



والتر بینامین

یا به سوی
نقدی انقلابی

تری ایگلتون

ترجمه‌ی مهدی امیرخانلو / محسن ملکی

والتر بنیامین

یا به سوی
نقدی انقلابی

تری ایگلتون

ترجمه‌ی مهدی امیرخانلو / محسن ملکی



نشر مرکز

Walter Benjamin
or
Towards a Revolutionary Criticism
Terry Eagleton

والتر بنیامین یا به سوی نقدی انقلابی

تری ایگلتن

ترجمه: مهدی امیرخانلو و محسن ملکی

حروفچینی، نمونه‌خوانی، صفحه‌آرایی: بخش تولید نشر مرکز

طرح جلد: فریبا معزی

چاپ اول ۱۳۹۷، شماره‌ی نشر ۱۳۹۹، ۱۳۰۰ نسخه

شابک: ۹۷۸-۹۶۴-۲۱۳-۴۱۲-۰

نشر مرکز: تهران، خیابان دکتر فاطمی، روبه‌روی هتل لاله، خیابان باباطاهر، شماره‌ی ۸

تلفن: ۸۸۹۷۰۴۶۲-۳ فاکس: ۸۸۹۶۵۱۶۹

Email: info@nashr-e-markaz.com

 [nashremarkaz](http://nashremarkaz.com)

همه‌ی حقوق چاپ و نشر این ترجمه برای نشر مرکز محفوظ است.

تکثیر، انتشار و بازنویسی این اثر یا قسمتی از آن به هر شیوه، از جمله فتوکپی، الکترونیکی، ضبط و ذخیره در سیستم‌های بازیابی و پخش بدون دریافت مجوز قبلی و کتبی از ناشر ممنوع است. این اثر تحت حمایت «قانون حمایت از حقوق مؤلفان، مصنفان و هنرمندان ایران» قرار دارد.



● **سرشناسه** ایگلتن، تری، ۱۹۴۳-م. Eagleton, Terry. ● **عنوان و نام پدیدآور** والتر بنیامین یا به سوی

نقدی انقلابی/تری ایگلتن؛ ترجمه‌ی مهدی امیرخانلو، محسن ملکی. ● **مشخصات ظاهری** بیست، ۲۸۴ ص. ●

یادداشت عنوان به انگلیسی: Walter Benjamin, or, Towards a revolutionary criticism, 1981. ● **موضوع بنیامین، والتر،**

۱۸۹۲ - ۱۹۴۰م. -- نقد و تفسیر. فیلسوفان یهودی -- آلمان -- سرگذشتنامه -- منتقدان ● **شناسه‌ی افزوده**

امیرخانلو، مهدی، ۱۳۶۵ - مترجم -- ملکی، محسن، ۱۳۶۶ - مترجم ● **رده‌بندی گنگره** ۱۳۹۷ ۹۱۳۹/ب/ PNY۵

● **رده‌بندی دیویی** ۸۰۱/۹۵ ● **شماره‌ی کتاب‌شناسی ملی** ۵۴۴-۲۷۸

فهرست

مقدمه مترجمان	نه
پیشگفتار	پانزده

یک

والتر بنیامین

۱. تمثیل باروک	۳
۲. هاله و کالا	۳۵
۳. تاریخ، سنت و انقلاب	۶۰
یادداشت‌ها	۱۰۹

دو

به سوی نقدی انقلابی

۱. «نقد مارکسیستی»	۱۱۹
۲. تاریخ مختصر بلاغت	۱۴۸
۳. در باب متنیت	۱۶۷
۴. مارکسیسم و واسازی	۱۹۱
۵. کارناوال و کمدی: باختین و برشت	۲۰۹
۶. فرشته تاریخ	۲۵۱
یادداشت‌ها	۲۶۰
به یاد والتر بنیامین	۲۶۷
نمایه	۲۷۱

مقدمه مترجمان

ایگلتون در پیشگفتاری که حدوداً چهل سال پیش برای کتاب حاضر نوشته است، از جمله به انگیزه‌ای خاص و کم و بیش عجیب برای نوشتن این کتاب اشاره می‌کند: «این کتاب را... نوشته‌ام تا درعین حال دست ما پیش از معاندان به او برسد. همه قرائن حاکی از آن است که بنیامین در معرض این خطر قریب‌الوقوع است که جریان اصلی حوزه نقد که مارکسیسم او را لغزشی تصادفی یا غرابتی قابل تحمل تلقی می‌کند مصادره‌اش کند.» بیست و چند سال بعد طنین این عبارت‌ها را در «مقدمه مترجمان» فارسی کتاب **عروسک و کوتوله**، شامل مجموعه‌ای از نوشته‌های بنیامین، می‌یابیم: «بنیامینی که همچنین 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 سایبراسپیس و متون هایپرلینکی خواناست، بلکه بنیامین در مقام متفکر رخداد انقلاب و نظریه‌پرداز یک سیاست رادیکال است...». با این حال، از همه سو، در کلاس‌های آکادمیک و غیرآکادمیک، تلاش می‌شود تا بنیامین به هیئت چهره اعلای مطالعات فرهنگی در بیاید، چهره‌ای که می‌توان برای تحلیل زندگی روزمره و بیلبردهای تبلیغاتی بزرگراه‌ها از آن بهره‌ها برد. و آنچه

