درباره‌ی
درون‌مایه‌های اصلی
«خاستگاه نمایش
سوگناک آلمانی»
سیاوش طلایی‌زاده

۱

اسفند ۱۴۰۰

والتر بنیامین کتاب *خاستگاه نمایش سوگناک آلمانی* را در میانه‌ی سال ۱۹۲۴ و آوریل ۱۹۲۵ نوشت و هدف او کسب کرسی ادبیات و زبان-شناسی دانشگاه فرانکفورت بود. چنان‌که می‌دانیم اساتید دانشکده به بنیامین گفتند که کتابش قابل‌فهم نیست و آن را به دانشکده‌ی فلسفه ارجاع دادند و آن‌جا نیز روی خوشی به اثر نشان داده نشد. سرانجام بنیامین، پیش از اظهارنظر قطعی و طرد رسمی اثر، کتاب را از دانشکده پس گرفت و از خیال کسب مقام استادی دانشگاه دست شست و ترجیح داد به عنوان یک نویسنده‌ی مستقل به کار خود ادامه دهد. کتاب *خاستگاه*[۱] سرانجام در سال ۱۹۲۸ توسط انتشارات روولت[۲] منتشر شد. کتابی دیریاب و دشوار که به یکی از دوره‌های مغفول‌مانده‌ی تاریخ ادبیات اروپا و مشخصاً آلمان می‌پردازد. عنوان اصلی کتاب *Ursprung des Deutschen Trauerspiels* است که در انگلیسی به *The Origin of German Tragic Drama* برگردانده شده است.[۳] هم‌چنان‌که از عنوان کتاب برمی‌آید، بنیامین آگاهانه می‌کوشد تراژورشپیل یا نمایشنامه‌ی سوگناک را از تراژدی کلاسیک متمایز سازد. اهمیت اثر البته گذشته از این تفکیک عمدتاً در شرحی است که بنیامین از مباحثی همچون تمثیل،[۴] زوال و خاستگاه می‌دهد. کتاب شامل ۳ بخش اصلی است: «پیش‌گفتار معرفتی‌ـانتقادی»،

Problematicaa.com

«ترائورشپیل و تراژدی» و «تمثیل و ترائورشپیل». در ادامه می‌کوشیم شرح مختصری از مهم‌ترین مفاهیم هر ۳ بخش ارائه کنیم.

پیش‌گفتار معرفتی‌ـانتقادی

بنیامین پیش‌گفتار معرفتی‌ـانتقادی را پس از نقل‌قولی از گوته با این جمله آغاز می‌کند که «یکی از وجوه بارز نوشتار فلسفی آن است که پیوسته با پرسش بازنمایی مواجه شود.» (بنیامین، ۲۰۱۹: ۱). و کمی بعد می‌افزاید «هر قدر ریاضیات آشکارا در راستای اثبات این حکم بکوشد که کنار گذاشتن مسئله‌ی بازنمایی [...] شاخص معرفت راستین است، این نکته مبرهن‌تر می‌شود که ریاضیات از آن قلمرویی از حقیقت چشم پوشیده که زبان را نشانه گرفته است» (بنیامین، ۲-۱۰؛ ۱-۲). در نقطه‌ی مقابل ریاضیات که برای دستیابی به شناخت و معرفت، مسئله‌ی بازنمایی را حذف می‌کند، فلسفه به زعم بنیامین همواره با مسئله‌ی بازنمایی رو در رو است. به باور بنیامین «آموزه‌های فلسفی استوار بر قواعد تاریخی‌اند و از این رو احضارآن‌ها به *شیوه‌ی هندسی* ناممکن است» (بنیامین، ۲۰۱۹: ۱). برای بنیامین روش از کیفیتی «رازآمیز» برخوردار است و ساختار متناسب با آن رساله است که خصلت بارز آن غیاب «پیشبرد بی‌وقفه‌ی قصدیت» است (بنیامین، ۲۰۱۹: ۳). بازنمایی با انحراف از روش و گریز زدن و راه‌های غیرمستقیم تعریف می‌شود، با

Problematicaa.com

وقفه و انقطاع. بنیامین در صورت‌بندی مورد نظر خود از روش، از یک سو روش هندسی و ریاضی را نفی می‌کند و از سوی دیگر سنت فلسفه‌ی آگاهی را از کانت تا هوسرل به پرسش می‌کشد، سنتی که برای شناخت، آگاهی درونی و تأمل ارجحیت قائل است. در اینجا بنیامین تفکیکی میان استفاده از روش به منزله‌ی معرفت و به منزله‌ی حقیقت می‌گذارد. به گفته‌ی او «معرفت تملک است. ابژه‌ی معرفت با این واقعیت تعین می‌یابد که این ابژه باید در چهارچوب آگاهی قرار بگیرد ــ ولو این آگاهی استعلایی باشد. چنین ابژه‌ای خصلت دارایی را دارد و برای این دارایی، بازنمایی امری ثانویه است.» (بنیامین، ۲۰۱۹: ۴). به بیان دیگر معرفت حکم ابزاری را دارد که ما را قادر به تملک ابژه، به شکل خلق ابژه در آگاهی ما می‌کند. اما خود این ابژه هستی متقدمی دارد که به آگاهی ما درنمی‌آید. بر این اساس حقیقت ابژه در نحوه‌ی ظهور و فرم آن جای دارد و نه در محتوایی که در آگاهی ما می‌یابد (فریس، ۱۳۹۹: ۱۱۸). بنیامین با تأکید بر نظریه‌ی ایده‌های افلاطون، رسالت فیلسوف را نه در مسائل معرفت‌شناختی بلکه در بازنمایی فلسفی ایده‌ها می‌داند. اما باید توجه داشت که او در این مسیر یکسره وفادار به افلاطون نیست و سنت هلنیستی و یهودی را نیز در روش‌شناسی خود وارد می‌کند (هانسن، ۱۹۹۸: ۴۰). اما مراد بنیامین از بازنمایی ایده چیست؟

Problematicaa.com

باید توجه داشت که بنیامین به هیچ وجه نمی‌خواهد ادعا کند که امکان دستیابی به حقیقت عینی و مجزا از سوژگی انسان وجود دارد. به باور او حقیقت تنها در بهشت و «زیر چشمان تیزبین خدا» قرار داشت. کنش «نام‌گذاری آدم» در بهشت امری بوالهوسانه و سرسری نبود بلکه در بهشت نام و ابژه در همسازی و یکپارچگی کامل با یکدیگر به سر می‌بردند. از این رو آدم تنها ابوالبشر نیست، بلکه پدر فلسفه و حقیقت نیز هست (بنیامین، ۲۰۱۹: ۱۴). اما با هبوط آدم، بازنمایی نیز ضرورت می‌یابد. انسان هبوط‌یافته که بودن در بهشت، در قرارگاه همسازی نام و ابژه را از دست داده است دچار استحاله‌ی سوبژکتیو می‌شود. حقیقت برای همیشه از دسترس او خارج و پیوند میان دال و مدلول مخدوش می‌شود. به باور بنیامین حقیقت در جهان وجود دارد اما امکان دستیابی به آن از میان می‌رود و فرق میان بت‌پرست و بت‌شکن□□□□ همین‌جا نهفته است:

بت‌پرست و بت‌شکن در جستجوی حقیقت بسیار شبیه به هم عمل می‌کنند ــهر دو می‌کوشند پیوندهایی برقرار کنند، داستان‌هایی درباره‌ی جهان بسازند و مفاهیم را در راستای آن بخوانند. تفاوت اصلی آن‌جاست که بت‌پرست تصور می‌کند دارد دم از حقیقت می‌زند اما بت‌شکن می‌داند که حقیقت به‌دست‌آمدنی نیست. در نظر بت‌شکن سخن گفتن از حقیقت هرگز چیزی بیش از یک ژست نیست، اعترافی است به حقیقتی که عملاً حاضر اما به کل

Problematicaa.com

دسترس‌ناپذیر است. بت‌شکن به حقیقت راستین بازنمی‌گردد و از [بازنمایی] هم نمی‌گریزد. (مارتل، ۱۳۹۹: ۷۳).

