والتر بنیامین، منظومه‌های انتقادی

گرایم گیلاک

ترجمه‌ی ماهان مباشر و محمد محمدداوودی

خاستگاه‌ها

در تاریخ ۲۰ ژانویهٔ ۱۹۳۰، والتر بنیامین، فیلسوف و نظریه‌پرداز ادبی و فرهنگی آلمانی-یهودی (زادهٔ ۱۸۹۲، درگذشتهٔ ۱۹۴۰)، در نامه‌ای از پاریس، افکار بلندپروازانه‌اش را برای نزدیک‌ترین دوستش، محقق یهودی، گرشوم شولم، شرح می‌دهد: «هدفی که برای خودم مشخص کرده‌ام هنوز به‌طور کامل درک نشده است، اما بالأخره دارم به فهماندنش نزدیک می‌شوم. هدفم این بوده است که به برجسته‌ترین منتقد ادبیات آلمان تبدیل شوم. اما مشکل

آن‌جاست که بیش از پنج دهه است که نقد ادبی در آلمان جدی گرفته نمی‌شود. اگر قصد داشته باشی برای خود در نقد اسم‌ورسمی به هم بزنی، می‌بایست نقد را به‌کل بازتعریف کنی.»

این نظر بسیار طعنه‌آمیز و هم‌زمان به‌طرز عجیبی دقیق است. طعنه‌آمیز چراکه چند سال قبل از آن، بنیامین مجبور شد از انتشار رسالهٔ پسادکتری‌اش[1] صرف‌نظر کند و همین او را در جایگاه متزلزلی قرار می‌داد و افزون‌برآن، امید وی را دربارهٔ ساختن کارنامه‌ای دانشگاهی ناامید می‌کرد و به‌این‌ترتیب در آینده حداکثر می‌توانست فقط نویسنده، مترجم، منتقد مستقل یا شاید نویسنده یا گویندهٔ رادیو شود. همچنین بنیامین چندی بعد از این اتفاق باید به‌عنوان یک پناه‌جو از رژیم نازی آلمان به پاریس پناه می‌برد و این باعث می‌شد بیش‌ازپیش مظلوم واقع شود و در شرایط بغرنج‌تری هدفش را پی بگیرد.

جالب‌تر آن است که تلاش‌های بنیامین برای بازتعریف نقد دو نتیجه داشت: یک، تفکرات او بسیار فراتر از نقد ادبی رفت؛ و دوم اینکه باعث شد ادبیات از حالت جزیره‌ای خارج و در سایر رشته‌ها حل شود. از نظر بنیامین، باید موضوعات و طبقه‌بندی‌های سنتی زیبایی‌شناسی بورژوایی را کنار گذاشت. این طبقه‌بندی‌ها را باید با قالب‌های تازهٔ هنری جایگزین کرد؛ قالب‌هایی که نشئت‌گرفته از ظرفیت‌های تازه‌ای است که تحولات رسانه‌ای ایجاد کرده است. این ظرفیت‌ها به‌سبب اوضاع سیاسی اجتماعی و فرهنگی دوران میان‌دوجنگ به وجود آمد. فیلم، عکاسی، روزنامه، مجله، تبلیغات و رادیو همه و همه قالب‌هایی هنری‌اند. اهمیت این قالب‌ها برای ادبیات و نمایش را نمی‌شد با شیوه‌های قدیمی درک کرد و به‌جای منتقدی ادبی به یک مهندس نیاز داشت که دید زیبایی‌شناختی همه‌جانبه‌ای داشته باشد و آزمون و خطا کند. بنیامین این نقش را عهده‌دار می‌شود و نقدهایی پراکنده ولی با بار سیاسی بسیار را به فرهنگ مدرن، جامعهٔ چندملیتی، پیشرفت فناوری و تحولات تاریخی وارد می‌سازد. «بازتعریف کردن نقد به‌طورکلی» یعنی تبدیل کردن آن به نقد همه‌جانبهٔ مدرنیته.

طعنه‌آمیزتر از همه آن است که پس از سال‌ها بی‌اعتنایی، بنیامین امروزه یکی از مهم‌ترین و برجسته‌ترین تئوریسین‌های ادبی دانسته می‌شود و علاوه‌برآن از خلاق‌ترین و بزرگ‌ترین متفکران قرن بیستم به شمار می‌رود. او به اهداف بلند مدنظرش رسید، اما پنجاه سال پس از مرگش.

نظر بنیامین جدا از طعنه‌آمیز بودن دقیق هم بود. از دید بنیامین فقط منتقدی که از دایرهٔ دیگران خارج بود می‌توانست به‌دور از محدودیت‌هایی که شبه‌محققان بورژوایی برای خود ایجاد کرده بودند نظرات خلاقانه و نوآوری‌های ادبی، فرهنگی و اجتماعی‌اش را ارائه کند. فهم سیاسی‌شدهٔ رادیکال خود او از هنر و زیبایی‌شناسی از

درون محدوده‌های آکادمی سر برنمی‌آورد، بلکه در قالب روال‌ها و راهبردهایی ظهور می‌کند که به‌ضرورت محصول نیازهایی اقتصادی‌اند که به عنوان چیزی بیگانه و راهنمای امر فکری آن را احاطه می‌کنند.

نظر وی دقیق است. چراکه یکی از اندیشه‌هایی که در کارهای بنیامین مرکزیت دارد این است که متون، اشیاء و تصاویر هریک وجود یا زندگی منحصربه‌خود را دارند و این موجودیت فراتر از مقاصد و اهدافی است که خالقشان برای آن‌ها در نظر گرفته‌است. این مفهوم به معنای این نیست که به امری بی‌جان جان ببخشیم و به‌مثابهٔ موجودی زنده با آن برخورد کنیم، بلکه یعنی قصد نویسنده در زمان نوشتن متن همه چیز نیست و وقتی در بافت دیگر استفاده می‌گردد یا نقد می‌شود، معنای آن تکامل می‌یابد. این ادامهٔ حیات متن و تصاویر و... را پساتاریخ یا زندگی پسین آن متن می‌نامند. این اندیشهٔ زندگی پسین در کارها و زندگی خود بنیامین مصداق دارد. زیرا پس از مرگش تحسین بسیاری را به‌خاطر نقدها و دیدگاه‌های سیاسی‌اش برانگیخت و افراد فراوانی توجه خود را به او معطوف کردند.[۲] اخیراً منتقدانی اشاره کرده‌اند که همین قضیه مثال بارزی است از اینکه در اقبالی که شامل حال هر متن می‌شود متغیرهای بسیاری مؤثر است.

بلافاصله پس از جنگ جهانی، والتر بنیامین داشت کم‌کم فراموش می‌شد. اما در دههٔ ۱۹۵۰، گزیده‌ای از نوشته‌هایش با نظارت تئودور آدورنو و گرشوم شولم منتشر شد و تا حدی توجهات را به سمت او جلب کرد. کمی بعد و در اواخر دههٔ ۱۹۶۰، به برخی از نوشته‌های بنیامین در آلمان (شرقی و[۳] غربی)[۴] توجه شد که در دههٔ 1930 نوشته شده بود و آشکارا رنگ‌وبوی مارکسیسم فرهنگی داشت. در آلمان غربی، فعالان دانشجویی، بنیامین را نابغه‌ای منحصربه‌فرد می‌دیدند که همه چیزش الهام‌بخش و در راستای جنبش‌های آن زمان بود؛ از آزاداندیشی‌اش گرفته تا آزمون‌وخطاهایش با مواد مخدر. در آلمان شرقی، بنیامین یکی از چندین قهرمانی بود که با افکار انقلابی خود به نبرد با فاشیسم کمک می‌کردند و پلی بودند میان فرهنگ آلمانی و شوروی. اما در هر دو سوی آلمان، دستاوردهای بنیامین زیر سایهٔ همکارانش گم شد. در غرب، هربرت مارکوزه که نوشته‌هایش به‌شدت بر جنبش پادفرهنگ دههٔ ۱۹۶۰ تأثیرگذار بود و در شرق نیز، نویسندگان مطرحی چون برتولت برشت و ارنست بلوخ، که خود را جزئی از جمهوری دموکراتیک آلمان (DDR) می‌دانستند و نه آلمان فدرال . بنیامین هم‌زمان نابغه‌ای افسرده و مارکسیستی ارتودوکس شناخته می‌شود و جالب‌ترین نکته اینجاست که یکی از این القاب با ایدهٔ «نویسنده به‌مثابهٔ تولیدکننده» منافات دارد و دیگری با درون‌مایه‌های مذهبی-عرفانی موجود در آثارش.

انتشار تدریجی «گزیدهٔ نوشته‌ها» از سال ۱۹۷۴ با سردبیری رلف تیدرمن و هرمان شواپنهویزر، انتشار اخیر «گزیده‌های نامه‌ها» و ترجمه‌های بیشتر، در اقبال بیشتر بنیامین در دو دههٔ اخیر مؤثر بوده است. با اینکه کماکان

رگه‌هایی از احساسات‌گرایی (سانتیمانتالیسم)[۵]و تفکر خام در آثار قدیمی او دیده می‌شود، امروزه، خوانش‌های چندجانبه و ارزیابی‌های بسیار دقیقی از بنیامین وجود دارد. برای مثال، رساله‌اش تحت عنوان «خاستگاه نمایش سوگناک آلمانی»[۶]که داوران در ابتدا آن را به‌علت ناملموسی و فهم‌ناپذیری رد کردند، امروزه بسیار معتبر است و یک شاهکار نقد ادبی محسوب می‌شود. برخی پژوهش‌ها، مانند بریده‌هایی که در سال ۱۹۱۶ دربارهٔ زبان نوشته بود و یا «تزهایی دربارهٔ فلسفهٔ تاریخ» در سال ۱۹۴۰، اصلاً به قصد انتشار نوشته نشده‌بود، اما امروزه از آثار برجستهٔ بنیامین به حساب می‌آید. حتی نمایش‌های رادیویی که برای کودکان می‌نوشت، با اینکه از نظر خودش فقط کار فرعی‌اش بود، موضوع پژوهش‌های روان‌تحلیلی متعددی شد. و درنهایت، دو طرح ناتمام -یا شاید حتی تمام‌نشدنی- شاهکار پروژهٔ پاساژها و پژوهش کارهای شارل بودلر، که هر دو در دورانی که نازی‌ها فرانسه را اشغال کردند در کتابخانهٔ ملی پاریس پنهان شدند، آثار شگفت‌انگیز و پر از نبوغِ نقد فرهنگی مدرن قلمداد می‌شوند.