مغفول می ماند رادیکالیسم سیاسی اوست که زائده‌ای بی ارزش و تصادفی در کل پروژه فکری او تلقی می شود. ایگلتون در ادامه همان پیشگفتار به نقل از فرانک کرمود می نویسد، «اگر نبود مرگ زودهنگام او، بنیامین اکنون، در هشتادوشش سالگی، استاد تمام بازنشسته یکی از دانشگاه‌های امریکا بود»؛ اساتید فاضل و سیاست زده‌ی ما نیز تمام تلاش خود را مصروف این می کنند که بنیامین را به کسوت یک استاد دانشگاه درآورند. گویی نام بنیامین خود به عرصه‌ای برای «پیکار طبقاتی در تراز نظریه» بدل شده است. ترجمه این کتاب، با علم به محدودیت‌های ایگلتون، تلاشی است برای آن که بتوان بار دیگر بنیامین را از دست معاندان بیرون کشید.

ایگلتون در این کتاب سعی می کند مفاهیم و مواضع مختلف را به لطف قسمی دیالکتیک منفی علیه یکدیگر بشوراند. به همین دلیل خود را در تقاطع تنش‌ها و تضادها و بحث‌های درگرفته میان آدورنو، بنیامین، لوکاچ، برشت و در کل آنچه به عنوان «زیباشناسی مارکسیستی» شناخته می شود قرار می دهد. او سعی می کند با دستگاه مفهومی لکان و گاهی دریدا (هرچند نقدهایی اساسی به دریدا دارد) به شکل رو به عقب به برخی از نقاط کور این تنش‌ها نور بتاباند. چنانکه خود ایگلتون درباره دعوی آدورنو و بنیامین می گوید همه پرسش‌ها در نهایت به پرسش دیالکتیک و مرزهای آن می رسد. پیش از این در کتاب **ویلیام شکسپیر** هم دیده بودیم که ایگلتون بحث خود را با ساختن قطب‌های دیالکتیکی پیش می برد و سعی می کند هر قطب را علیه قطب دیگر علم کند و مفاهیم را علیه یکدیگر بشوراند و از این جهت خلف برحق آدورنو است. اما دیالکتیک او مرزهایی دارد که باید بدان‌ها توجه داشت. دیالکتیک منفی او گاهی به شکلی خطرناک به تأکید بر حد وسط می انجامد و به عقل سلیم نزدیک می شود. به همین دلیل گاهی شوراندن مواضع مختلف علیه یکدیگر باعث می شود او از گرفتن موضع مشخص بگریزد، چنانکه در بحث او درباره دعوی آدورنو و لوکاچ می بینیم. از قضا رژیوک نیز در کتاب **در دفاع از تلاش‌های بی حاصل** به این نکته اشاره کرده

است. او در نقد کتاب **دردسر غریبه‌ها** می‌گوید ایگلتون، به رغم تمامی نقدهای درخشانی که به پست‌مدرنیسم کرده است، گاهی خود به پیش‌فرض پست‌مدرنیستی حفظ فاصله با شیء مطلق تلویحاً تن می‌دهد و به منطق عقل سلیم درمی‌گلتد. ایگلتون در بحث میان آدورنو و بنیامین مدام طرف آدورنو را می‌گیرد و بخش اعظم نقدهای وی به بنیامین را درست می‌داند. برای مثال باور دارد نقد آدورنو به بنیامین در مورد اتصال‌های بی‌واسطه‌ای که او بین زیربنا و روبنا ایجاد می‌کند کاملاً بجاست. اکنون می‌توان دید که ایگلتون با دفاع یک‌جانبه‌اش از آدورنو در واقع چشم خود را بر برخی از مرزها و محدودیت‌های دیالکتیک منفی او که در نقدش به بنیامین بیش از هر جای دیگر آشکار می‌شود، می‌بندد. مراد فرهادپور در مصاحبه خود، «هگل افق تفکر ماست»، به نکته‌ای اشاره می‌کند که شاید برای درک این بحث راهگشا باشد: «من با پیش بردن خود پروژه دیالکتیک روشنگری از درون، در مقاطعی با خلأها و بن‌بست‌هایی مواجه شدم که از قضا اتفاقاً به همین مسأله رابطه تاریخ و حقیقت و مسأله خود حقیقت متصل بودند... مسأله دقیقاً همان چیزی بود که در مقدمه‌ام از قول ژيژک طرح کردم که دست‌کم حیات فکری من را کاملاً توضیح می‌داد: پروژه دیالکتیک روشنگری آدورنو در واقع دو جواب دارد. یعنی از دو طریق می‌توان آن را بسط داد و تناقضاتش را رفع کرد. یکی هابرماس با بازگشت به جامعه‌شناسی و جداکردن عقل ابزاری از اخلاق و بعدها از سیاست؛ و مسیر دیگر ژاک لکان است.» در واقع چنان‌که فرهادپور اشاره کرده، در آدورنو و دیالکتیک منفی او بن‌بست‌هایی در کار بود که با رفتن به سراغ لکان، که بارآورترین شکل آن را در پروژه «هگل با لکان» ژيژک می‌بینیم، می‌شد بر آن‌ها فائق آمد. چنان‌که گفتیم، این بن‌بست‌های دیالکتیک آدورنو بیش از همه در نقد او بر دیالکتیک بنیامین بروز می‌کنند. برای مثال مسأله بی‌واسطگی را که اصلی‌ترین نقد آدورنو به بنیامین است و به صورت هشدار «دیالکتیک بیشتر» نمایان می‌شود، در نظر بگیرید. در آدورنو هر شکل از بی‌واسطگی برابر با ایدئولوژی است؛ اما در بنیامین ما