آنچه ما به راستی می‌توانیم به آن مبادرت کنیم نزدیکی به حقیقت از رهگذر بازنمایی، تنظیم و بازآرایی صورت‌های متفاوت واقعیت است. بنیامین به یاری مفهوم منظومه‌این نسبت را برقرار می‌کند. جمله‌ی مشهور او در این زمینه را به یاد آوریم «نسبت ایده‌ها به اشیا همچون نسبت منظومه است به ستاره‌ها» (بنیامین، ۲۰۱۹: ۱۰). او در ابتدای همین بند می‌نویسد «مجموعه‌ی مفاهیمی که در بازنمایی یک ایده به کار می‌روند، آن ایده را به منزله‌ی یک پیکربندی از مفاهیم آشکار می‌سازند. چرا که پدیده‌ها درون ایده‌ها ادغام نشده‌اند. ایده‌ها حاوی پدیده‌ها نیستند. برعکس، ایده‌ها در حکم آرایش مجازی عینی پدیده‌ها، تفسیر عینی پدیده‌ها هستند.» (بنیامین، ۲۰۱۹: ۱۰). مقصود بنیامین این است که ایده‌ها چیزی از پدیده‌ای منفرد به ما نمی‌گویند، هم‌چنان‌که منظومه‌ها درباره‌ی ستاره‌ها. منظومه‌ها ستاره‌ها را به نحوی به یکدیگر مرتبط می‌کنند که از خلال آرایش خاص آن‌ها، نوعی فرم در ذهن ما شکل می‌گیرد: اما این به هیچ وجه به معنای دستیابی به حقیقت ستاره‌ها نیست. بلکه این ایده‌ها به منزله‌ی منظومه‌های مفهومی‌ای هستند که حقیقتی را بر یک فرم معین تحمیل می‌کنند. حقیقت در فرم یا در ایده نیست بلکه در رابطه‌ی متفاوت فرم با ایده است (فریس، ۱۳۹۹: ۱۲۱).

Problematicaa.com

حقیقت از خلال خود منظومه آشکار می‌شود، یعنی آن چینش متفاوتی از مفاهیم که در بازنمایی ایده به کار می‌رود. بار دیگر دلالت الهیاتی مورد نظر بنیامین کاملاً آشکار است. او تأکید می‌کند که «بازنمایی یک ایده هرگز بالتمامه محقق نمی‌شود مگر آنکه گستره‌ی کاملی از بعیدترین و سرحدی‌ترین امکان‌های نهفته در بازنمایی عملاً کشف شوند» (بنیامین، ۲۰۱۹: ۲۶). در اینجا با آموزه‌ای شبیه به آموزه‌ی حروفیون در عرفان یهودی مواجهیم که بر اساس آن تنها هنگامی می‌توانیم به نام واقعی خدا دست یابیم که همه‌ی ترکیبات ممکن حروف برای ساختن نام خدا کنار هم قرار بگیرند (مارتل، ۱۳۹۹: ۷۲). اینجا نیز تنها در صورتی که همه‌ی پیوندها و منظومه‌های ممکن آفریده شود به حقیقت نهایی دست می‌یابیم. با وجود این ایده در مقام یک عکس فوری، در مقام یک صورت فلکی، و همچون یک موناد لحظه‌ای حقیقت نهفته در پس آرایش مفاهیم را نشان می‌دهد.

اما دستیابی به این تصویر فوری هرگز نه از طریق نظام‌های طبقه‌بندی و میانگین‌گیری از مفاهیم بلکه با در نظر گرفتن حدود نهایی ممکن است. به تعبیر بنیامین فیلسوف نه تنها باید از رویکردهای استقرایی و تجربی در مواجهه با ادبیات پرهیز کند بلکه باید دور روش‌های قیاسی‌ای نیز خط بکشد که تحت عنوان طبقه‌بندی عینی و مبتنی بر ژانر، آثار ادبی را به یک دسته ویژگی‌های مشترک تقلیل می‌دهد. در مقابل، بنیامین بر

Problematicaa.com

موارد افراطی و حدود نهایی دست می‌گذارد. اگر بر طبق مجموعه‌ی از پیش تعیین‌شده‌ای از ویژگی‌های مشترک تراژدی‌ها پیش برویم، شاید به طریقی بتوانیم ترائورشپیل را نیز ذیل مفهوم واحدی از تراژدی بگنجانیم، اما به قیمت دست شستن از خصلت‌های منحصربفرد و تکین آن. بنیامین به جای این شیوه‌ی قیاسی، با تأکید بر موارد افراطی، ایده‌ی نهفته در ترائورشپیل را از رهگذر مطالعه‌ی حدود نهایی بیرون می‌کشد. روش سنجش موارد افراطی یادآور روش زیگموند فروید است در مطالعات بالینی. فروید به جای تحلیل ویژگی‌های مشترک گروه کثیری از موارد هیستری (آن‌گونه که در روش‌شناسی جریان اصلی روانشناسی حاکم است) بر موارد افراطی و سرحدی ، به عبارتی بر مُد (نما) توقف می‌کند و از خلال فهم آن حقیقت ایده‌ی مورد نظر ــ در اینجا هیستری ــ را کشف می‌کند.

در حقیقت برای بنیامین حدود نهایی همان تکین‌هایی هستند که در برابر هر گونه تقلیل به یک مفهوم از پیش موجود ایستادگی می‌کنند. به قول سموئل وبر «آن‌چه در ایده مفصل‌بندی می‌شود رابطه‌ی تکین‌ها با یکدیگر است؛ رابطه‌ای که در آن، این تکین‌ها ذیل مفهومی عمومی قرار می‌گیرند ــ بنیامین بارها تأکید می‌کند که ایده مفهوم نیست، هر چند افتراق مفهومی را پیش‌فرض می‌گیرد ــ بلکه برعکس اجتماع تفاوت‌های تکین‌سازی است که قابل تحویل به هم نیستند. از این روست

Problematicaa.com

تأکید بنیامین بر «حدود نهایی». او تأکید می‌کند «امر تکین (Einmalig) همچنین حدود نهایی است، زیرا حد نهایی در برابر اندراج و هنجارمند شدن ایستادگی می‌کند» (وبر، ۲۰۰۸: ۱۳۷). ایده برای بنیامین در حکم موناد است که همان‌گونه که در مورد لایب‌نیتس می‌دانیم مقصود از موناد جوهرهای تقسیم‌ناپذیر و منفردی است که همچون «عالم اصغر» بازتابی از «عالم اکبر» به شمار می‌روند. بنیامین مفهوم موناد را از جا درمی‌آورد و آن را از آن خود می‌کند: ایده در مقام موناد برای او معادل جوهر بازتاب‌دهنده‌ی «عالم اکبر» نیست، بلکه همان حد نهایی‌ای است که به سوی حقیقت یک جهان میل می‌کند. حقیقت به معنای چینش خاص و متفاوتی از مفاهیم که فرم خاصی را می‌آفرینند و جهان به معنای آنچه از رهگذر این منظومه آشکار می‌شود. بر این اساس وقتی بنیامین به نمایش سوگناک آلمانی دوران باروک می‌پردازد، برای او ایده «ترائورشپیل» یا نمایش سوگناک است که از رهگذر آن مجموعه‌ای از پدیده‌ها به روی صحنه می‌روند. ایده‌ی ترائورشپیل در مقام امری مونادی پدیده‌هایی را بازنمایی می‌کند که در کنار هم جهان باروک را به نمایش می‌گذارند.

