‌پل در عهد جدید، پل از کلمهٔ *typos* به معنای تمثیل‌ها یا علامت‌هایی برای حوادث گذشته تاریخ یهود یاد می‌کند. تمام این حوادث به منزلهٔ تمثیلی برای رخداد رستاخیز مسیح، و نه حتی تولد او، در روز سوم پس از تصلیب‌اند. همین رخداد است که گذشته را بدین‌سان نقل‌پذیر و سزاوار *construction* یا همان تفسیر-ساختن می‌کند. این رخدادی است که از طریق همین ساختن و ارجاعش به حوادث تمثیل‌گونهٔ گذشته منتظر و نیز به لطف میل و تمنای سوژه تاریخ می‌تواند به حقیقتی کلی و خطابی جهانشمول بدل شود. خوانندن و فراچنگ آوردن تصویر گذشته صرفاً به عرصهٔ معرفت صرف تعلق ندارد بلکه، بر مبنای مطالبات سیاسی حال، معطوف به حقیقتی کلی است. اینجا سوژه یا ذهن در عرصهٔ تاریخ «حضور به هم می‌رساند». اکنون فرصتی است تا میلی که تحقق نیافته کامیاب شود و شکستی که به‌لحاظ روان‌کاوانه مرتب تکرار شده است رفع گردد. سوژهٔ تاریخی می‌کوشد، با متوقف کردن این تکرار، گذشتهٔ سرشار از شکست را نجات دهد. این خواست خواستی سیاسی است و نه صرفاً زیباشناختی و معطوف به حفظ «میراث فرهنگی».

روش بنیامین برای تاریخ‌نگاری ماتریالیستی استوار بر مفهوم منظومه (constellation) است. منظومه بنیامین مجموعه‌ای است از ایده‌های برگرفته از گذشته تاریخی و حال حاضر. در اینجا شاید استعاره «آسان» ما را کمک کند. در آسمان شب می‌توان ستاره‌ها را بنا بر شدت و ضعف نورشان به هم وصل کرد و طرح فرضی دب اکبر یا یک خرس را به دست داد. ساختن این منظومه‌های فلکی به جایگاه کسی وابسته است که نظاره‌گر آسمان است. نور برخی ستاره‌ها هنوز به ما نرسیده است و ممکن است تازه سال‌ها بعد پدیدار شوند. برخی کم‌سو و برخی دیگر نورانی‌ترند. من منظومه فلکی‌ام را در این لحظه خاص می‌سازم. منظومه وابسته به حال حاضر است. ممکن است بعدها که ستاره‌های دیگری ظاهر شوند صورت فلکی من هم تغییر کند. این که کدام ستاره را برای ساختن یک منظومه انتخاب کنم نیز به خواست من بستگی دارد. نزد بنیامین این ستاره‌ها همان ایده‌هایند که در آسمان تاریخ کورسو می‌زنند؛ البته ایده نه در مقام امری مجرد. بنیامین ایده را در معنای افلاطونی آن یعنی eidos که اساساً مبین form، نوعی تصویر، است به کار می‌برد. eidosها یا تصاویر اصیل افلاطونی به ایده‌های ابدی اشاره دارد، حال آنکه ایده‌های ایماژگونه بنیامین واجد سویه‌ای تاریخی و حسی‌اند و از فرهنگ مادی برمی‌خیزند. مثلاً در پروژه پاساژها ایده‌هایی که منظومه بنیامین را تشکیل می‌دهند و از حیات پاریس قرن نوزدهم برخاسته‌اند از این قرارند: عکاسی، روزنامه، پانوراما، فانتاسماگوریا، فضای داخلی خانه‌های بورژوازی، ادبیات عامه‌پسند، مُد، روسپی‌گری، تکوین صنعت آهن و ساختمان‌سازی با آهن، خیابان‌های پاریس، فلاتور یا پرسه‌زن و همچنین نظریه‌های یوتویایی نظیر سوسیالیسم سن سیمون، فالانژهای فوریه، و جامعه بی طبقه مارکس.

در فصل پایانی فیلم سینما پارادیزو، پسر که اکنون پا به سن گذاشته و خود کارگردان معروفی شده میراث -هدیه آلبرتوی مرده، آپاراتچی سینما پارادیزوی عهد کودکی‌اش، را تماشا می‌کند: مجموعه‌ای از نماهای سانسور شده (صحنه‌های عاشقانه) فیلم‌ها که آلبرتو تماشا را جمع کرده و برای او کنار هم چیده و «مونتاز» کرده است. پارادیزو تنها سینمای دهکده کودکی پسر بود که فیلم‌های آن بنا بود تصویر جهان خارج را «روایت» کند.