با شکل‌هایی از بی‌واسطگی روبرو هستیم که حال می‌توان از منظر ژژیک نشان داد که نه بی‌واسطگی ایدئولوژیک، بلکه شکل‌هایی از اتصال کوتاه‌اند که دیالکتیک منفی آدورنو قادر به درک‌شان نبود. در بنیامین به شکلی مبهم و اولیه با شکلی از بی‌واسطگی و ایجابیت روبرو می‌شویم که قسمی مداخله در امر واقعی است. اما چون دیالکتیک منفی آدورنو تلاش می‌کرد هر شکل از ایجابیت را از چارچوب دیالکتیکی خود براند، از درک این قسم بی‌واسطگی‌های غیرایدئولوژیک عاجز بود. طرفه آنکه خود ایگلتون با اینکه از منظر لکان به سراغ این منازعه می‌رود باز در مرزهای خود آدورنو می‌ماند. هدف از بازگشت به بنیامین برای ما، پس از پروژه‌ای که از آدورنو به ژژیک رسیده است، پروژه‌ای که ما نیز سعی کرده‌ایم از دل آن به ادبیات بیندیشیم، طرح دوبارهٔ مسائلی ادبی و زیباشناختی است که ایگلتون بدان‌ها پرداخته (هرچند نتوانسته تناقضات‌شان را تا انتها دنبال کند) و در پروژه ژژیک و تا حد زیادی در پروژهٔ مراد فرهادپور به علت اولویت یافتن سیاست بر فرهنگ مغفول مانده است. والتر بنیامین یکی از «گرهگاه‌های دیالکتیکی» زیباشناسی مارکسیستی است که امیدواریم بازفعال شدنش موجب بازفعال شدن بحث‌ها و تنش‌هایی شود که نمونه‌های درخشان آن در کتاب *زیباشناسی و سیاست* مطرح شده است.

سرآخر تلاش همهٔ کسانی که پیش از ما آثار بنیامین و آثاری دربارهٔ او را ترجمه کرده‌اند ارج می‌نهم و خاطرنشان می‌کنیم که در ترجمهٔ خود از منابع فارسی زیر بهره برده‌ایم:

عروسک و کوتوله، ترجمهٔ مراد فرهادپور و امید مهرگان، نشر گام نو.

فهم برشت، ترجمهٔ نیما عیسی‌پور و دیگران، نشر بیدگل.

خیابان یک‌طرفه، ترجمهٔ حمید فرازنده، نشر مرکز.

مجددم برومروئمی بنابارت، ترجمهٔ باقر پرهام، نشر مرکز.

از کودکان طبقه کارگر هر سهم مشترکی از امور
غیرمادی را دریغ کنید، و آنگاه خواهید دید که
مردانی بالغ شده‌اند که با تهدید و ارباب کمونیسم
مادیات را می‌طلبند.

سر هنری نیوبولت، گزارش دولت درباره
آموزش زبان انگلیسی در انگلستان، ۱۹۲۱

[تاریخ فرهنگ] چه‌بسا بر بار گنجینه‌هایی که بر
دوش بشر تلنبار شده‌اند بیفزاید. اما آن توش و
توان را به انسان نمی‌دهد که خود را از شر این بار
خلاص کند تا مگر بتواند به آن دست یازد.
والتر بنیامین، ادوارد فوکس، مجموعه‌دار و مورخ

پیشگفتار

بعد از ظهر یک روز، والتر بنیامین در کافه دِس دوماگوی سن ژرمن دِس پره نشسته بود و این فکر مثل خوره به جانش افتاده بود که شکلی از زندگی اش ترسیم کند، و در عین حال خوب می دانست این کار را چطور باید انجام دهد. شکل را کشید، و با بداقبالی ای که همیشه نصیبش می شد یکی دو سال بعد باز آن را گم کرد. تعجب ندارد شکلی که کشید یک هزار تو بود.

این کتاب همان شکل گمشده نیست که اکنون پیدا شده باشد. نه مقدمه ای است بر نوشته های بنیامین نه تحقیقی علمی؛ و نه به واقع «شرحی انتقادی» است، زیرا حتی آن جا که به نظر می رسد مشغول «تشریح» افکار بنیامین هستم عملاً به ندرت متن هایش را خلاصه یا باز نویسی می کنم. بیشتر سعی دارم برای رسیدن به اهداف خودم به خدمت آن ها برسم و با انفجار پیوستار تاریخ از دل این پیوستار بیرون شان بکشم، آن هم به روش هایی که خیال می کنم اگر خودش بود تأییدشان می کرد. نسبت میان سخن بنیامین و سخن خود من از جنس بازتاب یا باز تولید نیست؛ بیشتر از مقوله پیوند زدن دو زبان برای ایجاد زبان سومی است که به طور کامل به هیچ یک از ما تعلق ندارد. در هر صورت دانستن این که یک «شرح انتقادی» مکفی درباره بنیامین چه شکلی می تواند باشد دشوار است، آن هم با توجه به خصومت شخص