با این وصف چه چیزی باعث شده است که اساساً بنیامین به سراغ این مقطع تاریخی برود؟ اساساً ضرورت پرداختن به این ایده چه بوده است؟ آیا او سر آن داشته که در قالب مطالعات ادبی مرسوم، دست به پژوهشی

Problematicaa.com

تاریخی بزند و بر تفاوت صوری تراژدی و ترائورشپیل دست بگذارد؟ یا نفس دست گذاشتن بر ایده‌ی ترائورشپیل و دوران باروک برای او واجد اهمیتی تاریخی بوده است؟ یا باروک حکم «به چنگ آوردن خاطره‌ای [را دارد] که هم‌اینک در لحظه‌ی خطر درخشان می‌شود»؟ (بنیامین، ۱۳۸۵: ۱۵۴). در منطق باروک و در ترائورشپیل آلمانی چه چیزی نهفته بود که بنیامین می‌خواست آن را در زمانه‌ی خود احضار کند؟ بسیاری منتقدین از این سخن گفته‌اند که یکی از مواردی که بنیامین در کتاب *خاستگاه* کوشید پاسخی به آن دهد نظریه‌ی حاکمیت کارل اشمیت بود تا در زمانه‌ای که در آن «وضعیت استثنایی یا اضطراری» بدل به قاعده شده بود، انگاره‌ی وضعیت استثنایی را از رهگذر صورت‌بندی حاکم در ترائورشپیل مورد پرسش قرار دهد. بنا بر این روایت *خاستگاه* را می‌توان ذیل دل‌مشغولی‌های بنیامین با مباحث مربوط به فلسفه‌ی حقوق او دانست. بی‌تردید این روایت می‌تواند یکی از چهارچوب‌هایی باشد که کتاب *خاستگاه* در آن قرار می‌گیرد. بنیامین خود از طریق مفهوم «خاستگاه» می‌کوشد مبنایی فلسفی-الهیاتی برای این مواجهه با دوران باروک فراهم کند. بنیامین در این زمینه می‌نویسد:

خاستگاه هر چند مقوله‌ای یکسره تاریخی است، هیچ ربطی به پیدایش ندارد. مراد از «خاستگاه» پا به هستی گذاشتن آنچه از پیش سرچشمه گرفته نیست، بلکه مقصود آن چیزی است که از رهگذر شدن و زوال یافتن

Problematicaa.com

سرچشمه می‌گیرد. خاستگاه چونان گردابی در میانه‌ی جریان شدن می‌ایستد و محکم و استوار ماده‌ی در حال تکوین را جذب حرکت منظم و ریتم خود می‌کند. (بنیامین، ۲۰۱۹: ۲۴).

مطابق توصیف بنیامین، خاستگاه نه زایش (birth) است و نه قسمی تحول (growth) ، نه *Werden* یا شدن چیزی است که قبلاً موجود بوده و نه *Entsprungen* یا جهیدن، بلکه زاده‌ی (offspring) شدن و به محاق رفتن است . واژه‌ی *Ur-sprung* به معنای خاستگاه از ریشه‌ی *Sprung* است که هم‌ریشه‌ی *Spring* به معنای ناگهان بیرون زدن یا جهش (leap) است.□□□خاستگاه حکم نوعی جهش آغازین را دارد که میان دو قطب شدن و زوال یافتن می‌ایستد. همان‌گونه که بنیامین می‌گوید از خلال فرآیند متناوبِ شدن و زوال یافتن، خاستگاه چونان گردابی در میان این جریان قرار می‌گیرد، گردابی که «ماده‌ی در حال تکوین را جذب حرکت منظم و ریتم خود می‌کند». پس خاستگاه صرفاً یک جهش آغازین نیست، بلکه در میانه‌ی جریان، محکم و استوار می‌ایستد. خاستگاه حکم همان وقفه و درنگی را دارد که ناگهان ظاهر می‌شود و با قدرت و شدت ماده‌ی خام تاریخ را در قالب چینشی معین (ریتم و حرکت منظم) خود درمی‌آورد و این گونه حقیقتی را (به معنای پیکربندی خاصی از فرم و ایده) آشکار می‌سازد. خاستگاه با ظهور خود، شکافی در دل تاریخ می‌آفریند و همزمان گذشته و آینده را خلق

Problematicaa.com

می‌کند. ریشه‌ی واژه‌ی *Sprung* به معنای شکاف (crack) است و *Ur-sprung* شکاف جبران‌ناپذیری است که اکنون را به دو زمان پیش و پس‌تاریخ دوشقه می‌کند. بدین ترتیب خاستگاه تصویر تاریخی‌گری از فرآیند تاریخ را خرد و متلاشی می‌کند و به جای آن از خلال یک وقفه، تاریخ را از نو احیا (restore) و بازتولید (reproduce) می‌کند. از این رو خاستگاه لزوماً در پی خلق امری به کلی نو و متفاوت نیست بلکه با ترمیم و بازسازی سر و کار دارد. ضمن این‌که باید در نظر داشت که پروژه‌ی احیا و بازسازی همواره «ناکامل و ناتمام» باقی می‌ماند. این ناکاملی و ناتمامی همسوست با فهم بنیامین از امتناع حقیقت برای انسان پساهبوط. و همان فهمی است که در نقطه‌ی مقابل تاریخی‌گری می‌ایستد: تاریخی‌گری به مثابه روایتی حماسی از تاریخ که رخدادها را درون چهارچوبی معین و ذیل سیطره‌ی یک دال اعظم قرار می‌دهد و در مقابل، خاستگاه به عنوان زخمی بر پیکر تاریخی‌گری وارد عمل می‌شود و پیوستار تاریخ را درهم می‌شکند. پدیده‌های آغازین (originary phenomena) آغازگاه‌های مطلق نیستند، پدیده‌های آغازین همان حدود نهایی و تکینی هستند که از خلال فراخوان خاستگاه در ریتم و پیکربندی معینی قرار می‌گیرند. بنابراین خاستگاه نمایش سوگناک آلمانی یعنی امکان وقفه، ایستادن و از آنجا بازخوانی و احیای ایده یا پیکربندی خاص از حدود نهایی که در قالب فرمی معین، حقیقت

Problematicaa.com

یک جهان را به ما عرضه می‌کنند و این جهان اکنون در قالب نوعی «خاطره» در معرض ما قرار می‌گیرد و از آنِ ما می‌شود. این دقیقاً همان کاری است که بنیامین می‌کند.