موضوعات اصلی

دو مفهوم را می‌توان مفاهیم کلیدی معرف این کتاب دانست: یک، حیات پس از مرگ ابژه و به‌طور خاص اثر هنری؛ دو، گونهٔ شخصیت «مهندس پلی‌تکنیک». این دو مفهوم، دو بخش از دیالکتیک فکری بنیامین را در بر می‌گیرد: تخریب و بازسازی. منظور از حیات پس از مرگ، تجزیه و نابودی اثر و بازگشتش به زندگی در بافتی نو است، که در این فرایند مفاهیمی را از دست می‌دهد، اما لایه‌های نوی به آن افزوده می‌شود.[۷]درواقع این زمانی رخ می‌دهد که ظواهری که در اصل در سطح قرار داشت ذره‌ذره از بین می‌رود، مفاهیم عمیق نمایان می‌شود و حقیقت درنهایت در دسترسمان قرار می‌گیرد. در این زمان دخل و تصرف‌هایی در اثر صورت می‌گیرد و کمی تغییر می‌کند و این‌گونه است که ارزش آن آشکار و اثر «شکوفا» می‌شود. شکوفایی‌ای که به‌واسطهٔ ترجمه، بازنویسی، تقلید، نقد، تلمیح، بازسازی، یادآوری و رستگاری میسر می‌شود. این‌ها دقیقاً کارهایی است که «مهندس زیبایی‌شناختیِ» بنیامین انجام می‌دهد. ابژه‌ها، بناها، متون و عکس‌ها همگی تکه‌هایی هستند که متعلق به اثری قدیمی بوده‌اند و به‌نوعی تخریب شده و الآن با مشقت کنار هم گذاشته شده‌اند و صور فلکیِ نقد امروزی را به‌وجود آوردند. این «مهندس» التقاطی اجزای جداافتاده و بی‌ربط را کنار هم می‌گذارد تا یک تنش

به وجود آورد که باعث نوعی انفجار می‌شود که در اثر آن، همهٔ این اجزای گذشته، در زمان و بافت کنونی نمایان خواهد شد.

وانگهی، مهندس و پسازندگی مفاهیمی است که به ما کمک می‌کند ببینیم چرا باید بنیامین را یک «متفکر کلیدی معاصر» دانست و اصلاً این به چه معناست. نخست، بنیامین به امر معاصر دل‌مشغول بود. اگرچه در بیشتر آثارش به کاوش در اَشکال و پاره‌های تاریخی مبهم و فراموش‌شده می‌پرداخت، هدفش همواره هدفی کنونی (و سیاسی) بود؛ درام‌های آبکی‌ای که دیگر خوانده یا اجرا نمی‌شود؛ اشیاء منسوخ و مدهایی که به‌طرزی غیرمعمول منسوخ شده است؛ مکان‌ها و ساختمان‌های متروک؛ و چهره‌های اکنون‌فراموش‌شده‌ای که مدت‌ها پیش مرده‌اند و عکس‌هایشان مانده است. اشتغال همیشگی بنیامین به این‌همه امور گردوغبارگرفته و متروک برآمده از علاقه‌ای عتیقه‌شناسانه به اشیاء رمزآلود و غریب نیست، بلکه از درک ضرورتی حیاتی می‌آید: ضرورت درک دلالت پنهان چنین چیزهای نابهنگامی در زمان حال تا با شناسایی و شعله‌ور ساختن ظرفیت انفجاری‌شان آن‌ها را به فعلیت برساند. افزون‌براین، بنیامین همان نگاه موشکافانه و وسواس‌آمیز را بر حاشیه‌ها و جزئیات زمان و مکانی متمرکز کرد که در آن می‌زیست: کلان‌شهر مدرن. عمیق‌ترین دیدگاه‌ها دربارهٔ شرایط معاصر و اشراق‌های دنیوی آن در جزئیات نامحسوس و اتفاقی زندگی روزمره نهفته است: کتاب‌ها و اسباب‌بازی‌های کودکان، تمبرهای پستی، ماشین‌های موجود در ویترین مغازه‌های برلین و نمایشگاه‌های ایتالیایی، اثاثیهٔ خانگی ازمدافتاده و به‌ظاهر بادوام. بنیامین از طریق این اشیاء طرفه و عجیب و اقلام مجموعه‌دارها در پی آن بود که درونی‌ترین تمایلات و امکانات مربوط به اشکال و شیوه‌های فرهنگی معاصر را نمایان و آزاد کند.

بنیامین تعدادی از دگرگونی‌ها و گرایش‌های اجتماعی، سیاسی و فرهنگی‌ای را تشخیص داد که ذهن متفکران انتقادی، هنرمندان آوانگارد و روشنفکران رادیکال هم‌نسلش را به خود مشغول داشته بود، و به آن‌ها پرداخت، البتّه به شیوه‌ای کاملاً بی‌نظام، اغلب مبهم و گاهی تماماً متناقض. بخشی از مسائل کلیدی نوشته‌های او شامل تشخیص این دگرگونی‌هاست.

چندپارگی فرهنگی

نوشته‌های بنیامین، همانند نوشته‌های بسیاری از هم‌عصرانش در آلمان، به‌ویژه نسل اول نظریه‌پردازان انتقادی مکتب فرانکفورت، مهر و نشان رویدادها و تجربه‌های تاریخی فاجعه‌بار اوایل قرن بیستم را بر خود داشتند: جنگ

جهانی اول، هرج‌ومرج اقتصادی و تورم در سال‌های (جمهوری) وایمار، انقلاب روسیه و نزول آن به توتالیتاریسم (تمامیت‌خواهی) استالینیستی، ظهور فاشیسم و ناسیونال سوسیالیسم، مهاجرت و تبعید اجباری. در محیطی فرهنگی‌ای که مشخصهٔ آن ازهم‌گسیختگی و سرگردانی حاصل از این تحولات، تغییرات سریع و بی‌سابقهٔ تکنولوژیکی و فروپاشی ارزش‌های سنتی، سلسله‌مراتب‌ها و مرزهای سنتی است، بنیامین ضرورت فوری بازنگری در وظایف و تاکتیک‌های نویسنده را، به‌مثابهٔ مورخ، منتقد و پناهنده، تشخیص داد. چگونه می‌توان امر مدرن را تفسیر کرد و سپس به آن شکلی انتقادی بخشید؟ این پرسش که در دل نثر انتقادی شارل بودلر مستتر است خارخار ذهن بنیامین نیز شده بود. این امر به بدبینی و بی‌اعتنایی صریح به رویکردهای «علمی» تمامیت‌بخش و نظام‌مندکننده، و در عوض، رجحان‌دادن به رویه‌های (روال‌ها، کردارها، کنش‌ها، و...) متنی بی‌واسطه‌تر، زودگذرتر و انفجاری‌تر انجامید. بنیامین که متوجه و ملتفت به نوآوری‌ها و دگرگونی‌های فنی عصر خویش در حوزهٔ تولید فرهنگی بود، پیشگام استفاده از سبک‌هایی از خوانش انتقادی و بازنمایی متنی شد که با پاره‌پارگی، التقاط‌گرایی و پویایی مدرنیته هم‌خوان بودند، یعنی چیزهایی مانند موناد، رساله، منظومه، گزین‌گویه، «اندیشهٔ» زودگذر، «رویا» و «تصویر دیالکتیکی»، «عکس فوری» متنی، مونتاژ سینمایی.[۸] برای بنیامین دوران نوشته‌های طولانی و کتاب‌های «پرمحتوا» خیلی وقت پیش سپری شده بود و زبانی جدید و عاجل ضروری می‌نمود. به‌سبب همین، او از آوانگاردهای هنری زمان خود (خاصه نوشته‌های سوررئالیست‌ها و تئاتر برتولت برشت)، تکنیک‌های معاصر روزنامه‌نگاری و تبلیغات، رادیو، عکاسی، فیلم و به‌ویژه نوشته‌های پراکندهٔ رمانتیست‌های اولیهٔ آلمانی، که پیشگامان رادیکال انتقادی و متنی دوران متلاطم خود بودند، الهام گرفت.