او با شیوه تولید دانشگاهی، و استراتژی‌های پیچیده‌ای که متن‌هایش برای مقاومت در برابر همچو تقلیل دادن‌هایی به کار می‌گیرند. نفرت تمسخرآمیز بنیامین از روال مرسوم تولید کتاب ارتباط تنگاتنگی دارد با سیاست او، و همین‌جا باید بگویم که انگیزه شکل دهنده به این کتاب نیز بیشتر سیاسی است تا دانشگاهی. این کتاب را نوشتم چون فکر می‌کردم می‌توانم در آثار بنیامین روش‌هایی بیابم برای نور تاباندن بر بعضی از مسائل اساسی که اکنون بر سر راه «نقد انقلابی» وجود دارند. این کتاب نیز به سیاق آثار خود بنیامین عمداً به شیوه‌ای نوشته شده که «وحدتی ارگانیک» نباشد: مخصوصاً منطق بخش دوم باید به همان اندازه که در خود متن داده شده از سوی خواننده نیز ساخته شود.

بنابراین، کتاب حاضر، به روش‌هایی که برشمرده شد، معرف تحولی است نسبت به کتاب قبلی من، *نقد و ایدئولوژی* (انتشارات نیولفت‌بوک، ۱۹۷۶)، که تا این اندازه آشکارا طنین سیاسی نداشت و سبک و فرمیش بیشتر به قواعد دانشگاهی متکی بود. آنچه در زمان نگارش کتاب قبلی مهم به نظر می‌رسید، زمانی که «نقد مارکسیستی» جای پای محکمی در بریتانیا نداشت، بررسی پیش‌تاریخ آن نقد و نظام‌مند کردن مقولاتی بود که برای نوعی «علم متن» ضرورت داشتند. هنوز از اصل آن پروژه دفاع می‌کنم، هرچند ممکن است دیگر دغدغه محوری مطالعات فرهنگی مارکسیستی نباشد. کانون چنین مطالعاتی، تا حدی تحت فشار بحران سرمایه‌داری جهانی و تا حدی تحت تأثیر مضامین و نیروهای جدید درون سوسیالیسم، رفته‌رفته از تحلیل موشکافانه متنی یا مفهومی به مسائل مربوط به تولید فرهنگی و مصارف سیاسی این مصنوعات منتقل می‌شود. تکامل فردی شخص من از زمان نگارش *نقد و ایدئولوژی* با این جهش و دگرگونی کلی درهم تنیده است. در فاصله نگارش این کتاب و کتاب قبلی، نمایش نامه من به نام *برشت و شرکا* (۱۹۷۹) منتشر شد که هم در حین نگارش و هم در محصول نهایی مسائلی را در خصوص نسبت‌های نظریه فرهنگ با عمل فرهنگی سوسیالیستی،

ارتباط هر دو آن‌ها با سیاست انقلابی، و تکنیک‌های تولید فکری و مصارف سیاسی تئاتر و کمدی مطرح می‌کرد. این تغییر جهت به‌نوبه خود ارتباط مبهمی داشت با برخی تغییرات اساسی در زندگی شخصی و سیاسی خود من از زمان نوشتن *نقد و ایدئولوژی*.

دلایل دیگری هم می‌توان برای مناسبت داشتن کتابی درباره بنیامین برشمرد. بنیامین، که همچون روشنفکری بورژوا پرورش یافته بود، خود را به رسالت‌های دگرگونی انقلابی متعهد ساخت؛ به‌طوری که، خاستگاه طبقاتی روشنفکران مارکسیست دانشگاهی امروز هرچه باشد، زندگی و کار او زندگی و کار همه ما را زیر سؤال می‌برد. این از همه بیشتر درمورد دوره آشوب تاریخی صدق می‌کند، زمانی که هر کار فکری ماتریالیستی باید دانسته و سنجیده صلاحیت سیاسی خود را بررسی کند. علاوه بر این، به‌زعم من، آثار بنیامین به‌شکلی حیرت‌انگیز از پیش‌خبر از بسیاری از مضامین فعلی پسااستارگرایی می‌دهند، و این کار را نیز به‌شکل نامعمولی در بستر قسمی تعهد مارکسیستی انجام می‌دهند. بنابراین، کتاب حاضر، ضمن موارد دیگر، به قصد مداخله در این مباحث خاص نوشته شده است. اما من این کتاب را، که عقیده دارم نخستین بررسی آراء بنیامین در قالب کتاب به زبان انگلیسی است، نوشته‌ام تا درعین حال دست ما پیش از معاندان به او برسد. همه قرائن حاکی از آن است که بنیامین در معرض این خطر قریب‌الوقوع است که جریان اصلی حوزه نقد که مارکسیسم او را لغزشی تصادفی یا غرابتی قابل تحمل تلقی می‌کند مصادره‌اش کند. به‌گفته فرانک کرمود، اگر نبود مرگ زودهنگام او، بنیامین «اکنون، در هشتادوشش سالگی، استادتمام بازنشسته یکی از دانشگاه‌های امریکا بود»^۱. می‌توان تصور کرد که بنیامین با چه شور و شعفی با این چشم‌انداز مواجه می‌شد. جورج استاینر می‌گوید: «اگر والتر بنیامین زنده بود بدون شک به هر قسم «چپ نو» به دیده تردید می‌نگریست. او نیز مانند هر فرد متعهد به تفکر و تحقیق غامض و پیچیده می‌دانست که نه فقط علوم انسانی، بلکه خود خرد انتقادی و بشری، در کنف

حمایت همیشه در معرض تهدیدِ عده‌ای محدود است»^۲. این کلمات، که درست خلاف حقیقت هستند، به زعم من، توهین به خاطره بنیامین‌اند. پس آخرین و ساده‌ترین دلیل من برای نوشتن این کتاب ادای احترام به والتر بنیامین است، کسی که در زمانه‌ای ظلمانی به ما آموخت چیزهای پیش‌پاافتاده و نامشهودند که پیوستار تاریخ را منفجر خواهند کرد.