تراژدی و ترائورشپیل

بخش دوم کتاب *خاستگاه* «تراژدی و ترائورشپیل» نام دارد که درآن بنیامین می‌کوشد نخست این سوءتفاهم را برطرف کند که ترائورشپیل یکی از انواع تراژدی یا نوعی تراژدی نازل محسوب می‌شود. آثار نمایشی این دوره، یعنی سده‌های ۱۶ و ۱۷ میلادی در آلمان معمولاً به دید تحقیر نگریسته شده‌اند، یا به عنوان بازسازی ضعیف و مبتذلی از آثار دوره‌های پیشین و یا کوشش‌های آغازین و ناموفق پیش از ظهور رومانتیسیسم. بنیامین اما در نقطه‌ی مقابل این دو منظر می‌کوشد اهمیت آثار این دوره را نشان دهد، از جمله از این جهت که آثار دوران باروک حکایت نوعی تبارشناسی مدرنیته را دارند و ما از رهگذر این آثار با دوران فترتی مواجه می‌شویم که حکم پیش‌تاریخ نظریه‌ی حاکمیت مدرن را دارد. برای فهم بهتر موضوع بد نیست نیم‌نگاهی داشته باشیم به شرایط تاریخی شکل‌گیری آثار نمایشی این دوران که مورد توجه بنیامین نیز بوده است.

Problematicaa.com

آثار باروک در پس‌زمینه‌ی جنگ سی‌ساله (۱۶۱۸-۱۶۴۸) میان کاتولیک‌ها و پروتستان‌ها و قلمروهای پادشاهی شکل گرفت؛ نبردی که پیامدهای بازگشت‌ناپذیری در حوزه‌های سیاسی، اجتماعی و مذهبی داشت. این مقطع همچنین به عنوان سرآغاز حاکمیت مدرن قلمداد شده است و اندیشمندانی چون ژان بدَن، توماس هابز و دیگران در همین روزگار می‌زیسته‌اند. به باور بنیامین این مقطع لحظه‌ی منحصرفردی است که در آن نیروهای سیاسی و الهیاتی به شکل همزمان حضور دارند و هر یک برای مدتی گوی سبقت را از دیگری می‌رباید. از یک سو در عصر باروک «اقتدار مسیحیت نامتزلزل بود» و از سوی دیگر با یک «أراده‌ی عرفی و زمینی جدید» نیز مواجه بودیم (بنیامین، ۲۰۱۹: ۶۵). عصر باروک از یک سو عصر ویرانی و تباهی است و از سوی دیگر لحظه‌ی استثنایی‌ای که در آن هیچ اصل نهایی و یکپارچه‌سازی وجود ندارد. بنیامین در همین راستا تأکید می‌کند که «انسان مذهبی باروک محکم به این جهان می‌چسبد [...] باروک هیچ فرجام‌شناسی‌ای ندارد [...] عالم فرازین در باروک پوچ و توخالی است.» (بنیامین، ۲۰۱۹: ۵۰). بدین ترتیب نویسندگان باروک در عالمی می‌زیستند که در آن هیچ فرجام‌شناسی یکپارچه‌ساز و تمامیت‌طلبانه‌ای بر زندگی سیاسی حاکم نبود. در حقیقت دوران باروک و آثار نمایشی این دوران یکی از واکنش‌های ممکن به مسئله‌ی فروپاشی نظم پیشین و مواجهه با جهانی

Problematicaa.com

است که در آن دیگر خبری از امر متعالی (transcendent) نیست. در مقام مقایسه در همین ایام شاهد ظهور جریان دیگری در آلمان هستیم که مبنای آن نیز نفی فرجام‌شناسی، نگاه یکپارچه‌نگر و تمامیت‌طلب پیشین است: گروتسک.□□□□به□□□عنوان نمونه در آثار هیرونیموس بوش یا هل بروگر با جهانی مواجهیم که در آن امر متعالی از جهان رخت بر بسته و آدمی با آمیزه‌ای از اضطراب، انزجار، خشم و کمدی به آن پاسخ می‌دهد. هنر گروتسک نیز همچون باروک هنر عصر زوال و فروپاشی است. فراموش نکنیم که بسیاری از نویسندگان و سبک‌های محبوب بنیامین از کافکا تا سوررئالیست‌ها در آثار خود برخوردار از بن‌مایه‌های آشکار گروتسک هستند. البته مراد این نیست که آثار باروک و گروتسک را از یک سنخ بدانیم، مراد توجه به این نکته است که در عصر ظهور تئاتر باروک، با گرایش‌هایی مشابه و مسائل و دغدغه‌هایی نزدیک مواجهیم. اگر نقطه‌ی آغاز هر دو مکتب را نفی «تعالی» بدانیم شاید به بیانی دیگر هم باروک و هم گروتسک از اقسام رویکرد گنوستیکی به جهان محسوب شوند. مطابق فلسفه‌ی گنوستیسیسم مضمون غیاب خدا از جهان و بیگانگی انسان از این جهان هسته‌ی اصلی این فلسفه است. گنوستیسیسم با نفی امکان امکان رستگاری جهان و ایجاد شکاف جبران‌ناپذیر میان امر این‌جهانی و آن‌جهانی، عالم فعلی را آکنده از نیروهایی شیطانی و اهریمنی‌ای می‌بیند که در آن خبری از امر

Problematicaa.com

مطلق نیست (تاوبز، ۱۹۴۷: ۲۸-۲۹). همچنان‌که می‌دانیم بنیامین در آثار مختلف خود از جمله *قطعه‌ی الهیاتی-سیاسی* و «نقد خشونت» موضعی آشکارا گنوستیکی دارد.

به *خاستگاه* بازگردیم. بنیامین پیش از نگارش این کتاب در سال ۱۹۱۶ در مقاله‌ای با عنوان «ترائورشپیل و تراژدی» گفته بود: «قهرمان تراژدی می‌میرد چرا که کسی را یارای آن نیست که در زمان تمام‌شده بمیرد. او از نامیرایی می‌میرد. مرگ یک نامیرایی آیرونیک است؛ این خاستگاه آیرونی تراژیک است.» (بنیامین، ۲۰۱۹: ۲۶۲).

چه اینجا و چه در *خاستگاه* ادعای بنیامین در مورد قهرمان تراژدی کلاسیک متأثر از دیدگاه فرانتس روزنتسوایگ در کتاب *ستاره‌ی رستگاری* است. ادعای روزنتسوایگ این است که تراژدی دیگر در جهان ما ممکن نیست. تراژدی که مربوط به بیداری نفس (ego) در جهان باستان است و یک مرحله پیش از ظهور رابطه‌ی من-تو از رهگذر انکشاف خدا در سنت یهودی قرار دارد، مرحله‌ای است که طی آن قهرمان که انسانی خودکفا است در سکوت جان می‌دهد. قهرمان با مرگ خود، تقدیر (به قول بنیامین «زمان تمام‌شده») را محقق می‌کند. مرگ او پیشکشی به خدایان و همزمان صحنه‌ی ظهور نظم جدید است. به بیان دیگر در تراژدی یونانی، قربانی شدن قهرمان از طریق مشاهده‌ی سرنوشت، امکان بازسازی نظم را فراهم می‌کند (بوکی-گلوکسمان،

Problematicaa.com

۱۹۸۴: ۶۸). این نکته یادآور مفهوم خشونت اسطوره‌ای در مقاله‌ی «نقد خشونت» است که بر اساس آن هدف نهایی خشونت اسطوره‌ای تثبیت و تحکیم قدرت خدایان و از این رو حاکمیت است. در مقایسه با این وجه اسطوره‌ای، ترائورشپیل به امور تاریخی و زمینی می‌پردازد و چه‌بسا بازنمایی تاریخ رنج جهان است. بنیامین می‌نویسد:

زندگی تاریخی [...] محتوا و هدف اصلی ترائورشپیل است. این یکی از وجوه تمایز ترائورشپیل و تراژدی است. زیرا موضوع تراژدی تاریخ نیست، اسطوره است و شکوه تراژیک شخصیت‌های نمایشنامه نه وابسته به جایگاه ــسلطنت مطلقهــ بلکه به عصر پیشاتاریخی وجود آن‌ها، به گذشته‌ی قهرمانانه و دلاورانه‌ی آن‌ها مربوط است. از منظر اوپیتز[۱۵]آنچه پادشاه را بدل به شخصیت اصلی ترائورشپیل می‌کند مواجهه‌ی او با خدا و تقدیر نیست [...] بلکه محک زدن و تصدیق ارزش‌های ملوکانه، پرده‌برداری از خبائث شاهانه، بصیرت نسبت به امور دیپلماتیک و به کار بستن دسیسه‌های سیاسی است. چه بسا بتوان حاکم را، به عنوان نماینده‌ی اصلی تاریخ، تجسد تاریخ نیز خواند. (بنیامین، ۲۰۱۹: ۴۶).