اما صحنه‌های غیراخلاقی فیلم را آلبرتو به ناچار باید می‌برید و دور می‌ریخت و گاهی هم که صحنه‌ای از زیر دستش در می‌رفت، در میانهٔ جیغ و داد و به واقع «شوق» تماشاگران، دستش را جلو پروژکتور می‌گرفت و مسیر نور را سد می‌کرد (روشی که هنوز هم سینماتک موزهٔ هنرهای معاصر تهران برای اعمال سانسور به کار می‌برد). برای تماشاگران، فیلم بعد از بریدن و دور انداختن آن تصاویر نیز هنوز واجد نوعی پیوستار بود (تصاویر فیلم یکپارچه و فاقد گسست به نظر می‌رسیدند) اما پیوستاری کاذب. پسرک با تشویق آلبرتو دهکده را برای تحقق رؤیایش یعنی ساختن فیلم ترک کرد. پس از سال‌ها که بازگشت، آلبرتوی پیش‌تر مرده تمام آن تکه‌ها و «دورریختنی‌ها» را کنار هم چیده بود و بدین‌سان تصویری را پیش چشمان او قرار داد که پیوستارِ دروغین تمام آن فیلم‌ها را بر ملا ساخت. اگر آلبرتو نبود آن تکه‌ها برای همیشه به فراموشی سپرده می‌شدند.

تفسیر فوق از سینما پارادیزو استعارهٔ مناسبی برای فلسفهٔ تاریخ والتر بنیامین است. در هر دو مورد روش کار نوعی «مونتاز» بود. سرهم کردن و ارائهٔ پیکربندی‌ای از تمام آن تکه‌پاره‌هایی که در روایت رسمی فاتحان از گذشتهٔ تاریخی، حذف و دور انداخته شده است تا پیوستاری ناب به دست داده شود. این تکه‌ها همان «دورریختنی‌های تاریخ» اند که ویرانه بر ویرانه تلنبار می‌کنند و پیش پای آن فرشته‌ای می‌افکنند که طوفان «پیشرفت» همین پیوستار او را به درون آینده‌ای نامعلوم می‌راند.

به گفتهٔ بنیامین در یادداشت‌هایی که برای نوشتن «تزهایی دربارهٔ مفهوم تاریخ» گرد آورده بود: «مفهوم جامعهٔ بی‌طبقه باید سیمای مسیحایی راستین خویش را بازیابد، ولو به خاطر سیاست انقلابی خود پرولتاریا.^۱ از دید بنیامین، جامعهٔ بی‌طبقهٔ مارکس همان زمان مسیحایی بود که حکم توقفِ بالفعل و عظیم جریان تاریخ را داشت. ولی در سوسیال دموکراسی، که متأثر از آموزه‌های نوکانتیسم بود، جامعهٔ بی‌طبقه به یک «ایده‌آل»

۱. مجموعه نوشته‌ها، جلد ۳-۱، ص ۱۲۳۲. مشخصات این مجموعه در «منابع» پایان کتاب آمده است.

بدل گشت که نمی شد بدان رسید، بلکه فقط می بایست گام به گام در مقام ایده‌ای تنظیمی یا یک «مقصد» بدان تقریب یافت. بنابراین جامعه بی طبقه به مقصدی بدل می شود که اتفاقاً سراسر در متن پیوستار تاریخ و به مدد گام به گام پیش رفتن قابل دستیابی است.

یکی از نقاطی که در آن پیوند الهیات و ماتریالیسم در بنیامین عیان می گردد همین رابطه میان مفهوم جامعه بی طبقه و مسیانیسیم یا مسیحاباوری است. در کتاب زمانی که باقی می ماند: شرحی بر نامه به رومیان سن پل، آگامین متن «تزها درباره مفهوم تاریخ» را به منزله متنی کاملاً مسیحایی می خواند. به واقع آگامین قرابت عمیق میان بنیامین و سن پل را نشان می دهد. بسیاری از مفاهیم سن پل در تزه‌های بنیامین تکرار شده‌اند، مفاهیمی چون تصویر گذرای گذشته، نقل قول، قدرت مسیحایی ضعیف، زمان انباشته شده، زمان اکنون (Jetztzeit) و ... آنچه برای ما مهم است نحوه پیوند ماتریالیسم و مسیانیسیم در تفکر بنیامین است که آگامین آن را از طریق کشف قرابت میان مارکس و سن پل، در مقام نوعی متاله انقلاب، روشن می سازد. او در فصل آخر زمانی که باقی می ماند می نویسد:

... هیچ دلیلی برای تردید در این امر وجود ندارد که این دو متن مسیحاباورانه بنیادین سنت ما [تزها و نامه به رومیان]، که بینشان تقریباً دو هزار سال فاصله است و هر دو نیز در وضعیتی عمیقاً بحرانی نوشته شده‌اند، پیکربندی یا منظومه‌ای را تشکیل می دهند که سرانجام اکنون زمان قرائت پذیری آن فرارسیده است. *Das Jetzt der Erkennbarkeit* یا «اکنون شناخت پذیری» مبین نوعی اصل بنیامینی اصیل برای هرمنوتیک است که در حکم قطب مخالف مطلق آن اصل رایجی است که معتقد است هر اثری می تواند در هر زمان داده شده‌ای به موضوع تفاسیر بی پایان بدل گردد (آن هم بی پایان به نحوی مضاعف، یعنی در این معنا که تفاسیر هرگز همه جانبه و جامع نیستند و مستقل از وضعیت تاریخی-زمانی عمل می کنند).^۱

1. Giorgio Agamben, *The Time That Remains, A Commentary on the Letter to Romans*, Trans. Patricia Daily, Stanford University Press, 2005, p. 145.

در تمام مباحث فوق، الهیات به اصطلاح حضوری غلیظ دارد، و این ممکن است در نگاه اول با ماتریالیسم بنیامین ناهمخوان به نظر رسد. احتمالاً بهترین راه برای درک رابطهٔ الهیات و ماتریالیسم در تفکر بنیامین رجوع به استعارهٔ «عروسک ترکی و کوتولهٔ گوژپشت» در تز اول «تزهایی دربارهٔ مفهوم تاریخ» است:

حکایت می‌کنند از آدمکی که چنان ساخته شده بود که می‌توانست به استادی شطرنج بازی کند و هر حرکت مهره‌های حریف را با حرکتی که ضامن بُرد او بود پاسخ گوید. عروسکی در جامهٔ ترکی با قلیانی در کنار، رودرروی صفحهٔ شطرنجی گذارده بر میزی عریض. مجموعهٔ منظمی از آینه‌ها این توهم را برمی‌انگیخت که این میز از همه‌سو شفاف است. حال آنکه به واقع گوژپستی کوتوله که شطرنج‌بازی خیره بود در جوف عروسک می‌نشست و به یاری رشته‌ها دستان عروسک را هدایت می‌کرد. می‌توان نوعی قرینهٔ فلسفی برای این دستگاه در ذهن متصور شد. عروسکی که نامش «ماتریالیسم تاریخی» است باید همواره برنده شود. او می‌تواند به سهولت همهٔ حریفان را از میدان به‌در کند، به شرط آنکه از خدمات الهیات بهره جوید، همان الهیاتی که، چنان که می‌دانیم، امروزه آب رفته است و باید از انظار کناره گیرد.

در عصر ظهور فاشیسم و سیطرهٔ گفتار ماتریالیستی به معنای عام آن، به‌راستی الهیات نمی‌توانست بی‌واسطه قدم به میدان گذارد. به همین دلیل می‌توان در مورد بنیامین از نوعی الهیات واژگون سخن گفت. اما در حال حاضر، در جهانی که از همه‌سو خیر از «بازگشت معنویت» می‌رسد و بنیادگرایان دینی به صحنه آمده‌اند، در جهانی که حمله به مارکسیسم و ستایش از عصر پس از فروپاشی شوروی به کلیشه‌ای همگانی بدل شده است، ظاهراً این ماتریالیسم است که باید از انظار کناره گیرد، زیرا به محض آنکه سخن از آن به میان می‌آید همگان از «فجایع قرن بیستم» و «توتالیتراریسم» و غیره یاد می‌کنند. بنابراین در زمانهٔ حاضر باید تمثیل بنیامین را معکوس کرد؛ اکنون