از فرانسیس مالهرن، برنارد شارات و پل تیکل سپاسگزارم که این کتاب را پیش از چاپ خواندند و نظراتی ارزشمند درباره‌اش دادند. همچنین باید تشکر کنم از اساتید و دانشجویان دانشگاه‌های اورگان، بریتیش کلمبیا، و دانشگاه دیکین استرالیا، که مسائل این کتاب را با آن‌ها به بحث گذاشتم، و انجمن علوم انسانی دانشگاه کورنل که فرصتی مطالعاتی در اختیارم گذاشت تا آخرین مراحل این کار را به انجام رسانم. توریل موی [همسر] و من بر سر بعضی از این ایده‌ها با هم بحث کرده‌ایم، تا جایی که نمی‌توان گفت آن‌ها «مال او» هستند یا «مال من»؛ اما نمی‌توانم تقصیر تایپ کردن دست‌نوشته، تحمل کردن آن‌همه مدت خلوت‌گزینی و اجتماع‌گریزی با صبر و شوخ‌طبعی، یا تقصیر جلوگیری از دیوانه شدنم را به گردن او بیندازم.

تی. ای.

کالج وادم

آکسفورد

یادداشت

1. 'Every Kind of Intelligence', New York Times Book Review, July 30, 1978.
2. 'Introduction', Walter Benjamin, *The Origin of German Tragic Drama*, NLB 1977, p. 24.

والتر بنیامین کسر شأن خود می‌دانست
 که چیزی بیش از تکه پاره‌ها جمع کند؛
 در کتاب *خاستگاه* شرح می‌دهد که
 خداوند مغزمان داد
 تا خود معنا را کبرآمیز تلقی کنیم.
 آلن وال

کشف تدریجی والتر بنیامین که مهر خود را بر دو دهه اخیر زده است چندان هم شگفت‌انگیز نیست. به‌راستی که می‌تواند برای مارکسیست‌های غربی جذاب‌تر از نویسنده‌ای باشد که قادر است با قدرتی شگفت‌آور کل سنت‌شکنی پرشور نوعی «زیباشناسی تولیدمحور» ماتریالیستی را با کیفیت اسرارآمیز و مسحورکننده کابالا ترکیب کند؟ که می‌تواند ما را بیش از او اقناع کند، مایی که میان تکنولوژی رسانه‌ها و مراقبهٔ ایدئالیستی دوباره شده‌ایم؟ در چهرهٔ اندوه‌بار و بداقبال کسی چون بنیامین، تصویر میل متناقض‌مان بر ما منعکس می‌شود، میل متناقض‌مان به نوعی رهایی که در خیال هم نمی‌گنجد و لذت مداوم از امر حادث*. *خاستگاه نمایش سوگناک آلمانی* در تلاقی‌گاه این کشش‌ها و تکانه‌ها قرار گرفته است - زیرا هیچ چیز نمی‌تواند به اندازهٔ نمایش سوگناک قرن هفدهم جسورانه دیالکتیکی و درعین‌حال به شکلی خیره‌کننده اسرارآمیز باشد.

* کلمهٔ contingency را که به معنای امکان خاص است باید از possibility که امکان عام است متمایز کرد؛ contingency امکانی خاص است که هیچ ضرورتی ندارد ولی پس از رخ دادن به شکل رو به عقب به خود ضرورت می‌بخشد.

بازگشت بنیامین به قرن هفدهم، به ویژه برای منتقدی انگلیسی، ناگزیر یادآور ژست‌های ظاهراً یکسان تی. اس. الیوت و اف. آر. لیویس* است. نقد انگلیسی قرن بیستم، که از قرن هجدهمی که از پیش آن را بازنویسی کرده و لقب «آگوستن»** به آن داده ناراضی است و آفریده‌های ایدئولوژیک خودش راه را بر آن بسته‌اند، به فراسوی این عصر که آن را با حالتی مصنوعی غرق در صلح و صفا جلوه داده‌اند خیره شده است تا در سلف آشوب‌زده خود تصویری بیاید که بتواند آن را مال خود بداند. روی آوردن بنیامین به نمایش سوگناک نه تنها صرفاً نظیر پروژۀ مذکور نیست، بلکه استادانه بنیاد ایدئولوژیک آن را بر ملاء می‌کند. اف. آر. لیویس در *ارزیابی مجدد* دربارهٔ جان دان*** می‌نویسد: «نحوۀ بیان، حرکت و آهنگ کلام او به صدای گفتار تعلق دارد و نشان‌دهندۀ قسمی تأکید گفتاری طبیعی و آهنگ کلام و اقتصادی است که امتیاز خاص گفتار است...»^۱ شعر پوپ**** نیز به همین سیاق بیان‌گرانه است: «بر فراز هر سطر شعر پوپ، می‌توانیم منحنی شدیداً منعطف و پیچیده‌ای را تصور کنیم که بازنمون تغییر تکیه، تأکید و لحن و ضرب متغیر صدای در حال خواندن است...»^۲ همین ردپای صدای زنده درون نوشتار است که فاجعۀ زبانی میلتن به طرزی مهلک حذف کرده است. زبان میلتن «هیچ کار بیان‌گرانهٔ خاصی ندارد بکند، بلکه طوطی‌وار و به یمن ضرباهنگ حرکت خود با حالتی آیینی کار می‌کند»؛ شیوۀ سخن او در بدترین حالتش