او همچنین ادامه می‌دهد که «در سده‌ی هفدهم «ترائورشپیل» به یکسان بر یک فرم نمایشی و بر رخدادهای تاریخی دلالت داشت. خود سبک به تنهایی نشان می‌دهد که این دو پدیده در اذهان معاصران تا چه حد به یکدیگر نزدیکند.» (بنیامین، ۲۰۱۹: ۴۷).

Problematicaa.com

این نکته که بنیامین در این اثر می‌کوشد پاسخی به نظریه‌ی حاکمیت اشمیت بدهد مورد توجه بسیاری از منتقدین و شارحین بوده است. تز مشهور کارل اشمیت این بود: «حاکم کسی است که در مورد وضعیت استثنا تصمیم می‌گیرد». بنیامین با بررسی نحوه‌ی شکل‌گیری مفهوم حاکمیت در این برهه‌ی تاریخی می‌کوشد پاسخی برای ادعای اشمیت فراهم کند. به باور او «سده‌ی هفدهم شاهد ظهور مفهوم جدیدی از حاکمیت بود». می‌نویسد:

در حالی که مفهوم مدرن حاکمیت معادل قدرت اجرایی مطلقه‌ی حاکم است، این مفهوم در عصر باروک بر پایه‌ی بحثی پیرامون وضعیت استثنایی شکل می‌گیرد و منحرف ساختن این وضعیت را بدل به مهم‌ترین عملکرد پادشاه می‌سازد. از همان آغاز مقدر شده است که هر آن کس که فرمان می‌راند در صورت وقوع جنگ، شورش یا فجایع دیگری که پیامد آن ظهور وضعیت استثنایی است، صاحب قدرت‌های دیکتاتوری باشد. این انگاره وجه بارز جنبش ضداصلاح دینی است. (بنیامین، ۲۰۱۹: ۴۹).

به گفته‌ی بنیامین تئاتر باروک امر سیاسی را چون قدرت حاکمی به تصویر می‌کشد که در لحظات بحران، «در وضعیت اضطراری» تصمیم می‌گیرد. در اینجا با دور باطل امر سیاسی مواجهیم که در آن قدرت مطلق بر مبنای فاجعه، یا «وضعیت استثنایی» ظهور می‌کند تا خودِ فاجعه را منحرف سازد. حقیقت تاریخ در آثار باروک نه در سویه‌ی قانون و

Problematicaa.com

هنجار بلکه در سویه‌ی خشونت حاکمیتی است که در حالت افراطی و شدید وضعیت استثنایی پدیدار می‌شود. حاکم بدل به مستبد (tyrant) می‌شود. بنیامین می‌نویسد «مسئله‌ی مستبد بازسازی نظم در وضعیت استثنایی است: دیکتاتوری که خواست آرمانشهری آن استقرار ساختار آهنین قوانین طبیعت به جای رویدادهای تاریخی متزلزل و بی‌ثبات است.» (بنیامین، ۲۰۱۹: ۵۹). با وجود این بنیامین تأکید دارد که وجه بارز حاکم در اینجا نه تصمیم‌گرایی بلکه بلاتصمیمی است. حاکم در لحظه‌ای که انتظار می‌رود تصمیم‌گیرنده باشد، با امتناع تصمیم مواجه می‌شود (بنیامین، ۲۰۱۹: ۵۶). به عنوان نمونه در یکی از نمایشنامه‌های دنیل کاسپر فون لوئنشتاین[۳۵] (۱۶۳۵-۱۶۸۳) حاکم خطاب به قاصد خود دیزالسه ــ که او را مأمور کرده تا برای زوفونیزبه زهر ببرد و این‌چنین به او یاری کند تا از زندان رومی‌ها بگریزد ــ می‌گوید:

خاموش باش، برو دیزالسه، طاقتم سرآمده است!

اما صبر کن!

احساس می‌کنم کارم تمام است، قالب تهی کرده‌ام و می‌لرزم!

برو! اینک زمان درنگ نیست.

نفسم گرفته و تظاهر نمی‌کنم.

ببخشید! آه، بنگر که قلب و چشمم دارد از جا کنده می‌شود!

Problematicaa.com

برو! که در نهایت چاره‌ی دیگری نداریم. (بنیامین، ۲۰۱۹: ۵۷).

و در ادامه نقل دیگری از حاکم نمایشنامه در مورد حکم اعدام یک رعیت:

بسیار خب، بگذارید زنده بماند، بگذارید زنده بماند

اما نه، چرا، چرا، بگذارید زنده بماند...

نه، نه، باید بمیرد، باید به هلاکت برسد، جانش باید از تنش به در شود...

پس او باید زنده بماند. (بنیامین، ۲۰۱۹: ۵۸).

این حاکم بلاتکلیف و بلاتصمیم شرایط ظهور دو شخصیت دیگر را در تراژورشپیل مهیا می‌کند: شهید (martyr) و دسیسه‌گر (intriguer) . شخصیت شهید روی دیگر سکه‌ی حاکم مستبد است. اضطراب و بلاتکلیفی‌ای که به‌واسطه‌ی فقدان فرجام‌شناسی و فقدان اصل متعالی در جهان بر عالم باروک حاکم است یا قدرت مستبد و حاکمیت وضعیت استثنایی را در پی دارد و نوعی دفاع سلطه‌گرانه محسوب می‌شود و یا منجر به خودویرانگری حاکم در قالب شخصیت شهید می‌شود. شهید روی دیگر حاکمی است که متوجه زوال جهان و گذرایی زندگی می‌شود. حاکم که پیش از این از جایگاهی قدسی و الوهی برخوردار بود و خود را هم‌ردیف اساطیر می‌دانست اینک بدل به موجودی ضعیف

و فانی می‌شود و نسبت به وجه گذرای جهان تنها از خلال نوعی سوگواری واکنش نشان می‌دهد. به تعبیر بنیامین افلاطون نخستین کسی بود که نمایشنامه‌ی شهادت را نوشت. عمل قربانی کردن خود توسط سقراط حکم پایان تراژدی را دارد و آغاز نمایشنامه‌ی شهادت (بنیامین، ۲۰۱۹: ۱۰۸). الیزابت استوارت در این مورد می‌نویسد: «سقراط به شکلی فداکارانه می‌میرد، اما در حالی که قهرمان تراژدی با سکوت و خاموشی آن واژه‌ای را به اجتماع خود بخشیده بود که طلسم اسطوره را می‌شکست، سقراط یکسره سخن می‌گوید و زبان تراژیک را برمی‌اندازد. در حالی که قهرمان تراژدی، به تعبیری امکان وحدت‌بخشی به مکان (محکمه)، زمان (جلسه‌ی دادگاه) و عمل (دادرسی) را محقق می‌کند و از این طریق یک نظم نمادین انسانی به وجود می‌آورد، در نمایشنامه‌ی شهادت واژه و کلام جایگاه رفیع تثبیت‌کننده و تبارشناختی خود را از کف می‌دهد.» (استوارت، ۲۰۱۰: ۲۳). در نمایشنامه‌ی شهادت، قدیس جای قهرمان تراژدی را می‌گیرد و مفاهیم قربانی، رنج و شور با نشانگان عرفی‌شدن همچون گسست، پوچی و مالیخولیا همراه می‌شوند (استوارت، ۲۰۱۰: ۲۳).