عروسک شطرنج باز او به سهولت می‌تواند همه حریفان (از ایدئولوژی‌های عرفانی زمانه نو گرفته تا نئولیبرالیسم و بنیادگرایی جهان‌سومی / غربی) را از میدان به در کند، اگر که از خدمات این کوتوله گوژپشت، یعنی ماتریالیسم، بهره جوید. الهیات بنیامین را نباید با هیچ شکلی از دگماتیسم کلیسایی خلط کرد بلکه این الهیات در حکم آن حد نهایی نظروزی متافیزیکی است که بدون آن نمی‌توانیم فکر کنیم و آنتی‌تز ضروری آن نیز همان «ماتریالیسم تاریخی» اوست. الهیات و تفکر سیاسی تمامیتی را شکل می‌دهند که باید بدان به منزله همزیستی قطب‌های مخالف اندیشید. این قسم فکر کردن، چنان که بنیامین زمانی گفته بود، «نه نیازمند انسجام (قیاسی) بلکه نیازمند رادیکال بودن است»^۱.

بنیامین در نامه‌ای طولانی به دوست صمیمی‌اش گرهارد شولم (مورخ ۱۰ ژوئن ۱۹۳۸) به بهانه نقد کتاب بی‌مایه ماکس برود درباره کافکا (همان دوستی که نوشته‌های منتشر نشده کافکا را علی‌رغم وصیت او جمع‌آوری و منتشر کرد) مجموعه‌ای از ایده‌های درخشان درباره کافکا و رابطه او با سنت، تجربه زندگی شهری مدرن، حقیقت و تمثیل، حماقت و امید و ... را مطرح می‌کند. به گفته بنیامین، «جهان کافکا، که غالباً چنین آرام و مصفا و چنین انباشته از فرشتگان است، مکمل دقیق عصر اوست، عصری که سرگرم آماده ساختن خویش برای قلع و قمع ساکنان این سیاره در مقیاسی توده‌ای است. آن تجربه‌ای که با تجربه کافکا در مقام یک فرد خاص تطابق دارد به احتمال قوی نخستین بار هنگامی در دسترس توده‌ها قرار خواهد گرفت که آنان در شرف قلع و قمع شدن‌اند»^۲. توصیفی که بنیامین از زندگی و تجربه کافکا به دست می‌دهد تا حد زیادی با تجربه خود او خواناست. از این رو می‌توان با توسل به مقایسه‌ای جسورانه هر دوی آن‌ها را نویسندگان حاشیه‌ای و بی‌ریشه‌ای

۱. از مقاله نوربرت بولتس و ویلم فان‌راین. رجوع کنید به پیوست پایان کتاب: «الهیات واژگون».

2. *The Correspondence of Walter Benjamin 1910-1940*, Chicago Press, Chicago, 1994, p. 564.

دانست که درست پیش از وقوع فاجعه می‌نویسند. آثار کافکا مشحون از هراس از فاجعه‌ای است که دو دهه پس از مرگ او رخ داد. والتر بنیامین نیز اگرچه در مرز فرانسه و اسپانیا به دلیل ترس از گرفتار شدن به دست گشتاپو خودش را کشت، اما او نیز تا آخرین لحظات حیات چیزی دربارهٔ آشویتس و «راه‌حل نهایی» هیتلر برای یهودیان نمی‌دانست. رابطهٔ کافکا و بنیامین با کشتار یهودیان، کولی‌ها، افلیجان و ... یکسره متفاوت با رابطه‌ای است که آدورنو بدان اشاره می‌کند: دشواری و ابهام نهفته در مفهوم‌پردازی یا حتی یاد کردن از آشویتس پس از وقوع فاجعه. رابطهٔ کافکا و بنیامین با فاجعه اساساً مبتنی بر هشدار و در عین حال نادیده‌گرفتن آن هشدار در زندگی شخصی‌شان بود، امری که تجربهٔ شخصی و زندگی سراسر ویران هر دو را به مکملی دقیق برای عصرشان بدل ساخت.