مصرف و کالاشدگی

سرمایه‌داری مصرف‌گرا نظامی است که پیش از بنیامین هم وجود داشته و بر سایر نظام‌ها نیز غالب بوده است. مالکیت در این نظام اهمیت ویژه‌ای دارد، به‌طوری‌که می‌توان آن را نوعی تجلی سرمایه‌داری مصرفی تعریف کرد. ازاین‌رو، رونمایی و تبلیغ کالاهای به‌روز، گسترش و ستایش خود کالا، و همین‌طور کالاشدگی زمان، مکان، تجاربِ انسانی و سکسوالیته همگی به موضوعات اصلی مورد توجه بنیامین تبدیل شدند -به ویژه مطالعهٔ روزافزون وی درمورد مراکز خرید پاریس که در اواسط دههٔ ۱۹۲۰ شروع شد. در تلاش برای گسترش نقد ماتریالیستی-تاریخی‌ای که ابهامات موجود در شیوه‌های مصرف را همه‌جانبه و نکته‌سنجانه نقد کند، او از تعدادی مفهوم کلیدی بهره برد: اول، نگرش کلیدی گئورگ لوکاچ در تاریخ و آگاهی طبقاتی (۱۹۷۴ [۱۹۲۴]) مبنی بر شناخته‌شدن کالا، و ورای

همه، شیءانگاریِ کالایی به‌عنوان مقولهٔ بنیادی نقد ماتریالیسم تاریخی و بعد، درک فرویدی و روانکاوانه از ابژهٔ شیءانگاری‌شده به‌مثابهٔ نتیجهٔ تکانش جنسی اصیل ولی غلط‌انداز؛ و در ادامه نگرش گئورگ زیمل درمورد چرخه‌ای‌بودن مد به‌مثابهٔ شکلی از تمایز و یکپارچگی اجتماعی. و در پایان، درگیری فراواقع‌گرایانه با نیروهای انتقادی، به‌ویژه شرایط مضحک آثار باستانی منسوخ‌شده‌ای که در ویترین شیشه‌ای نمایشگاه‌ها به امان خدا رها شده‌است. او پیشگام شگردهای دیالکتیکی‌ای بود که به وسیله‌شان «دنیای خیالی» خیره‌کننده و سرگیجه‌آور تفنن‌های مصرف‌گرایانه را -که به‌وسیلهٔ مراکز تماشایی خرید، فروشگاه‌های اختصاصی بزرگ، نمایشگاه‌های جهانی عجیب‌وغریب و تبلیغات گسترده شکل می‌گرفت- فروپاشید و به‌این‌ترتیب توده‌های مصرف‌زدهٔ سرخوش را از خواب غفلت بیدار کرد.

کلان‌شهر

بنیامین کلان‌شهر را که به‌سرعت در حال گسترش و تغییر بود کانون اصلی تسلط سرمایه‌داری دانست و بررسی قالب‌های معماری، پیکربندی‌های فضایی و حالت‌های تجربی شهر را کلید کشف ویژگی‌های خارق‌العاده و اسطوره‌ای مدرنیته قلمداد کرد. ساخت، توسعه و درنهایت افول پاساژهای پاریسی قرن نوزدهم، با وارونگی جادویی خیابان و فضاهای داخلی و بهره‌گیری از آینه‌ها برای دستیابی به چشم‌اندازهای وهم‌انگیز کانون‌های خاص خوانش او را از [۹]شهری در گذشتهٔ نزدیک تشکیل داد. افزون بر این، همان‌طور که در جای دیگر نیز بحث کرده‌ام؛[۱]علاقهٔ طولانی‌مدت بنیامین به مطالعهٔ کلان‌شهر به انبوهی از نوشته‌ها منجر می‌شود که در تجربیات متمایز و گرایش‌های اصلی زندگی مدرن شهری بحث‌وفحص می‌کند: تجربه‌ها و نشانه‌هایی مثل «شوک‌زدگی»، شتاب و تحریک بیش‌ازحد، احساس چندپارگی، سرگردانی و فراموشی، گمنامی و مسخ شخصیت و عقلانی شدن فضایی، درونی‌سازی و خصوصی‌سازی.

بنیامین در اینجا به‌روشنی از دیدگاه مشهور زیمل درمورد شهروند بی‌تفاوت و دچار ضعف اعصاب[۱۰]در مقاله‌ای که در سال ۱۹۰۳ به طبع رسید، «کلان‌شهر و زندگی روانی» (در آثار زیمل، ۱۹۷۱) بهره برد. اما برای بنیامین، شهر بزرگ تنها محل ظهور و بروز بیگانگی از تجربه و کاهش تدریجی آن نیست. در تجسم کلان‌شهر به‌عنوان محیط نوآوری فرهنگی و هیجان فکری، برخوردهای هیجان‌انگیز و ماجراجویی‌های شهوانی و سرمستی و

پیچیدگی، بنیامین چشم‌اندازی ارائه می‌کند که هم لذت‌ها و هم پراکنده‌حواسی‌های شهرنشینی را مورد توجه قرار می‌دهد. او کاملاً واقف بود که زندگی شهری، هرچند آسیب‌زا، برای منتقد مدرن انترناسیونالیست و جهان‌وطن شدیداً ضروری است. بنابراین، نوشته‌های بنیامین دربارهٔ کلان‌شهر به‌وضوح بر اندیشهٔ ضدشهرنشینی ساده‌لوحانه و واپس‌گرایانه‌ای که منتقدانی مانند فردیناند تونیس در کتاب اجتماع و انجمن[۲](۱۹۸۸ [۱۸۸۸]) اسوالد اشپنگلر در کتاب زوال غرب (۱۹۹۱ [۱۹۱۸])، از آن حمایت می‌کردند خط بطلان می‌کشید؛ نویسندگانی که به جوامع کوچک‌مقیاس و زندگی دهقانی برآمده از فرقه‌گرایی، پادروشنفکری و یهودستیزی گرایش دارند.

بنیامین نه‌تنها دیدگاه‌های بحث‌انگیزی را دربارهٔ فرهنگ و تجربهٔ شهرنشینی ارائه می‌کند، بلکه تعدادی از قرابت‌های مهم بین قالب‌های شهری با اشکال خاص بازنمایی را، به‌ویژه میان شهر و سینما، تشخیص داده است و بررسی می‌کند. فیلم به رسانه‌ای ممتاز برای کاوش و به‌تصویرکشیدن محیط شهری تبدیل می‌شود. این نکته برای «مهندسی» جالب‌توجه است که نه‌تنها می‌خواهد شهر را رمزگشایی کند، بلکه می‌خواهد بر مشکلش فائق بیاید و آن را حل کند.

رسانه‌های جمعی و تکثیر

نقد بنیامین بر کلان‌شهر با تحلیل و بهره‌گیری‌اش از رسانه‌های جمعی جدیدی مثل رادیو، عکاسی، فیلم، صدابرداری و روزنامه هم‌راستا است. بدیهی است که او نخستین کسی نبود که دربارهٔ پیامدها و امکانات تجربی و ادراکی این فناوری‌ها نوشت، امّا فهم او از بازتولیدپذیری ذاتی عکس‌ها، فیلم‌ها و صداهای ضبط‌شده متمایز و حائزاهمیت است. پرسش بنیادینی که فیلم، عکاسی و رادیو برای بنیامین مطرح می‌کنند این نیست که آیا آن‌ها شایستهٔ طبقه‌بندی‌شدن به‌عنوان قالب‌های هنری هستند یا نه؛ پرسش اساسی بنیامین این است که این رسانه‌های جمعی جدید چگونه کل قلمرو و نقش هنر، دسته‌بندی‌های زیبایی‌شناختی و رابطهٔ بنیادی میان هنرمند/اجراگر و مخاطب را دستخوش تغییر می‌کنند. هنرمند به‌مثابهٔ سازنده یا به‌مثابهٔ مهندسِ اثر ادبی است. چنین دیدگاه مادی‌گرایانه‌ای هنر را از حالت مبهم و اثیری‌اش خارج می‌سازد و کاری می‌کند تمرکز رسانه‌های جدید به‌جای دغدغه‌های زیبایی‌شناختی بر مسائل سیاسی روزمره باشد. در اواسط دههٔ ۱۹۳۰، بنیامین کوشید تا با استفادهٔ

هدفمند از واژه‌هایی خاص، درک ما را از «اثر هنری در عصر تکثیر مکانیکی» تغییر دهد؛ واژه‌هایی مثل «ناخودآگاه بصری» «جرقهٔ رخدادهای اتفاقی»، «تعلیم»، «عادت» «هاله» و «پراکنده‌حواسی». با این کار، بنیامین توانست تحلیلی دوپهلو و منحصربه‌فرد درزمینهٔ رسانه‌های محبوب و قالب‌های فرهنگی معاصر ارائه کند؛ تحلیلی که لااقل از جهت تأکید بر ظرفیت سیاسی این رسانه‌ها، به‌نوعی اصلاحیه یا نقدی بود بر تحلیل‌های یک‌جانبه‌ای که این رسانه‌ها را فقط می‌کوبیدند؛ نقدهایی که از نوشته‌های هورکهایمر و آدورنو نشئت گرفته بود و به‌طرز اسفناکی از نظر سایر نظریه‌پردازان رسانه‌ای آن زمان (کسانی مانند زیگفرید کراکائر و لئو لوونتال) خالی بود و معمولاً به‌اشتباه دیدگاه مکتب فرانکفورت دربارهٔ فرهنگ عامه دانسته می‌شود.

تحول تکنولوژیک و پیشرفت تاریخی

رسانه‌های جدید وعدهٔ تولید و تکثیر فرم‌های فرهنگی‌ای را می‌دهند که نه‌تنها برای توده‌ها دسترسی‌پذیر است، بلکه امکانی را فراهم می‌کند که توده‌ها موقعیت و علایق طبقاتی خود را بشناسند و از این رهگذر به بازجستن و تغییر شرایط خود تشویق شوند. با این حال، این آرمان آموزشی انقلابی، با درهم‌آمیختن رسانه‌های جدید در خدمات ایدئولوژیک سرمایه‌داری به‌عنوان چشم‌اندازی توهم‌آمیز، جبران عاطفی و «سرگرمی‌های بی‌ضرر» خنثی می‌شود. به‌طور کلی این تغییر مسیر نادرست یک فناوری بالقوهٔ حیاتی و رهایی‌بخش به فناوری‌ای که با منافع سود و سلطه هدایت می‌شود تنها یکی از نمونه‌های سرنوشت نوآوری تکنولوژیک مدرن است. بنیامین در نوشته‌های نظام‌مند خود دربارهٔ تاریخ و جاهای دیگر، نقدی سازش‌ناپذیر، هرچند پاره‌پاره، از مفاهیم «پیشرفت» علمی و فناوری به‌مثابهٔ بهره‌کشی بیش از پیش پیچیدهٔ بشر از طبیعت به دست می‌دهد. «پیشرفت» اسطورهٔ بزرگ مدرنیته است. روشنگری به خود خیانت کرده است. در سرمایه‌داری، روشنگری وعدهٔ رهایی‌بخش اولیهٔ خود را درمورد جامعه‌ای عدالت‌محور و انسانی که از خرافات و ترس رهیده قربانی کرده است، و در عوض خود را با منافع شخصی همسو کرده است تا به دشمن نقد و حقیقت بدل شود. این عقل نیست که در مدرنیته شکوفا شده است، بلکه ابزارگرایی سرد و حسابگر است که برای حداکثر کردن سود طراحی شده است. به‌عنوان اجیر صنعت سرمایه‌داری، علم به پرسش فنی «چگونه؟» بسنده می‌کند و به‌ندرت به پرسش واقعی اخلاقی-عملی و سیاسی «چرا؟» (و «برای چه کسی؟») می‌پردازد. بنیامین نه اولین نفر از نظریه‌پردازان انتقادی مکتب فرانکفورت بود که چنین نقدی را مطرح کردند (کراکائر در مفهوم نسبت در مقالهٔ سال ۱۹۲۷ خود، «زیور جمعی»[۱۲] پیشگام این مضامین بود) و نه البته آخرین نفر. تز «دیالکتیک روشنگری» برای تئودور آدورنو، ماکس هورکهایمر و هربرت