در برابر این دو چهره‌ی همبسته بنیامین شخصیت سومی را نیز وارد می‌کند. چهره‌ی دسیسه‌گر. این چهره به زعم بنیامین چهره‌ی مکمل حاکم و همزمان وارونه‌ی آن است و همان خلأیی را پر می‌کند که به واسطه‌ی

Problematicaa.com

بلاتصمیمی حاکم ایجاد شده است. او آداب‌دان و سیاست‌دان است و «استاد معنا». به جای حاکم مالیخولیایی تصمیم می‌گیرد اما نه از آن موضع الوهی و معجزه‌گون اشمیت بلکه از موضع انسانی فانی که بخشی از کارش حتی ریشخند حاکم است. حاکم همچون نهیلیستی منفعل است که قادر به تصمیم‌گیری نیست و به دام مالیخولیا می‌افتد، اما دسیسه‌گر آن نهیلیست فعالی است که پوچی و بی‌معنایی جهان را آشکار می‌کند (کی‌گیل، ۱۹۹۸: ۵۹). بر خلاف حاکم مستبد که می‌کوشد اقتدار پوشالی خود را به نمایش بگذارد و شهید که سوگوار ویرانی و زوال است، دسیسه‌گر در مقام چهره‌ای ماکیاولیستی نماینده‌ی زوال و زمینی شدن قلمروی تاریخ است. از جهتی می‌توان دسیسه‌گر را نوعی چهره‌ی گروتسک نیز خواند. اگر گروتسک آن سبک ادبی و هنری است که مشخصه‌ی آن هم‌آمیزی و همزیستی هیجانات متناقض همچون اضطراب، انزجار، کمدی و... است، دسیسه‌گر نیز به خودی خود نمایش‌گر ترکیبی از احساسات و هیجانات مختلف است. بنیامین در این زمینه می‌گوید «دسیسه‌گر، کمدی را وارد ترائورشپیل می‌کند». (بنیامین، ۲۰۱۹: ۱۲۳). دسیسه‌گر نقطه‌ی اتصال کمدی و تراژدی است. در حالی که حاکم بر روی صحنه به شکلی منزوی و تنها ظاهر می‌شود، کناری می‌ایستد و فرمان می‌دهد بی‌آن‌که کنترلی حتی بر کلام خود داشته باشد، دسیسه‌گر در فضای میان صحنه‌ی نمایش و حضار ظاهر

Problematicaa.com

می‌شود و مخاطبین را خطاب قرار می‌دهد و حاکم را به سخره می‌گیرد (کی‌گیل، ۱۹۹۸: ۵۹). دسیسه‌گر از یک سو حقیقت جهان را با عمل و گفتار خود آشکار می‌سازد و آن عبارت است از پوچی و فناپذیری عالم. در عین حال به عنوان «استاد معنا» نقش آن دغلبازی را دارد که تجسد پایان امر متعالی است. طرح داستانی ترائورشپیل «نه یکپارچه است و نه آشوبناک. بلکه محل تعارض و اختلاف است [...] نه تراژدی است و نه آیرونی. محل نمایش طراح [دسیسه‌گر] است، چهره‌ای شیطانی و همزمان کمدی» (وبر، ۲۰۰۸: ۱۵۴). خود مصدرIntrigue ریشه در کلمه‌ی لاتین Intrigare دارد که به معنای «سردرگمی، اغتشاش» است و همین سردرگمی نیز از ویژگی‌های دسیسه‌گر است. فعل to intrigueهمزمان شامل فریب دادن و گیج کردن است و دسیسه‌گر در تئاتر باروک «از طریق مکان‌مند کردن فرآیندهایی که زمان‌مند هستند» به این عمل مبادرت می‌کند (وبر، ۲۰۰۸: ۱۴۲). مراد بنیامین از مکان‌مند کردن فرآیندهای زمان‌مند چیست؟ تئاتر باروک بدل به صحنه‌ی جهان می‌شود، نمایش تاریخ که با همه‌ی شکوه و جلال ظاهری‌اش عملاً نمایش ویرانی و تباهی است. بر خلاف تراژدی یونانی که در آن مرگ و خشونت در پشت صحنه رخ می‌دهد، تئاتر باروک به عنوان صحنه و مکان تجلّی تاریخ، بدل به صحنه‌ی قساوت می‌شود و بی‌هیچ پروایی بدن تکه‌تکه‌شده‌ی آدمی را به تصویر می‌کشد. بدین

Problematicaa.com

ترتیب حتی وسایل صحنه نیز وارد داستان می‌شوند و نقش ویرانگری ایفا می‌کنند. در این جهان سرشار از تباهی و ویرانی، سوگواری شاید یگانه واکنش درخور به شمار رود. بنیامین در بخش‌هایی از کتاب با ارجاع به مکاتب پزشکی آن دوران می‌کوشد نظریه‌های مالیخولیای ناشی از مزاج سودایی را که در آن عصر رواج داشته است توضیح دهد. انسان مالیخولیایی «حریص، غمگین، طمّاع، حریص، بی‌ایمان، جبون و نزار است» (بنیامین، ۲۰۱۹: ۱۴۸) و ریشه‌ی آن در طبع سودایی اوست. نکته‌ی مهم در اینجا این است که در تبیین مالیخولیا بر عوامل جسمی و تنانه تأکید شده است که نشان از اهمیت سویه‌های طبیعی انسان دارد. در اینجا تاریخ با امر طبیعی همسو می‌شود و مضمون زوال و ویرانی به عنوان شاخص طبیعت، همزمان بدل به شاخص تاریخ می‌شود (هانسن، ۱۹۹۸: ۱۵۹). به علاوه بر پایه‌ی رویکرد اخترشناسی در آن زمان، مالیخولیا به سیاره‌ی زحل تشبیه می‌شود:

زحل «چونان سیاره‌ای که در رفیع‌ترین جایگاه آسمان و دورترین نقطه از زندگی روزمره جای گرفته است و چونان آغازگر هر گونه ژرف‌اندیشی است، روح را از امور بیرونی به قلمروی درون فرامی‌خواند، آن را هر چه والاتر می‌سازد و سرانجام بعیدترین دانش‌ها و موهبت‌های پیامبرانه را به آن اعطا می‌کند» (بنیامین، ۲۰۱۹: ۱۵۲).

Problematicaa.com

و ادامه می‌دهد:

همچون مالیخولیا، زحل نیز، این شیطان برنهادها، از یک سو بر رخوت و خمودی دلالت دارد و از سوی دیگر بر قدرت خرد و مداقه؛ همچون مالیخولیا، زحل پیوسته در کار تهدید آن‌هایی است که در معرض او هستند (هر چند اینان ممکن است فی‌نفسه و برای خود، فروزان‌ترین جان‌ها باشند) آن هم با خطر پژمردگی یا خلسه‌ی جنون‌آمیز. (بنیامین، ۲۰۱۹: ۱۵۳).