* منتقد معروف بریتانیایی که در قرن بیستم می‌زیست. او در کالج داوینگ، کمبریج و بعدها در دانشگاه یورک تدریس کرد. نقد او باعث افزایش اعتبار کسانی چون تی. اس. الیوت و ازرا پاند شد و تلاش کرد از قدر و منزلت جان میلتن بکاهد.

** قرن هجدهم را در ادبیات انگلیسی عصر آگوستن، عصر نئوکلاسیک و عصر عقل نامیده‌اند. این عصر را بدین دلیل «عصر آگوستن» می‌نامند که برخی از نویسندگانش آگاهانه از نویسندگان دوران امپراتوری آگوستوس، یعنی ویرجیل و هوراس، تقلید می‌کردند.

*** شاعر و کنش انگلیسی که او را نمایندهٔ اصلی شاعران متافیزیکی می‌دانند. لازم به ذکر است که تی. اس. الیوت مقاله‌ای معروف به اسم «شاعران متافیزیکی» دارد. الیوت در این مقاله سعی در احیای سنت شعری جان دان و علم کردن او در برابر شعرای رمانتیک دارد.

**** الکساندر پوپ از شاعران سدهٔ هجدهم بریتانیا که شهرتش بیشتر مدیون اشعار طنز و ترجمۀ هومر است.

نوعی «تصنع ملانقطی و زورکی» است که در آن نشانه* مزاحم و نظرگیر توجه به «ادراکات، حس‌ها یا چیزها» را که وظیفه دارد به آن پروبال دهد، با نخوت و تکبر به سوی خود جلب می‌کند.^۲ سخن تصنعی و خشک میلتون متضمن واسطه‌ای است «جدا افتاده از گفتار، گفتاری که به بافت عاطفی و حسی زندگی واقعی تعلق دارد و با سیستم عصبی انسان هماهنگ است».^۳ در مقابل، خصلت «طبیعی» جان دان درست همان ریشه‌داشتن نامحسوس او در «گفتار رایج و طبیعی» است. الیوت نیز که به همین سیاق به دنبال شعری است که به درون «قشر مغز، سیستم عصبی و جهاز هاضمه»^۴ رسوخ کند، این نوع نشانه‌شناسی جسمانی را در دان می‌یابد، نه در میلتون که «دور بودنش از گفتار معمول»^۵ برای الیوت جوان سخت فلج‌کننده است.

برای هر دو منتقد، تضاد بین دان و میلتون به قالب تقابل تخیل «بصری» و تخیل «سمعی» درآمده است. هر دو آن‌ها وجه فاسدکننده میلتون را در مازاد تقلیل‌ناپذیر دلالتی می‌یابند که نشانه را از نقش حقیقتاً بازنمایی‌کننده‌اش منحرف می‌کند - مازادی که به قول لیویس نشان‌دهنده «نوعی احساس همدلی با کلمات» است، «نه امکان احساس از خلال کلمات».^۶ می‌توانیم این مازاد دلالت را نوشتار** بنامیم؛ و از نظر بنیامین، این مازاد در قلب نمایش سوگناک نهفته است. تمثیل قرن هفدهمی، که با نشان‌های نمادین*** و علائم تصویرنگارانه یا هیروگلیفی دل‌مشغولی و سواسی دارد، شکلی به‌غایت بصری است؛ اما آنچه به تدریج آشکار می‌شود چیزی نیست جز مادیت خود حرف. برخلاف آنچه لیویس می‌خواهد در مورد جان دان به ما بقبولاند، مسأله از این قرار نیست که حرف خود را خم و حذف می‌کند تا حامل «ادراکات، حس‌ها یا چیزها» بشود؛ بلکه «تصویر عمیق تمثیل چیزها و آثار را به یک ضرب به نوشتار فعال و برانگیزاننده بدل می‌کند».^۷ دال تمثیلی «صرفاً

* sign

** écriture

*** emblem

نشانه چیزی نیست که باید دانسته شود، بلکه به خودی خود ابژه‌ای است درخور دانش^۹؛ نیروی دلالتش از جسمانیت پیچیده‌اش جدایی‌ناپذیر است. بنیامین خاطر نشان می‌کند که نوشتار نمایش سوگناک «با به بیان درآمدنش به تعالی نمی‌رسد؛ بلکه جهان زبان نوشتار، خودبسنده و مشتاق نمایش جوهر خود باقی می‌ماند»^{۱۰}.