مارکوزه تبدیل به یک اصل شد. با وجود این، نقد بنیامین بر پیشرفت و در همین راستا نگاه او به تاریخ به مثابه فاجعه‌ای همیشگی به نقدی متمایز از مارکسیسم ارتدوکس و فراخوانی تحریک‌آمیز برای نجات امیدها و مبارزات کسانی منجر می‌شود که در گذشته تحت ستم و خاموشی قرار گرفته‌اند، برای اینکه مردگان فراموش‌شده را به یاد آورند. با برخاستن از این خواب عشرت‌طلبانه و یادآوری رنج‌های گذشته و حال و قطع امید از توهم انقلاب کمونیستی به‌مثابهٔ غایتی تاریخی، تکلیفمان روشن می‌شود و روش متوقف کردن پیشروی پیروزمندانهٔ بربریت تکنولوژیک و ایجاد انقطاع در مسیر تاریخ را درمی‌یابیم.

ازخودبیگانگی و روشنفکر

در جهانی که رویدادهای فاجعه‌آمیز متلاشی‌اش کرده است، با مشخصهٔ مسخ شخصیت زندگی روزمره در محیط کلان‌شهرها و تشکیلات بوروکراتیک شناخته می‌شود و فاقد هرگونه معنای متعالی یا احساس تسلی‌بخش معنوی/مذهبی است، بنیامین، مانند بسیاری از دیگر نویسندگان معاصرش، از ماهیت ناچیز و منزوی فرد مدرن و علی‌الخصوص موجودیت حاشیه‌ای و زیان‌بار «روشنفکر» معاصر آگاه بود. بدبینی‌ای که از تنهایی و حسرتی حاد و درونی و همچنین «بی‌خان‌ومانی» عمیق معنوی برمی‌خیزد و فرهنگ مدرن را فراگرفته است مجال ظهور و بروز مکرر می‌یابد. در نظریهٔ رمان لوکاچ (۱۹۷۱ [۱۹۲۰])، جهان معاصر مُهر و نشان شرایط «بی‌خانمانی استعلایی» را بر خود دارد؛ شرایطی که مهم‌ترین ویژگی رمان بورژوایی است. (زیمل ۱۹۰۳، در آثار زیمل، ۱۹۷۱) معتقد بود فردی که در کلان‌شهر زندگی می‌کند از برابر تحریک بیش‌ازحد دنیای بیرونی («فرهنگ عینی») می‌گریزد و به‌سمت بی‌اعتنایی، ضعف اعصاب و بی‌قاعدگی عقب می‌نشیند. از نظر زیگفرید کراکائر، کارگران یقه‌سفید جدید، که دارند به‌طور فزاینده‌ای در مراکز شهری معاصر اهمیت پیدا می‌کنند، با شرایط «بی‌خان‌ومانی معنوی» شناخته می‌شوند (کراکائر، ۸۸: ۱۹۹۸) هم از آگاهی طبقاتی سنتی بی‌بهره‌اند و هم از پاداش اقتصادی و دلخوشی فرهنگی طبقهٔ متوسط، یا همان بورژوازی فرهنگی، که آرزوی دست‌یازیدن بدان را دارند. وانگهی، روشنفکر شخصیت شهری کاملی است که محکوم به «انزوا از امر مطلق» است... انزوا و تشخص» (همو ۱۳۱: ۱۹۹۵) او که گمانه‌زنی‌های شبه‌الهیاتی نتوانسته است اقناعش کند و از تعصب ساده‌لوحانهٔ انقلابی نیز متأثر نشده است باید به جرگهٔ «کسانی که منتظرند» («Die Wartenden»، ۱۹۲۲، در کراکائر، ۱۹۹۵) در وضع نداشتن قطعیت وجودی بپیوندد. و همان‌طور که بسیاری از روشنفکران آلمانی با این نوع از بی‌قراری و ناراحتی، یعنی بی‌خان‌ومانی معنوی،

دست‌وپنجه نرم می‌کردند، کراکائر و بنیامین، علاوه بر آن، گرفتار بی‌خان‌ومانی «واقعی» بودند و مهاجرت اجباری و تبعید بر میزان بی‌قراری‌شان می‌افزود.

در آثار بنیامین، بحران متفکر مدرن آشکارا در هر دو بُعد الهیاتی و ماتریالیستی درک می‌شود. از طرفی بحران متفکر مدرن چیزی نیست جز اقتضای آن وضعیت اندوه‌بار جهانی-تاریخی که به بشر افول‌کرده مربوط است؛ مالیخولیایی فراگیر که دقیق‌ترین تجلی‌اش را در شعرهای تمثیلی باروک و بسیار دیرتر و به‌شکلی کفرآمیز در آثار بودلر می‌یابیم. از سوی دیگر، موقعیت متزلزل منتقد ناشی از ناکامی وی در فهم موقعیت حقیقی اجتماعی-اقتصادی و طبقاتی‌اش به‌مثابهٔ یک «تولیدکننده» است؛ تولیدکننده‌ای که کارگری فکری است با وظیفه‌ای آشکار: پرورش آگاهی انقلابی طبقه‌ای که خود او بی‌شک عضوی از آن است. مالیخولیا و تحریک طبقاتی، رخوت و «مهندسی» زیبایی‌شناختی: این‌ها دو قطب کوشش بنیامین برای بیان شخصیت متمایز و رفتارهای واجب نویسندهٔ رادیکال در شرایط فاجعه‌بار و آشفتهٔ زمانه‌اش هستند. پلی‌تکنسین جوان: این نماد، همان الگوی متفکر کلیدی معاصر برای بنیامین است در آن زمان، و شاید، به‌ویژه، برای ما در روزگار کنونی.

بنیامین یک متفکر معاصر بود و اکنون یک متفکر کلیدی معاصر است. شواهد بسیاری بر مدعای مذکور مهر تأیید می‌زند. در حال حاضر آثار بسیاری دربارهٔ بنیامین به رشتهٔ تحریر درآمده است: نسخه‌های گردآوری‌شده، ترجمه‌ها، تک‌نگاری‌ها و مقالات علمی، شماره‌های ویژهٔ مجلات، مقدمه‌های دانشجوپسند، داستان‌های مصور[۱۴] و حداقل یک رمان.[۱۵] این یعنی کوهی از متون: انبوهی از تکه‌های باروک که در بیست سال گذشته با سرعتی بیش از پیش انباشته شده است و این کتاب ناگزیر تکه‌ای دیگر را به آن می‌افزاید.[۱۶] افزون‌براین، صفحات وب، ویدئوها، کنفرانس‌ها و یک سازمان بین‌المللی دایر است که به بنیامین اختصاص یافته[۱۷] و اخیراً شهر فرانکفورت آم ماین[۱۸] نام او را بر یک جایزهٔ ادبی درزمینهٔ ترجمه نهاده‌است. خواندن آثار او برای دانش‌آموزان رشته‌های مختلف دانشگاهی و شاخه‌های مطالعات بینارشته‌ای (آلمانی، فرانسوی، انگلیسی، ادبیات تطبیقی، فلسفه، جامعه‌شناسی، تاریخ، مطالعات فرهنگی، مطالعات فیلم، مطالعات شهری و معماری) بایسته است. در سپهر کنونی آکادمی، او ستاره‌ای بی‌چون‌وچراست.[۱۹]

این تحسین صرفاً مربوط به پنداری روشنفکرانه یا مد نیست، بلکه راه‌های پیچیده و متنوعی را نشان می‌دهد که در آن طرح‌ها، مضامین و دیدگاه‌های بنیامین به‌طوری فزاینده دستاویزهایی دانسته می‌شود که در تحلیل‌های اجتماعی و فرهنگی (پسا) مدرن کنونی اهمیت ویژه‌ای دارد و با آن همخوان است. مصرف افسارگسیخته و کالاشدگی فراگیر، هیاهوی تجربهٔ شهری، تکثیر فناوری‌های رسانه‌ای تازه و اشباع تصاویر ما، ظرفیت‌های مخرب

و پیامدهای مسلط «پیشرفت» و دانش علمی، حفظ ضدتاریخ گران‌بهای گروه‌های تحت ستم و اهمیت حافظهٔ جمعی و شهادت فردی؛ این‌ها نگرانی‌هایی است که از اهمیتش کاسته نشده است، بلکه برعکس، امروز حتی حادتر از زمانی است که بنیامین درباره‌اش قلم‌فرسایی می‌کرد. آثار او با صراحت و قدرت انتقادی بی‌نظیری، مدرنیته‌اش را به‌عنوان «پیشاتاریخ» مدرنیتهٔ «پست» یا «متأخر» یا «نا سازمان‌یافته» یا «دوم» خودمان آشکار می‌کند. در اروپایی که جنگ، ویرانی اقتصادی، تمامیت‌گرایی، نسل‌کشی و اردوگاه‌های کار اجباری از خاطرات دور آن است، آثار بنیامین در زمان حال ما حضوری حیاتی دارد.