در اینجا با نمونه‌ای از کاربرد تمثیل مواجهیم. تمثیلی برگرفته از اخترشناسی که به خدمت توصیف سیمای مالیخولیایی درآمده است. و این مدخلی است بر بخش سوم و پایانی کتاب *خاستگاه*.

تمثیل و ترائورشپیل

در تمثیل مالیخولیا به زحل فرد مالیخولیایی به «شیطان برنهادها» تشبیه می‌شود که از سویی در چاه رخوت فروافتاده و از سوی دیگر غرق در تعمق و اندیشه است، و همان تصویر تناقض‌آمیز همیشگی از فرد مالیخولیایی است که گویی به حقیقتی درباره‌ی جهان پی برده که بیشتر مایه‌ی رنج است تا بهروزی. گویی آن باور قدیمی که «دیوانه از آن رو دیوانه شده که چیزهایی دیده که ما ندیده‌ایم» بار دیگر در اینجا سر

Problematicaa.com

برآورده است یا همان توجیه معروف خانواده‌هایی که دارای فرزندی مبتلا به بیماری روانی‌اند: «آن‌قدر فکر کرد و کتاب خواند که به این روز افتاد». در همه‌ی این موراد، فرد مالیخولیایی همزمان هم فکور است و حقیقت‌بین و هم افسرده و غمگین. مالیخولیا هم تجلّی آگاهی است و هم پوچی جهان. فروید در مقاله‌ی مشهور «ماتم و مالیخولیا» با مقایسه‌ی فرآیند سوگواری و مالیخولیا می‌نویسد در فرآیند سوگواری فرد به تدریج به حل‌وفصل درونی خسران می‌پردازد و واقعیت آن را می‌پذیرد. اما در مالیخولیا فرد توان خلاص شدن از ابژه‌ی از دست رفته را ندارد و همچنان میل به یکی شدن با ابژه را حفظ می‌کند. مالیخولیا همچون «آگاهی ناشاد» هگل است، وضعیتی که در آن سوژه به فقدان و حفره‌ی موجود در جهان پی می‌برد اما قادر به ایجاد تغییری در آن نیست. به تعبیر بنیامین این آگاهی فرد مالیخولیایی از طریق آگاهی به «مخلوقیت» جهان خود را نشان می‌دهد و آگاهی از گذرا بودن. او در این زمینه می‌نویسد:

زبان در حال تکوین ترائورشپیل درباره‌ی فرم‌ها را می‌توان در تمامیت آن، به منزله‌ی انکشاف ضرورت‌های تعمق‌برانگیزی دانست که درون وضعیت الهیاتی آن عصر جا خوش کرده‌اند. و یکی از این ضرورت‌ها که پیامد فروپاشی تمامی فرجام‌شناسی‌هاست، کوشش برای یافتن تسلای خاطری در دست کشیدن از وضعیت فیض با رجوع به وضعیت مخلوقیت محض است.

Problematicaa.com

در اینجا همچون قلمروهای دیگر حیات در باروک، آنچه تعیین‌کننده است، جابجایی داده‌های اساساً زمانمند به یک ناواقعیت و همزمان مکانمند است. (بنیامین، ۲۰۱۹: ۶۷).

در حقیقت اگر دست کشیدن از امر متعالی، دست کشیدن از عالم فرازین از مشخصه‌های عصر باروک است، بینش گنوستیک نهفته در آن عبارت از این است که ما همه دچار وضعیت «مخلوقیت» شده‌ایم. و وجه شاخص مخلوقیت، زوال و ویرانی است، چنان‌که مشخصه‌ی جسم، پیری و فرتوتی و تباهی است. و اگر طبیعت همواره به سوی زوال و ویرانی حرکت می‌کند، بنابراین باروک ما را به فهمی از تاریخ زوال و ویرانی می‌رساند و پیوند تازه‌ای میان طبیعت و تاریخ برقرار می‌سازد. آنچه نسبت میان تاریخ و طبیعت را در باروک برقرار می‌سازد تمثیل «ویرانه» است. تاریخ برای بنیامین فرآیند زندگی جاودانه و ابدی نیست بلکه با فساد و انحطاط آغشته شده است. به باور او:

در تراژورشپیل آن‌گاه که تاریخ وارد صحنه می‌شود، این کار را به مثابه نمایشنامه و نوشته می‌کند. «تاریخ» که مطابق سیمای طبیعت به خط‌ونشان گذرایی نوشته شده است، قد می‌افرازد. سیماشناسی تمثیلیِ تاریخ طبیعی که در تراژورشپیل به روی صحنه می‌رود در واقع چونان ویرانه به نمایش درمی‌آید. در ویرانه، تاریخ به شکل محسوسی بدل به مکان می‌شود. و به همین ترتیب، تاریخ نه چونان فرآیند حیات جاودان بلکه چونان فرآیند زوال بی‌وقفه

Problematicaa.com

تجلّی می‌یابد. از این رو تمثیل خود را فراسوی زیبایی می‌گنجاند. تمثیل‌ها در قلمروی اندیشه، ویرانه‌ها در قلمروی چیزها هستند (بنیامین، ۲۰۱۹: ۱۸۸).

حاکم، همان جایگاهی که تاریخ را بازنمایی می‌کند در نمایش باروک دیگر نه آن حاکم مطلق‌العنان پر فرّ و کر که مخلوقی است میرا و رو به زوال که حتی کنترلی بر گفتار و اعمال شخصی خود ندارد. همین آگاهی به «مخلوقیت» حاکم مستبد را به سوی نمایش‌نامه‌ی شهادت سوق می‌دهد، چه در این ژانر «نه تخطی اخلاقی بلکه حالت مخلوقیت هستی انسان است که علّت سقوط اوست» (بنیامین، ۲۰۱۹: ۷۷). باروک نمایشگر انسان پساهبوط است که در جهانی تهی سرگردان شده و او را یارای دگرگونی آن نیست و جز سوگواری و ماتم برای آدمی در این جهان هیچ نمی‌ماند. وقتی بنیامین می‌گوید «تمثیل‌ها در قلمروی اندیشه، ویرانه‌ها در قلمروهای چیزها هستند» مقصود او این است که تمثیل نه صرفاً یک آرایه‌ی ادبی بلکه فرم معین و مخصوص انسان هبوط‌یافته، سوگوار و مالیخولیایی است. تمثیل برای بنیامین با آن درکی از جهان سازگار است که بنای آن بر ویرانی است. تمثیل با تمرکز بر جزئیات و قطعات و با نفی آن تصویر هارمونیک و یکپارچه از جهان همواره رو به سوی شکاف و تباهی دارد. بنیامین مشخصاً میان نماد و تمثیل تمایزی آشکار می‌نهد. برای بنیامین نماد تجلّی مفهومی فراتر و تجسم کمال و یکپارچگی است؛ تمثیل اما نه بیانگر وحدت، بلکه همواره رو به سوی