این بدان معنا نیست که چنین نوشتاری اصلاً «به بیان در نمی‌آید»، که تراکم مادی صدا آن را زایل می‌کند. درست برعکس، دال باروک ساختاری دیالکتیکی را به نمایش می‌گذارد که در آن صدا و نوشته «در نوعی دوگانگی شدید با یکدیگر مواجه می‌شوند»^{۱۱} و در سخن نوعی شقاق به بار می‌آورند که نگاه را به سمت اعماق آن سوق می‌دهد. این شقاق از نظر بنیامین وجودشناختی است: زبان گفتار دال بر «بیان خودانگیخته و آزاد جانور است»^{۱۲}، قسمی خلصه بیان‌گرانه که در تضاد است با اتفاق شوم به اسارت معنا درآمدن، که زبان تمثیل مستلزمش است. آنچه از چنین اسارتی می‌گریزد شکل و صداست، که برای تمثیل‌گر باروک در هیئت پس‌مانده‌ای سرخوشانه و کاملاً حسی بر فراز و ورای معنا نمودار می‌شوند، پس‌مانده‌ای که هر نوع زبان نوشتاری لاجرم به آن آغشته است (و البته ناگفته نماند که «زبان نوشتار» معنایی ندارد جز «زبان به معنای دقیق کلمه»). زبان به دنبال آن است که در سرشاری صدا حقوق جانوری‌اش را احقاق کند، اما با بی‌رحمی تسلیم دلالت می‌شود؛ «امر نشانه‌ای»* (به معنای کریستوایی کلمه، یعنی قسمی یاوه یا وراجی که در زیر آستانه معنا قرار دارد و از تکانه‌هایی که درست به هم پیوند نخورده‌اند تشکیل شده) وارد قیدوبندهای «امر نمادین» می‌شود اما می‌تواند نسبت به آن امری نامتجانس بماند.^{۱۳} بهترین تصویری که می‌توان از چنین قیدوبندی ارائه کرد در بازی پژواک باروک یافت می‌شود؛ در این بازی، پژواک که خود به معنای واقعی کلمه چیزی جز بازی آزاد صدا نیست در

* the semiotic

هیئت پاسخ، هشدار، پیش‌گویی یا چیزهایی از این قبیل به معنای دراماتیک گره می‌خورد و با خشونت تابع عرصه‌ای از دلالت می‌شود؛ البته بیم آن می‌رود که طنین تهی این پژواک، عرصه مذکور دلالت را زایل کند.

پس آنچه بنیامین در نمایش سوگناک کشف می‌کند شکافی عظیم میان مادیت و معناست - شکافی که تنش و نزاع میان این دو بر فراز آن ادامه دارد. الیوت در میلتون دقیقاً متوجه چنین چیزی می‌شود؛ او می‌گوید: «برای آن‌که هر آنچه را ممکن است از بهشت گم‌شده بیرون بکشیم، باید آن را به دو شیوه مختلف بخوانیم، بار اول فقط برای صدا و بار دوم برای معنا.»^{۱۲} تناقض نشانه‌شناختی‌ای که بنیامین روی آن انگشت می‌گذارد با تقسیم کار به خوانش‌های مجزا برطرف می‌شود. از نظر لیویس، «موسیقی میلتونی» چیزی نیست جز نوعی پیرایه بیرونی که با سرچشمه‌های معنا تضادی ناشیانه دارد. اصلاً شگفت‌انگیز نیست که این مسأله برای این دو منتقد شرم‌آور و فضااحت‌بار است، زیرا آن‌ها دقیقاً دل‌بسته ایدئولوژی زیباشناختی‌ای هستند که بنیامین بی‌رحمانه راززدایی‌اش می‌کند: زیباشناسی مبتنی بر نماد*، نماد، که ناگزیر به چیزها خصلتی آرمانی و معنوی می‌بخشد، ابژه مادی را تابع غلیان روح می‌کند، غلیانی که از درون بر ابژه نور می‌تاباند و رستگارش می‌کند. معنا و مادیت در درخششی دگرگون‌کننده با یکدیگر آشتی می‌کنند و وحدت می‌یابند؛ در لحظه‌ای شکننده و غیرعقلانی، وجود و دلالت در تمامیتی سرشار از هماهنگی با یکدیگر جفت می‌شوند. تمثیل، در پرتو این تصورات شکوه‌مند، ناگزیر مکانیکی و زمخت و سرشار از پرگویی به نظر می‌رسد؛ و بنیامین به‌راستی به این نکته کاملاً واقف است. تمام کتاب او چیست جز تلاشی برای نجات دادن تمثیل از «نخوت عظیم» تاریخ، نظر به این‌که تمام هم‌وغم تمثیل برای نجات دادن پرمشقت حقیقت است؟ نمادگرایی تمثیل را به طور کامل بی‌اعتبار و حقیر کرده، درست همان‌طور که ایدئولوژی صدای