چکیدهٔ زندگی‌نامه

برخلاف وضعیت پرمخاطره و نابه‌سامانی‌های مالی‌ای که در بزرگ‌سالی داشت، در دوران کودکی بنیامین، آسودگی مالی و آرامش ملال‌آوری حکم‌فرما بود. والتر بندیکس شونفلیس بنیامین، روز پانزدهم جولای ۱۸۹۲ در یکی از مناطق مطلوب غرب برلین در خانوادهٔ آلمانی-یهودی مرفهی چشم به جهان گشود. وی از میان سه فرزند خانواده‌اش بزرگ‌ترین بود و پدرش متصدی حراج بود. همان‌طور که معمولاً ذکر می‌شود، دو اثر دوران کودکی در برلین حدود سال ۱۹۰۰ و شرح وقایع برلین که هر دو در سال ۱۹۳۲ نوشته شده‌است تا حدی رنگ‌وبوی خودزیست‌نامه دارد، اما بیشتر شرح‌هایی است بر آمال و همین‌طور محدودیت‌هایی که یک کودک طبقهٔ متوسطِ شهرنشین را تحت‌تأثیر قرار می‌داد. آنچه بنیامین از آن یاد می‌کند کودکی‌ای است منزوی و بیمارگونه، محبوس در فضاهای به‌اصطلاح »دنج «تحمل‌ناپذیر بورژوایی آن دوران، ملاقات‌های اجباری و ملال‌آورِ بستگانی که پا به سن گذاشته بودند و کاری جز بدگویی از دیگران نداشتند، و همین‌طور محدودیت‌های بی‌اهمیت مدرسه. خاطرات بنیامین بیان ادبی احوالات کودکی است که همهٔ دلخوشی‌اش در این زیست خشک و بی‌روح چیزی نیست جز رؤیاپردازی‌هایی که از کتاب‌خوانی نشئت گرفته است، بازدید از باغ‌وحش برلین و تیرگارتن، جست‌وجو و پیدا کردن تخم‌مرغ در عید پاک، گاهی دزدکی بر سر شیرینی‌ها رفتن و در یک شب به‌یادماندنی، سر درآوردن از بخشِ ممنوعه و اغواآمیز شهر.

بنیامین برای اینکه از آب‌وهوای روستا بهره‌مند شود از برلین به آن‌جا فرستاده شد تا دو سال (۱۹۰۶-۱۹۰۵) را در یک مدرسهٔ شبانه‌روزی نسبتاً مترقی در هاویندا واقع در تورینگن سپری کند. در آنجا با گوستاو وینکن (۱۸۷۵-۱۹۶۴)، یکی از جانبداران سفت‌وسخت اصلاحات آموزشی و همچنین یکی از شخصیت‌های برجستهٔ شاخهٔ رادیکال جنبش جوانان (Jugendbewegung) آشنا شد و به تحصیل پرداخت. جنبش جوانان، که در ابتدا در سال ۱۹۰۱ به‌عنوان یک سازمان کوهنوردی برای پسران تشکیل شد، در امپراتوری آلمان گسترش یافت و طیف‌های سیاسی و اجتماعی گسترده‌ای را شامل شد. از عوامل فاشیست‌های اولیه و ضدیهود مانند واندرفوگل با ایدئولوژی‌های فلکیش آن‌ها که خوی و سرشت، ماهیت، روحیهٔ همبستگی نظامی و امتیاز رهبری آلمان‌ها را می‌ستودند، تا بخش یهودی جنبش، بلاو-وایس، جناح رادیکال جنبش جوانان که بنیامین به جرگهٔ آن‌ها پیوسته بود از جدایی تاموتمام از نظام سنتی مدرسه در جهت تضمین رشد آزادانهٔ جوانانی حمایت می‌کردند که هیچ تعلق‌خاطری به جزمیات و رشته‌های آموزشی مرسوم نداشتند. تجدید فرهنگ و زندگی فکری آلمانی تنها از طریق رهایی خلاقیت و انرژی جوانان فرا چنگ می‌آمد. بنیامین تحت تأثیر گوستاو وینکن به‌شدت مشغول شرایط فرهنگی و آموزشی جوانان شد. البته این به‌هیچ‌وجه عملی یا ابزاری نبود. دیدگاه بنیامین دربارهٔ رسالت دانش‌آموزان، که به ملاحظات مادی و سیاسی آلوده نیست، در چارچوب تعابیر مهجور و انتزاعی رنسانس ایدئالیستی روح، یعنی حیات منزوی و فردی ذهن، ابراز می‌شد.

اگرچه بنیامین برای تکمیل تحصیلات مدرسهٔ خود به برلین بازگشت و سپس در سال ۱۹۱۲ برای تحصیل در رشتهٔ فلسفه در دانشگاه فرایبورگ ثبت‌نام کرد، همچنان با گوستاو وینکن در تماس بود. در سال ۱۹۱۳، زمانی که بنیامین بار دیگر برای ادامهٔ تحصیلات دانشگاهی‌اش به برلین بازگشت، شماری جدل شاعرانه و ایدئالیستی را در مجلهٔ وینکن در آنفانگ (آغاز) منتشر کرد. بنیامین در شهر زادگاهش به‌عنوان عضوی از کمیته و سپس به ریاست «دانشجویان آزاد» (Freie Studenten schaft) انتخاب شد؛ انجمنی که برای مخالفت با انجمن‌های مختلف دانشگاهی محافظه‌کار و رزمی برپا شده بود. علی‌رغم این موضع رسمی، روزهای مشغولیت بنیامین به آرمان‌گرایی جنبش جوانان و سیاست دانشجویی ساده‌لوحانهٔ «روح»ٔ به پایان رسیده بود. اوت ۱۹۱۴ قرار بود همه چیز را دستخوش تحول کند.

وقوع جنگ جهانی اول جنبش جوانان را چنددسته کرد. برخی از مبارزان از فوران احساسات میهن‌پرستانه و فرصت ماجراجویی استعماری و شکوه نظامی لذت بردند. برخی این درگیری را دفاع و احیای ضروری فرهنگ آلمانی در تقابل با ارزش‌های منحط خارجی[۱](به‌ویژه فرانسوی) تمدن قلمداد می‌کردند. برخی از همان ابتدا جنگ

را فداکاری وحشتناک و بیهودهٔ یک نسل خیانت‌دیده می‌دانستند و عده‌ای نیز از جنبش روی برگرداندند. وینکن در سال ۱۹۱۳ از جنگ‌افروزی و شور ملی آن زمان انتقاد کرده و گفته بود جوانان باید در برابر جذابیت ساده‌لوحانهٔ شعارهای شمشیربازی[۲۲]مقاومت کنند. با این حال، در نوامبر ۱۹۱۴، سخنرانی او درمورد «جنگ و جوانان» در مونیخ، فراخوانی بود برای جوانان در دفاع از «میهن پدری» محاصره‌شده و در معرض تهاجم. بنیامین که انتظار داشت به‌هرحال فرا خوانده شود، ابتدا و بدون هیچ شور و شوقی داوطلب شد تا به سواره‌نظام بپیوندد، اما خوشبختانه برای خدمت سربازی نامناسب تشخیص داده شد.[۲۳]سپس، در ۸ اوت ۱۹۱۴، دو تن از نزدیک‌ترین دوستان بنیامین، فریتز هاینله و ریکا سلیگسون، در اعتراضی یأس‌آور علیه درگیری‌ها دست به خودکشی زدند. بنیامین که عمیقاً از این مرگ‌ها متأثر شده بود و احساس می‌کرد مرشدش به او خیانت کرده‌است، در مارس ۱۹۱۵ به‌طور کامل از وینکن جدا شد.[۲۴]

پس از سه ماه، بنیامین با یک دانشجوی هجده‌سالهٔ رشتهٔ ریاضیات به نام گرشوم شولم آشنا شد. این آشنایی بعدها به رفاقتی همیشگی تبدیل شد. شولم تأثیر فراوانی بر بنیامین گذاشت و آثار وی را در مسیر تفکر یهودی، عرفان و کابالا قرار داد. دغدغهٔ بنیامین دربارهٔ وظیفهٔ خطیر و رستگاری‌بخش جوانان موجب شد بکوشد تمرکز فعالیت فلسفی‌اش را از مفاهیم نخ‌نماشدهٔ عصر روشنگری مثل تجربه، ادراک و دانش به فهم پایه‌های زبانی حقیقت در وحی منتقل کند. بنیامین، در نوشته‌های رمزآلودی که در سال‌های ۱۹۱۶-۱۹۱۷ منتشر کرد، وظیفهٔ فلسفه را چنین قلمداد می‌کند که اسم خاص هر چیزی را بر آن بگذارد: بازیابی زبان بی‌نقصی که آدم در ابتدای خلقت به دستور خدا همه چیز را با آن نام‌گذاری کرد. پس بنیامین به دنبال راهی برای دست‌یابی به زبان خالصی بود که به سودجویی یا ابزارگرایی آلوده نشده باشد. هم کسانی مانند هرمان کوهن که خواهان حل‌شدن یهودیان در جامعه بودند و هم کسانی مانند مارتین بابر که بعدها خواهان مهاجرت و انتقال یهودیان بودند، در ابتدا به احساس اشتیاق به جنگ آلوده بوده‌اند.[۲۵]البته که سیاست‌های جنگ‌طلبانهٔ یهودیان و صهیونیسم برای بنیامین در آن زمان بیش از حد عمل‌گرایانه و رادیکال بودند و خط فکری سیاسی بنیامین در مسیر دیگری قرار گرفت. وی، با اینکه چندین بار وعده‌اش را به شولم داده بود، هرگز عبری نیاموخت و نه‌تنها هرگز به فلسطین مهاجرت نکرد، بلکه حتی هنگامی که شولم در سال ۱۹۳۲ در آنجا ساکن شد، به دیدنش نرفت.[۲۶]