بنیامین در توصیف این نمونهٔ اعلای روشنفکری یهودی غربی چنین می‌نویسد:

برای ادای حق مطلب در مورد سیمای کافکا، با تمامی خلوص و زیبایی غریبش، هرگز نباید از یک چیز غافل شد: این سیما سیمای یک شکست است. شرایط تحقق شکست گوناگون‌اند. آدمی و سوسه می‌شود که بگوید: به محض آنکه او از شکست غایبی‌اش اطمینان یافت، همهٔ دغدغه‌های طول راه برایش همچون در یک رؤیا حل و فصل گشت. هیچ چیزی به یادماندن‌تر از شور و شوقی نیست که کافکا به واسطهٔ آن بر شکست خویش تأکید گذاشت.^۱

مقایسهٔ کافکا و بنیامین را می‌توان به عرصهٔ آثار آنان نیز تسری داد. هر دو تا پایان عمر نویسندگان ناشناخته و حاشیه‌ای باقی ماندند؛ همراه با شماری از آثار ناتمام، تکه‌پاره و منتشرنشده، و بسیاری داستان‌ها و مقالات دفن‌شده در ده‌ها مجله و فصل‌نامهٔ نه‌چندان مشهور. بنابراین به اتکای همین مقایسه می‌توان سیمای بنیامین را نیز نوعی سیمای شکست دانست. منتخب و سپس

1. *Ibid.*, p. 566.

مجموعه آثار بنیامین نیز سال‌ها پس از مرگش منتشر شد، و پس از آن سال‌ها طول کشید تا او به شهرتی که سزاوارش بود دست یابد. بنیامین، همان قدر که برشت را بزرگ‌ترین شاعر و ادیب آلمانی عصر خویش می‌دانست، اعتقاد راسخ داشت که خودش نیز بزرگ‌ترین منتقد ادبی آلمانی این عصر است. اما شاهکار ناتمام او، پروژه پاساژها، که فقط طی چند دهه گذشته در دسترس قرار گرفته است، به واقع تلنباری است از طومارها، یادداشت‌ها، نقل‌قول‌ها، مقدمه‌ها، حاشیه‌نویسی‌ها و طرح‌ها. امروزه، با توجه به فضای «ادبی و بازیگوشانه» حاکم بر مطالعات فرهنگی، گرایش قدرتمندی وجود دارد که می‌کوشد پراکندگی و ناتمامی آثار بنیامین را فضیلتی پست‌مدرن معرفی کند. گویی او عامدانه سر آن داشت تا نه فقط در فقر و گمنامی بمیرد بلکه آگاهانه از کامل کردن و انتشار افکار خویش طفره رود. مهم‌ترین پیامد این گرایش پنهان کردن شکست واقعی بنیامین و تبدیل او به تجسم عینی تکثر فرهنگی، و تکه‌پاره شدن سوژه و بازیگوشی‌های ادبی فوق‌مدرن است. ولی حقیقت آن است که بنیامین نیز با شور و شوقی هم‌تراز با کافکا بر شکست خویش تأکید گذاشت. طفره رفتن از مهاجرت به آمریکا و اسرائیل فقط یکی از پیامدهای این تأکید بود. آثار بنیامین نیز مکمل دقیق عصر اویند، و شباهت آن‌ها به ویرانه‌های تاریخی نیز نتیجه منطقی همین امر است. بی‌شک او هم قصد آن را داشت که طرح نظری خود در باب تاریخ ماتریالیستی مدرنیته را کامل کند. اما این شکست صحنه اصلی تجلی حقیقت و امید در آثار تکه‌پاره اوست. آنچه بنیامین را از رسیدن به این هدف بازداشت نه بازیگوشی زیباشناختی بلکه حضور قاطعانه فاشیسم و همراهی دیگران با آن بود. او نیز چون کافکا به امید اعتقاد داشت و بارها این جمله کافکا را نقل کرد که: «خروارها امید هست، اما نه برای ما».

بنیامینی که همچنان می‌تواند در زمانه حاضر چیزی برای گفتن داشته باشد نه صرفاً بنیامین «مطالعات فرهنگی» و نقد ادبی و فرهنگی پست‌مدرنیستی است، و نه آن بنیامینی است که نوشته‌های تکه‌پاره و قطعه‌وارش کاملاً با فضای سایبرسپیس و متون هایپرلینکی خواناست، بلکه بنیامین در مقام متفکر

رخداد انقلاب و نظریه پردازِ یک سیاست رادیکال است، همان فیلسوفِ لحظهٔ اکنون (که می‌تواند لحظهٔ ورود مسیحا باشد) و ایجاد چرخش در وضعیت اضطراری، وضعیتی که امروزه در سرتاسر کرهٔ خاک مستقر گشته است.

مراد فرهادپور — امید مهرگان