* symbol

گفتار نوشتار را خوار و خفیف کرده است. این پیوند، هر چند بنیامین به طور کامل بسطش نمی‌دهد، بی‌تردید پیوندی معنادار و مهم است. زیرا ابژه تمثیلی قسمی خونریزی روح را از سر گذرانده است: این ابژه که از هر نوع معنای درون‌ماندگار تهی گشته، چونان واقعیتی محض زیر دستان ماهر و مداخله‌گر تمثیل‌گر آمده و چشم‌انتظار آن است که تمثیل‌گر چنین معنایی بدان ببخشد. برای این وضعیت نمی‌توان نمونه‌ای بهتر از خود عمل نوشتن یافت، عملی که پاره‌های مادی پراکنده خود را به درون منظومه‌های بی‌پایان و خودجوش معنا می‌کشاند. در تمثیل باروک، خط مرزی ناصافی میان ابژه تئاتر و معنا، دال و مدلول کشیده شده است - خطی که از نظر بنیامین رد سایه ظلمانی انفصال غایی آگاهی و طبیعت مادی را در فضای میان این دو نشان می‌دهد، انفصالی که همان مرگ است. اما اگر مرگ بدین معنا ویرانی نهایی نشانه و برهم خوردن کامل انسجام خیالی آن است، خود نوشتار نیز چنین است، زیرا در محور لغزنده میان دال و مدلول رخ می‌دهد و چنان‌که بعدتر خواهیم دید، مرگ با آن پیوندی نزدیک و درونی دارد.

از آن‌جا که بنیامین، مانند برتولت برشت، باور دارد که کار را باید از چیزهای بد جدید آغاز کرد نه از چیزهای خوب قدیمی^{۱۵}، برای وضعیت مایوس‌کننده جهان باروک که به طور کامل از هر نوع تعالی جدا افتاده، مویه نمی‌کند. چنان‌که خواهیم دید، او در حقیقت باور دارد که این بی‌حاصلی و بی‌ثمری حاوی بذره‌های رستگاری خویش است؛ اما با این‌همه، بنیامین نمایش سوگناک را با آغوش باز می‌پذیرد و آن را تجسم شکل راززدایی شده و واقعی «انقیاد انسان در برابر طبیعت» می‌داند^{۱۶}. از سوی دیگر، از نظر الیوت و لیویس، این جدایی اساسی عقل و احساس - بالأخره این اصطلاح نیز ژارگون دیگری است برای چیزی که مشغول بحث درباره‌اش هستیم - تهدیدی ایدئولوژیک است. جهان نمایش سوگناک جهانی نیست که شخصیت‌ها بتوانند افکارشان را مانند رایحه گل سرخ بی‌واسطه احساس کنند؛ و حتی اگر ماشین تحریر در آن زمان اختراع شده بود، بعید بود آن‌ها

شنیدن صدای آن را با تجربه خواندن اسپینوزا ترکیب کنند* در نمایش سوگناک که عناصر در آن بنا به عادت از یکدیگر منفصل می‌شوند، بت‌وارگی «امر اندام‌وار» جایی ندارد، بت‌واره‌ای که چون شیخ بر تفکر کسانی چون الیوت یا لیویس سایه افکنده و نقد رمانتیک آلمانی را که بنیامین با شجاعت به چالش می‌کشد تحت تأثیر قرار داده است. در باروک، «نمود کاذب تمامیت از میان برداشته می‌شود»^{۱۷}، حتی اگر سپس به بت‌وارگی تکه‌پاره‌ها میدان دهد. الیوت و لیویس که مسحور چیزهای خوب قدیمی شده‌اند، با حسرت و افسوس به زمانی بازمی‌گردند که در آن عقل بر فراز حواس قرار داشت و مناسبات اجتماعی کارگران استثمارزده مزارع به یک محیط انسانی «شایسته و محتوم»^{۱۸} قوام می‌بخشید. جداً استعاره متافیزیکی چیست جز مدل مینیاتوری جامعه اندام‌وار، قسمی اجتماع** حواس و عقل، درخششی دگرگون‌کننده که در آن ابژه مادی از واقعیت خود نجات می‌یابد و به آغوش زودگذر روح پیش‌کش می‌شود؟ جای شگفتی نیست که نقد الیوت و لیویس چنین تعصب «آوامحورانه» عمیقی بروز می‌دهد - آن‌ها از چیزی دفاع می‌کنند که ژاک دریدا چنین توصیفش می‌کند: «قرباب مطلق صدا و وجود، صدا و معنای وجود، صدا و کیفیت آرمانی معنا»^{۱۹} زیرا اگر قرار است شعر به درون قشر مغز، سیستم عصبی و جهاز هاضمه نفوذ کند تا بتواند کار ایدئولوژیک خود را در آن جا اجرا نماید، باید خودش را از بند مادیت دست‌وپاگیر دال رها کند تا به واسطه رقیق‌شده خود بدن زننده بدل شود، بدنی که هیچ چیز نمی‌تواند به اندازه آوای «خودانگیخته» سخن نمادی برای بیان آن باشد. اگر «شیء» بدون واسطه و تمام‌وکمال در کلمه حاضر نباشد، نمی‌تواند پنهانی به درون عرصه‌ای منتقل شود که از نظر الیوت و لیویس کانون «تجربه بشر» است،

* اشاره‌ای به سخن معروف الیوت در مقاله «شاعران متافیزیکی» درباره نحوه کار ذهن شاعر.
 ** کلمه Gemeinschaft که معمولاً در انگلیسی معادل community است، اشاره به اجتماعی پیشامدن دارد که در آن روابط خانوادگی و قومی و قبیله‌ای نزدیک و اندام‌وار وجود داشته باشد؛ این قسم اجتماع در برابر Gesellschaft قرار می‌گیرد.