در اوایل دههٔ ۱۹۲۰، بنیامین امیدوار بود با ویرایش مجلهٔ خود، بنیامین عمیقاً از تحصیلات خود در دانشگاه فرایبورگ، خاصه سخنرانی‌های فیلسوف برجستهٔ نوکانتی، هاینریش ریکرت، که به‌ویژه آن را ملال‌آور می‌دانست مأیوس شده بود. پس‌ازآن، اشتیاق بسیار بیشتری به کلاس‌ها و افکار گئورگ زیمل در دانشگاه سلطنتی

فریدریش ویلهلم برلین نشان داد. از عواقب جدایی از وینکن این بود که بنیامین راغب شد پایتخت امپراتوری را ترک کند. در پاییز ۱۹۱۵ به مونیخ نقل‌مکان کرد؛ شهری که ازقضا در آن به‌تازگی وینکن خطابهٔ سرنوشت‌ساز «جنگ و جوانان» خود را ایراد کرده بود. بنیامین موفق شد با تظاهر به اینکه سیاتیک دارد از حضور در فراخوان‌های بعدی اجتناب ورزد و در سال ۱۹۱۷ با دورا کلنر که در آوریل ۱۹۱۷ با او ازدواج کرده بود به سوئیس بی‌طرف و دانشگاه برن نقل‌مکان کرد. او سال‌های باقی‌ماندهٔ جنگ را در تبعید خودخواستهٔ سوئیس گذراند و در سال ۱۹۱۹ مقطع دکتری‌اش را با مطالعه‌ای درمورد «مفهوم نقد هنری در رمانتیسیسم آلمانی» به پایان رساند؛ مطالعه‌ای که بنیامین در آن به‌دنبال شرح‌وبسط مفهومی از نقد درون‌ماندگار[۲۷]به‌مثابهٔ آشکار شدن گرایش‌های ذاتی هر اثر هنری، «محتوای حقیقت» آن، از رهگذر تفکر انتقادی بود. پس از بازگشت به آلمان، متعاقباً نمونه‌ای مثال‌زدنی از چنین رویکردی را در مقاله‌ای مبسوط دربارهٔ رمان حیرت‌انگیز گوته، «خویشاوندی‌های اختیاری»، ارائه کرد. بنیامین با اجتناب از خوانش‌های متعارف این رمان به‌عنوان یک داستان اخلاقی هشداردهنده درمورد عشق تراژیک و غیرقانونی، بر تقابل بین تسلیم شدن انسان در برابر سرنوشت و کنش تعیین‌کننده و منحصربه‌فردش پرتو افکند؛ تقابلی که در مقام درسی آموزنده دربارهٔ نیاز به درآویختن با نیروهای اسطوره‌ای عمل می‌کند. به‌ویژه بنیامین ادعا کرد که مرگ طولانی یکی از عاشقان بدکار، اوتیلی، مرگ زیبایی برای هدفی والاتر، یعنی حقیقت، را نشان می‌دهد، و بنابراین به‌عنوان تمثیلی از وظیفهٔ خود منتقد عمل می‌کند.

در اوایل دههٔ ۱۹۲۰، بنیامین امیدوار بود با سردبیری مجلهٔ خود، آنجلوس نووس، فرشتهٔ جدید، تأثیر خود را بر نقد ادبی بگذارد. با این حال، ناشر احتمالی با مشکوک‌شدن به اینکه مطالب پیچیده و فاضلانه از نظر تجاری صرفه‌ای نداشته باشد، قبل از نهایی‌شدن اولین شمارهٔ نشریه از همکاری با بنیامین منصرف شد. این ناامیدی تلخ باعث بازگشت بنیامین به عرصهٔ دانشگاه شد. او در دانشگاه فرانکفورت شروع به کار روی پایان‌نامه‌اش کرد و موضوع آن را، که عنوانش خاستگاه نمایش سوگناک آلمانی بود، سوگ در نمایشنامهٔ آلمانی قرن هفدهم قرار داد. درام‌های باروک که به‌عنوان تراژدی‌های احمقانه کنار گذاشته می‌شوند، با طرح‌های مضحک و زبان پرطمطراقشان، مدت‌هاست که به جرگهٔ آثار شکست‌خوردهٔ ادبی پیوسته‌اند و از رده خارج شده‌اند. نقد درون‌ماندگار بنیامین از این آثار تحقیرشده و نادیده‌گرفته‌شده، از شکل تراژیک کلاسیک متمایزشان کرد و آن‌ها را به‌عنوان بیانی اساسی از ضعف‌ها و بیهودگی‌های خدادادی وجود انسان و» تاریخ طبیعی «بدن انسان به‌مثابهٔ زوال تفسیر کرد و ارزشمند نمایاند. با انجام این کار، بنیامین درمورد اهمیت تمثیل به‌عنوان استعاره‌ای بحث‌وفحص کرد که جهان را

دقیقاً به صورت تکه‌تکه‌شدن، ویرانی و نابودی نمایش می‌دهد. خاستگاه نمایش سوگناک آلمانی بنیامین، با موضوع مبهم و مقدمهٔ روش‌شناختی درک‌ناپذیرش بررسی‌کنندگان ناتوان خود را گیج و مبهوت کرد، و درنتیجه به او توصیه شد که از آن صرف‌نظر کند، به‌جای اینکه با حقارت نهایی مردودی آشکارش مواجه شود. در اواخر تابستان ۱۹۲۵، بلندپروازی‌های او دربارهٔ حرفهٔ دانشگاهی سر در نشیب نابودی گذاشته بود.

بنیامین تا آخر عمرش روشنفکری مستقل باقی ماند و سنت‌های دانشگاهی زمانه‌اش را به باد انتقاد گرفت و در هجای آن‌ها قلم‌فرسایی کرد، اما هم‌زمان به‌شدت به دفترهای معتبر نشر، روزنامه‌ها و ویراستاران ارشد وابسته بود؛ افرادی مانند ارنست شوئن در SWR و زیگفرید کراکائر در روزنامهٔ فرانکفورت که به او تا حد توان یاری می‌رساندند. عمق‌یافتن دوستی او با تئودور آدورنو، که در سال ۱۹۲۳ ملاقاتش کرد، باعث شد به عضویت بخش پژوهش‌های اجتماعی مؤسسهٔ فرانکفورت درآید و از این مؤسسه حقوق بگیرد؛ حقوقی که البته تأثیر چندانی بر دغدغه‌های مالی وی نداشت. انسجام‌نداشتن و تنوع شگفت‌انگیز جاری در کارنامهٔ بنیامین، از نتایج مستقیم نابسامانی‌های مالی وی است. بنیامین از مارسل پروست ترجمه کرد و راجع به او نوشت. همین‌طور مقالات شیوایی دربارهٔ بزرگان ادبیات ازجمله فرانتس کافکا، برتولت برشت، کارل کراوس، سورئالیست‌ها و چارلز بادلیر نوشت. همچنین یک برنامهٔ رادیویی تحت عنوان »داستان‌هایی واقعی دربارهٔ سگ« نوشت که ملاحظاتی بود دربارهٔ اسباب‌بازی‌های رعیتی روسی و مروری بر چارلی چاپلین. دربارهٔ این التقاط‌گرایی اجباری فقط می‌توان گفت که: نامحتمل‌ترین و مذموم‌ترین امور بودند که توجه بنیامین را جلب می‌کردند و همیشه صریح‌ترین افکارش را از مغزش بیرون می‌کشیدند.

بعد از خاستگاه نمایش سوناک آلمانی، که درنهایت در سال ۱۹۲۸ به طبع رسید، بنیامین دیگر نمی‌خواست به همان سیاق بنویسند؛ سیاقی که به‌زعم او سازشگرانه و «فاضل‌مآبانه» بود. در عوض، سخنان کوتاه، کنارگویی‌های[۲۸] راه‌گشا (یا روشنگرانه)، جملات قصار، و پاره‌نوشته‌های خیال‌انگیز را به‌عنوان قالب گفتارش برگزید؛ شیوه‌ای که برای وی بسیار ضروری می‌نمود. هنگامی که زندگی روزمره به شکل تازه‌ای بازنمایی می‌شود و از زاویهٔ تازه‌ای به آن‌ها نگاه می‌شود، این سبک‌های نوشتار کوتاه می‌تواند خواننده را غافلگیر کند (یا همان‌طور که خود بنیامین یک بار گفت، این سبک‌های نوشتاری مثل ضربات مشتی است که با دست چپ زده شده و کارساز است.[۲۹]) ابتدا با توصیف شهرهایی که دیده بود (ناپل، مارسی و مسکو) و سپس با مجموعه‌نوشته‌های شهری‌اش تحت عنوان خیابان یک‌طرفه، آثار بنیامین کم‌کم لحن معاصرانهٔ واضح‌تری نشان داد و کتاب‌هایش رنگ‌وبوی سیاسی گرفت. زمانی که بنیامین داشت در سال ۱۹۲۴ در کاپری روی خاستگاه نمایش سوگناک آلمانی

کار می‌کرد، کتاب تاریخ و آگاهی طبقاتی لوکاچ را خوانده بود و همین‌طور به یک کارگردان تئاتر لتونیایی به نام آسیه لاسیس معرفی شده بود. اشتیاقش به فرد اول و رابطهٔ عاشقانهٔ ناپایدارش با فرد دوم باعث شد به تفکرات مارکسیستی گرایش پیدا کند. در زمستان ۱۹۲۶-۱۹۲۷، به مسکو سفر کرد تا شخصاً نظام تازه‌تأسیس شوروی را ببیند. بی‌اعتنایی دولت شوروی، موانع زبانی، فضای هنری تهی و نیاز به عقب‌نشینی‌های فکری، که از همان زمان آشکار بود، از اشتیاق اولیهٔ بنیامین کاست. به برلین برگشت و از طریق لاسیس با برتولت برشت آشنا شد و رابطهٔ دوستانه‌ای با او برقرار کرد. برخلاف میل آدورنو و شولم، که هواداری همواره غیرراست‌کیشانه و غیرقابل‌قبول بنیامین از ایده‌های مارکسیستی را نوعی لاس‌زنی بی‌پروا تلقی می‌کردند، بنیامین به یکی از حامیان تئاتر حماسی وی و محتوای تعلیمی سیاسی‌اش تبدیل شد. خود بنیامین ایدهٔ تفکر خام را کنار گذاشت، اما آثار و لوازم آن در خیلی از آثارش در دههٔ ۱۹۳۰ دربارهٔ اوضاع و وظایف هنرمند معاصر، و درون‌مایه و تأثیر اشکال جدید رسانه بر روی هنر و زیبایی‌شناسی، دیده می‌شود.