Problematicaa.com

ابهام، چندپهلویی و چندپارگی دارد. نماد نوعی زیبایی ابدی و غیرتاریخی می‌آفریند و در آن امر جزئی‌ای که در مقام نماد قرار می‌گیرد، بازتابی از امر کلّی‌تری می‌شود که نماد بدان متعلق است. همچون پیکر زیبایی که نمادی از ایده‌ی زیبایی فرازین و کمال‌یافته‌ی الوهی است. اما در تمثیل هر رکنی از جهان به چیز دیگری دلالت می‌کند (مثلاً زحل به مالیخولیا) و هیچ شبکه‌ی ارتباطی مطلقی در کار ربط دادن قطعات به هم نیست. به بیان بنیامین «در دستان تمثیل‌پرداز، یک چیز، به چیزی دیگر بدل می‌شود؛ تمثیل‌پرداز از رهگذر تمثیل از چیزی دیگر سخن می‌گوید و این کلیدی است به قلمروی شناخت و دانش پنهان» (بنیامین، ۲۰۱۹: ۱۹۶). به این ترتیب بار دیگر به پیش‌گفتار معرفتی-انتقادی بازمی‌گردیم؛ آنجا که بنیامین روش فلسفی را تنها به شکل انحرافی و غیرمستقیم معرفی می‌کند؛ تمثیل نیز از این جهت حکم نوعی انحراف را دارد، مادامی که ابژه تنها در وضعیت چندپارگی و قطعه‌قطعه‌شدن به سر می‌برد، دلالت بر انحراف و «مرگ قصدیت» دارد. و از این رو فلسفه‌ی هنر مدرن با باروک آغاز می‌شود و آگاهی و قصدیت را بیرون از حوزه‌ی سوژه قرار می‌دهد (بوکی-گلوکسمان، ۱۹۸۴: ۱۶۶). قطعه‌قطعه‌شدن در تمثیل، بازنمایی جهان ویران مالیخولیایی است. تمثیل به عنوان زبان جهان شکسته‌شده و دریده‌شده، بازنمایی امر بازنمایی‌ناپذیر و تجسد ویرانگی است. برای بنیامین

Problematicaa.com

فرورفتن در عرصه‌ی «مخلوقیت» که با انگاره‌ی جسد خود را نمایش می‌دهد، و در تئاتر باروک از خلال نمایش قساوت روی صحنه، تعمق مستبد یا شهید بر بدن و... به نمایش درمی‌آید، تنها به میانجی فرم تمثیل ممکن است.

از این رو تمثیل خود بازنمایی جهان مدرن است که در آن «مرگ قصدیت»، مرگ امر متعالی و سیطره‌ی «پوچی» حاکم است. تمثیل شیوه‌ی بیان انسان پس از هبوط است که در آن آدمی دیگر «زیر چشمان تیزبین خدا» قرار ندارد و آرمان همسازی کامل میان ابژه و نام برای همیشه از میان رفته است. مالیخولیا رنج ناشی از آگاهی به این شکاف جبران‌ناپذیر است. به گفته‌ی وبر:

در غیاب امکان کنش معنادار، سوگواری و مالیخولیا چونان گرایش‌های تئاتری برجسته پدیدار می‌شوند. به این معنا، تمثیل عمیقاً تئاتری است، زیرا آنچه بازنمایی می‌کند تنها به لطف قرار گرفتن در معرض دیگری ــ مثلاً تماشاگرــ ممکن است. البته نه نمایش و تماشاگر، نه تئاتر و صحنه و محکمه هیچ یک قادر به خلق یک کل خودکفا نیست. (وبر، ۲۰۰۸: ۱۵۵).

تمثیل بر مرگ دلالت دارد. مواجهه‌ی هملت را با جمجمه‌ی یوریک در صحنه‌ی اول پرده‌ی پنجم هملت به یاد آورید که نمونه‌ای از بیان تمثیلی است که چگونه مرگ را در میانه‌ی جریان زندگی چونان شکافی جبران‌ناپذیر باقی می‌گذارد. البته مرگ در اینجا صرفاً به معنای زوال و

Problematicaa.com

ویرانی نیست بلکه همان عاملی است که میان یک چیز و خودش، میان یک چیز و دلالت و ذات آن و از همه مهم‌تر، نام آن شکاف ایجاد می‌کند (وبر، ۲۰۰۸: ۱۶۰). بدین ترتیب ما می‌توانیم به اهمیت تمثیل برای بنیامین پی ببریم. تمثیل به عنوان فرم مواجهه‌ی نویسندگان باروک با تهی‌بودگی جهان و مخلوقیت و گذرایی آن از جهتی حکم آغاز مدرنیته را دارد که سرشار است از ابهام، تناقض، ازجادررفتگی و تعلیق معنا .

بنیامین در آثار بعدی خود نیز همواره توجه خود را معطوف به آثار نویسندگان و هنرمندانی می‌کند که همین شیوه‌ی تمثیلی را به کار می‌برند. از شارل بودلر تا سوررئالیست‌ها و فرانتس کافکا همگی می‌کوشند به میانجی تمثیل درک خود را از جهان ویران به نمایش بگذارند. تمثیل همان فرمی است که ایده‌ی باروک از طریق آن محقق می‌شود؛ ایده‌ی زوال و ویرانی و گذرایی جهان. حقیقت باروک در این رابطه معین میان فرم و ایده است. حقیقتی که بنیامین از رهگذر مفهوم خاستگاه آن را احضار می‌کند و در معرض دید معاصران قرار می‌دهد.

Problematicaa.com

منابع

بنیامین ، والتر (۱۳۸۵)، عروسک و کوتوله: مقالاتی درباره فلسفه زبان و فلسفه‌ی تاریخ، ترجمه‌ی امید مهرگان و مراد فرهادپور، تهران: گام نو

فریس، دیوید (۱۳۹۹) *مقدمه‌ی کمبریج بر والتر بنیامین*، ترجمه‌ی زانیار ابراهیمی، تهران، انتشارات علمی و فرهنگی.

مارتل، جیمز. آر (۱۳۹۹) *خشونت الهی*، ترجمه‌ی سیاوش طلایی‌زاده، تهران، نشر شب‌خیز.

Benjamin, W (2019). Origin of the German Trauerspiel. (H.Eiland Trans). United States: Harvard University Press.

Buci-Glucksmann, C (1984). Baroque Reason: The Aesthetics of Modernity (B. S. Turner, Trans.). London: Sage Publication.

Caygil, H (1998). Walter Benjamin: The Colour of Experience. London and New York: Routledge.

Hanssen, B (1998). Walter Benjamin’s Other History: Of Stones, Animals, Human Beings, and Angles. Berkeley and Los Angles, California: University of California Press.

Problematicaa.com

Taubes, J (1947). Occidental Eschatology. (D. Ratmoko, Trans.). Stanford, California: Stanford University Press.

Stewart, E (2010). Catastrophe and Survival: Walter Benjamin and Psychoanalysis. New York and London: Continuum.

Weber, S (2008). Benjamin's –abilities. Cambridge, Massachusetts, and London, England: Harvard University Press

[i] از این پس هر جا کلمه‌ی خاستگاه به شکل ایتالیک نوشته شده است اشاره به کتاب دارد و در غیر این صورت مفهوم خاستگاه مد نظر بوده است.

[i] Rowholt[i]

[i] از کتاب *خاستگاه* دو ترجمه انگلیسی تا کنون صورت گرفته است. یکی به قلم جان اوسبورن (John Osborne) به سال ۱۹۹۸ و ترجمه‌ی اخیر هاوارد آیلند (Howard Eiland) که محل ارجاع ما در این جستار بوده است. [i]

allegory

[v] Representation

Problematicaa.com

v	*more geometrico*	i		
v	tractatus	i	i	
v	Non-idolatrous	i	i	i
i	constellation			
x	extremes			
x	genesis	i		

x در شرح مفهوم خاستگاه عمدتاً تحت تأثیر روایت سموئل وبر از آن بوده‌ایم.

x	Grotesque	i	i	i
x	fulfilled	i	v	
x	Opitz	v		
x	Daniel Casper von Lohenstein		i	
x	Martyr-drama	v	i	i
x	creaturely	v	i	i

Problematicaa.com