درگیری بنیامین با سرنوشت اثر هنری در مدرنیتهٔ کاپیتالیستی، نقد مارکسیستیِ فرهنگ کالایی و تجربه و درون‌مایهٔ محیط شهری، همه در قالب پروژه از سال ۱۹۲۷ تا مرگ نابهنگامش در سال ۱۹۴۰ جمع شد و او را مشغول خود کرد. گشت‌وگذارهای نویسندهٔ سورئالیست، لویی آراگون، در پاریس برای بنیامین الهام‌بخش بود و باعث شد تحقیقاتی را آغاز کند دربارهٔ پاساژهایی که در نیمهٔ اول قرن نوزدهم در پاریس ساخته شده و در زمان او متروک بود. پروژهٔ پاساژها که اوایل قرار بود کوتاه باشد، درنهایت بیش از ۱۰۰۰ صفحه مملو از یادداشت‌ها، نقل‌قول‌ها، طرح‌های مقدماتی و پیش‌نویس‌ها شد و این در حالی است که این کتاب هرگز تکمیل نشد. پروژهٔ پاساژها، یک اثر ناتمام و البته نانوشته دربارهٔ «پیشاتاریخ» پاریس قرن نوزدهم به‌مثابهٔ ریشه‌های کاپیتالیسم مصرف‌گرای مدرن است؛ خیلِ پاره‌نوشته‌هایی که یک تصویر دربرگیرنده و پاناروماییِ از مد، فانتاسماگوریا، معماری، شهرسازی، ادبیات و سیاست شهر رسم می‌کند.

نکتهٔ توجه‌برانگیز این است که بنیامین در سال ۱۹۳۳ برای فرار از وحشت نازی‌ها به‌جای مسکو یا فلسطین به پاریس گریخت. در آنجا تحقیقات خود را برای نوشتن پروژهٔ پاساژها در کتابخانهٔ ملی فرانسه پی گرفت؛ کاری که به نگارش پیش‌نویسی دربارهٔ بودلر و مجموعه‌ای از اصول تاریخ‌نگاری منجر شد که مقدمه‌ای روش‌شناختی در نظر گرفته شده بود مانند پروژهٔ پاساژها، اما درازدامن‌تر. این‌ها نیز هرگز تکمیل نشدند. علی‌رغم توصیه‌ها و تلاش‌های آدورنو و هورکهایمر که در آن زمان در نیویورک در تبعید به سر می‌بردند، بنیامین مدتی طولانی در پاریس ماند و در سال ۱۹۴۰ با حملهٔ آلمانی‌ها به دام افتاد. به جنوب کشور گریخت، موقتاً بازداشت شد و پس از

آزادی، مأیوسانه به دنبال راه فرار بود. قرار نبود این‌گونه شود. تلاش کرد از راه نسبتاً امن اسپانیا عبور کند، اما از مرز بازگردانده شد. بنیامین که از تلاش‌هایش خسته شده بود و در بازگشت به فرانسه با دستگیری حتمی روبه‌رو بود، در ۲۶ سپتامبر ۱۹۴۰ خودکشی کرد. او در پورت‌بو به خاک سپرده شد.

نگاهی اجمالی

آثار پراکندهٔ بنیامین ترکیبی بسیار التقاطی و بحث‌برانگیز از مفاهیم، مضامین و بن‌مایه‌های برگرفته از مجموعه‌ای گونه‌گون و متنوع از منابع را ارائه می‌دهد: عرفان یهودی و موعودباوری، رمانتیسیسم اولیهٔ آلمانی، مدرنیسم و به‌ویژه سوررئالیسم، و مارکسیسمی بسیار نامتعارف. نوشته‌های او مجموعه‌ای پیچیده را با نوشته‌های تعدادی از دوستان و همکارانی تشکیل می‌دهد که تأثیرات ضدونقیض آن‌ها به شخصیت بسیار متناقض، مبهم و گریزان مفاهیم و استدلال‌های اصلی بنیامین کمک می‌کند. اندیشه‌های اولیهٔ او درمورد زبان، ترجمه و سوگواری عمیقاً مرهون دوستی نزدیک و طولانی‌مدت او با شولم بود؛ کسی که مدام از او می‌خواست عبری بیاموزد و خود را وقف دعوت «حقیقی» خود کند: حوزهٔ باطنی الهیات یهودی. با کمال تعجب، بنیامین با وجود پیچیدگی‌ها و ظرافت‌های نوشته‌هایش کمتر به معماها و ظرافت‌های کابالا (عرفان یهودی) می‌پرداخت و بیشتر مجذوب نقطهٔ مقابل آن می‌شد: «تفکر خام» مارکسیستی برشت؛ نویسنده‌ای که هر اشاره‌ای به عرفان از نظرش مذموم بود. گرایش بنیامین به تعلیمات برشتی در دههٔ ۱۹۳۰ باعث شد نه‌تنها شولم، بلکه هورکهایمر و آدورنو نیز به‌سبب بیهوده‌ترین خیانت به خود (خودفریبی) برایش متأسف شوند.[۳۰] هورکهایمر و آدورنو می‌خواستند بنیامین را از آنِ اردوگاه خودشان بدانند: نظریه‌پردازی انتقادی و دیالکتیسینی عالی‌رتبه. هورکهایمر و آدورنو کوشیدند بنیامین را متقاعد کنند که نه‌تنها عناصر برشتی، بلکه مفاهیم برگرفته از سایر نویسندگانی را که آرائشان به مذاق آن‌ها خوش نمی‌آمد از آثارش پاک کند. بر وجه مثال، جنبه‌های ظاهراً «رفتارگرایانهٔ» روان‌شناسی اجتماعی شهری زیمل. بنابراین، رفتار آن‌ها با نوشته‌های بنیامین گاهی مهربانانه و خوشایند نبود. نمونه‌ای از آن دخل‌وتصرف و سازش‌ناپذیری سردبیرانهٔ آن‌ها در مواجهه با مطالعات بنیامین دربارهٔ بودلر در اواخر دههٔ ۱۹۳۰ بود.[۳۱]

آثار بنیامین با نظریهٔ انتقادی مکتب فرانکفورت تعامل پیچیده‌ای دارد. از میان همهٔ نویسندگان مرتبط با مکتب فرانکفورت، این کراکائر است که از بسیاری جهات نزدیک‌ترین پیوندهای موضوعی و مفهومی را با بنیامین

داراست: شیفتگی به شهر، معماری شهری و ظرافت؛ قدردانی از فیلم و فرهنگ عامه؛ قدر نهادن به قطعات و سطوح؛ و مشغولیت فکری به فرهنگ پاریس در طول امپراتوری دوم. علایق تاریخ‌نگارانهٔ بعدی کراکائر به کنار. بنیامین و کراکائر بیشتر همدیگر را می‌دیدند؛ آن‌ها هم‌زمان در یک مکان بودند (فرانکفورت در اواسط دههٔ ۱۹۲۰، برلین اوایل دههٔ ۱۹۳۰، و پاریس از ۱۹۳۳) و تقریباً مشتاقانه کار یکدیگر را مرور می‌کردند. با این حال، ارتباط آن‌ها پرتنش و دشوار بود. کراکائر درمورد واژه‌های الهیاتی[۳۲]به‌کاررفته در آثار بنیامین بدبین بود و مفهوم نقد درون‌ماندگار را دعوتی آشکار به کژخوانی‌های بسیار ذهنی می‌دانست.[۳۳]بنیامین بدون‌شک از اینکه دیگران مطالب و «پروژهٔ پاساژهایش» را منتشر می‌کردند، هرچند آن آثار به‌اندازهٔ کتاب بنیامین غنی نبود، آزرده‌خاطر شده بود (مثل پاساژ در فانتاسماگوریا پاریس به‌مثابهٔ عالم رؤیا، بی‌هدفی و ملال). همین، باعث شد بنیامین مطالعهٔ کراکائر در سال ۱۹۳۷ دربارهٔ ژاک افنباخ آهنگساز(مطالعه‌ای که در سیاق پروژهٔ پاساژهای بنیامین بود) را به باد انتقاد بگیرد و بگوید «کتاب فقط آدم را عصبانی می‌کند» (اِی‌بی‌سی، 238)

ارزیابی بنیامین از پدیده‌های فرهنگی بسیار متمایز بود. تصور کراکائر در سال ۱۹۲۶ از «آیین پراکنده‌حواسی» به‌عنوان متضمن ازهم‌گسیختگی در اختلاف‌های طبقاتی میان مخاطبان، اما طوری که تنها حواس‌پرتی را به‌عنوان جبران پوچی زندگی روزمره[۳۴]قرا پیش می‌نهد. بعدها در ارزش‌بخشی بنیامین به «پراکنده‌حواسی» به‌عنوان شکلی از ادراک به‌طرزی رادیکال از نو قالب‌ریزی شده است؛ ادراکی که به آگاهی طبقاتی مجال تجلی می‌دهد و مهارت انتقادی طبقهٔ کارگر را افزایش می‌دهد. به همین ترتیب، نقد بنیامین بر خاستگاه آیینی اثر هنری «اصیل» و در عوض حمایت او از فیلم و عکاسی به‌عنوان رسانه‌های منتقد و عامه‌پسند، مستقیماً با اصرار آدورنو بر نقش انتقادی «هنر خودمختار» و «کودک‌انگاری» مخاطبان رسانه‌های جمعی در تقابل بود آدورنو قصد داشت در یک جلد مقاله «اثر هنری» بنیامین، جدل خودش در سال ۱۹۳۸ علیه جاز و نوشته‌ای به سفارش خودش درباره داستان کارآگاهی که درباره آن در سال‌های اول دهه ۱۹۲۰ رساله‌ای فلسفی نوشته بود را منتشر کند. اما بسیار حیف که چنین نشد چرا که اگر این پروژه به ثمر می‌نشست، تفاوت این آثار و کنار هم بودنشان خارق‌العاده می‌شد.[۳۵]باوجوداین، شاید آموزنده باشد که با توجه به طیف وسیعی از همکاران احتمالی در میان نویسندگان مکتب فرانکفورت، بنیامین ترجیح داد با هیچ‌یک از آن‌ها همکاری نکند و درواقع، تنها با یک نفر، فرانتس هسل نویسنده و روزنامه‌نگار، فقط بر روی ترجمه‌های پروست و یک قطعهٔ یک‌صفحه‌ای از پروژهٔ پاساژها کار کرد. با اینکه بنیامین به «نویسنده به‌مثابهٔ تولیدکننده» و طبقهٔ کارگر بسیار اهمیت می‌داد، ایفای وظیفهٔ نقش مهندس زیبایی‌شناس پلی‌تکنیک و بازتعریف نقد به‌عنوان یک نوع ادبی برایش نقش‌های انفرادی بود.

چگونه می‌شود دربارهٔ چنین شخصیت اعجاب‌انگیزی با چنین کارنامهٔ پرباری، در چنین کتابی، که محدودیت‌های خاص خود را دارد، حق مطلب را ادا کرد؟! خود بنیامین وقتی از روی تفنن سعی کرد زندگی و کارهایش را روی کاغذ بیاورد، پیچیدگی و آشفتگی را با ساختن مفهوم «هزارتو» به حد اعلای خود رساند. برای طبقه‌بندی نوشته‌های بنیامین در دو دسته نیز کوشش‌هایی وجود داشته‌است: دورانِ اولیه و مسیحایی که آثار آن دوره موضوعات و موتیف‌های یهودی داشت، و دوران بعد که آثارش ماتریالیستی است و با عناصر برشتی و تمایلات مارکسیستی شناخته می‌شود. انتقادهای فراوانی به این دسته‌بندی وارد است، چراکه این‌گونه نمی‌توان پیوستگی فکری بنیامین را نشان داد: از عرفان به مارکسیسم! چنین ساده‌سازی‌ای بیشتر باعث ابهام می‌شود تا تفهیم، چراکه توسعهٔ فکری بنیامین را خطی نشان می‌دهد و این از وی بسیار دور است. تلاش من این است که برای ترسیم تصویری کلی از کارهای بنیامین، به‌جای هزارتو، از یکی دیگر از استعاره‌هایش استفاده کنم: منظومه. هنگامی که چندین و چند نکته وجود دارد که وقتی به یکدیگر متصلشان می‌کنیم یک تصویر قابل‌تشخیص، خوانا و درعین‌حال تصادفی و گذرا می‌سازد. کارهای بنیامین را می‌توان دو منظومهٔ متنی دید: اولین منظومه «خاستگاه تئاتر تراژیک» که شامل این آثار می‌شود: ملاحظات اولیه‌اش دربارهٔ زبان و ترجمه (۱۹۱۶ تا ۱۹۲۱)، رسالهٔ دکتری‌اش (۱۹۱۹)، مقاله‌اش دربارهٔ خویشاوندی‌های اختیاری از گوته (۱۹۲۱ تا ۲۲)، طرح‌هایش دربارهٔ نقاشی «فرشتهٔ نو» و پاره‌نوشته‌هایی دربارهٔ تقدیر، تاریخ، تراژدی، خاستگاه نمایش سوگناک آلمانی و تمثیل؛ دومی منظومهٔ پروژهٔ پاساژهاست که شامل تصاویر ذهنی دربارهٔ شهر، خیابان یک‌طرفه، مقالاتش دربارهٔ پروست (۱۹۲۹) سوررئالیسم (۱۹۲۹) و بودلر (۳۸-۱۹۳۷ و ۱۹۳۹)، نوشته‌هایی دربارهٔ برشت (۱۹۳۰ و ۱۹۳۱)، دربارهٔ عکاسی (۱۹۳۱) و فیلم (۱۹۳۵)، خاطرات کودکی (۱۹۳۲) و نظریاتش دربارهٔ تاریخ‌نگاری (۱۹۴۰) است. متأسفانه، و البته ناگزیر، این کتاب پژوهشی است بسیار گزیده. تمرکز کتاب حاضر، متأسفانه، در تضاد با راه و روش خود بنیامین، تنها بر آثار مهم اوست، که از میان آن‌ها هم بسیاری حذف شده‌اند: دربارهٔ برنامهٔ آغاز فلسفه، (۱۹۱۸-۱۹۱۷) نقد خشونت / خشونت در نظرگاه انتقادی (۱۹۲۱) مقالات مربوط به کارل کراسوس (۱۹۳۱) و کافکا (۱۹۳۴)، و قصه‌گو (۱۹۳۶). درنتیجه، ادعا نمی‌کنم که این کتاب یک مقدمهٔ همه‌جانبه و تمام‌وکمال برای آثار او ارائه می‌کند، بلکه امیدوارم یک بررسی گیرا و فهم‌پذیری برای برخی از آثار مهم بنیامین باشد که هدفش بیش از هر چیز این است که خواننده را به مطالعهٔ آثار بررسی‌شده و دیگر نوشته‌های او ترغیب کند.

فصل نخست این کتاب با بحث درمورد اولین کوشش نمایان بنیامین در راستای »بازآفرینی نقد «آغاز می‌شود: پایان‌نامهٔ دکتری او در سال ۱۹۱۹ دربارهٔ اندیشهٔ رمانتیک اولیه. بنیامین در پایان‌نامه‌اش از نوشته‌های

فریدریش شلگل و نوالیس بهره می‌جوید تا مفهومی از «نقد درون‌ماندگار» را صورت‌بندی کند؛ روشی که با تأکید بر تجلی حقیقت از درون خود اثر هنری، به یک ضرورت انتقادی اساسی برای بنیامین تبدیل می‌شود. در مفهومی که رمانتیک‌ها از «نقد درون‌ماندگار» اراده می‌کنند، ایدهٔ فیشته درمورد رسیدن فرد به خودآگاهی و خودشناسی از رهگذر فرایند بی‌پایان درون‌اندیشی، به اثر هنری منتقل می‌شود. برای رمانتیک‌ها، نقد آینه‌های متوالی‌ای را مهیا می‌سازد که اثر هنری در آن‌ها بر خود منعکس می‌شود و به‌وسیلهٔ آن معنا و حقیقت خود را آشکار می‌کند. حقیقت در مقاصد نویسنده مسکن نمی‌گزیند، بلکه پیوسته از طریق کار نقد از نو شکل می‌گیرد تا زمانی که اثر هنری با شناخت رابطه‌اش با دیگر آثار هنری، جایگاه شایستهٔ خود را در معبد هنر می‌یابد و خود را در ایدهٔ هنر حل می‌کند. خوداظهاری حقیقت اثر هنری در «پسامرگ» آن رخ می‌دهد؛ چیزی که به‌مثابهٔ نقد مداوم و انحلال نهایی درک می‌شود.

بنیامین در بررسی خاستگاه نمایش سوگناک آلمانی -که در فصل دوم درموردش بحث کرده‌ام- مانند مقاله‌ای که درمورد خویشاوندی‌های اختیاری گوته به رشتهٔ تحریر درآورد، در پی ارائهٔ نمونه‌ای مثال‌زدنی از نقد درون‌ماندگار بود؛ نقدی که در آن اثر هنری نه آن‌چنان در معرض فرایند تأمل، بلکه در معرض فرایند تخریب یا نابودی برای دستیابی به محتوای حقیقی‌اش بود. قصد بنیامین اصلاح دو سوءتفاهم اساسی دربارهٔ قالب نمایش سوگناک آلمانی بود: یکی اینکه نمایش سوگناک آلمانی صرفاً تقلیدی ضعیف از تراژدی است و اینکه تمهید ادبی کلیدی آن، یعنی تمثیل، نسبت‌به نماد جایگاه نازل‌تری دارد. به‌زعم بنیامین، نمایش سوگناک آلمانی باید از تراژدی کلاسیک تمییز می‌یافت، چراکه اساس و هدف آن کاملاً متفاوت بود: نمایش سوگناک آلمانی به‌جای توجه به اسطوره و سرنوشت قهرمان تراژیک، وقایع ناگوار تاریخ را ارائه کرد همان‌طوری که توطئه می‌کردند شهریار را نابود سازند. این اقدام قهرمانانه و شرافتمندانه نیست، بلکه بلاتکلیفی انسانی است که به فاجعه و مالیخولیا منتهی می‌گردد. نمایش سوگناک آلمانی قلمرو غم‌انگیز و کاملاً ناخوش‌آیند از اجبار مخلوقات و بدبختی انسانی را در دنیایی بیان می‌دارد که خدا رهایش کرده است. شالودهٔ مفهوم مالیخولیایی بنیامین در اینجا نه بر الهیات لوتری، بلکه بر سنت عرفانی یهود استوار است، و او در برخی پاره‌نوشته‌های بعدی‌اش با آن بازی کرده‌است: «دربارهٔ زبان به معنی واقعی کلمه و درمورد زبان انسانی» (۱۹۱۶)، «وظیفهٔ مترجم» (۱۹۲۱) و «پاره‌نوشته‌ای الهیاتی-سیاسی درمورد انسان» (۱-۱۹۲۰). بر اساس کتاب مقدس عبری، زبان در قالب کلام الهی خداوند، منشأ اشیاء است. خداوند آدم را خوانده است تا آفرینش را نام‌گذاری کند؛ تا بر اشیاء نام خاصشان را بگذارد؛ یعنی کلام الهی و خلاق خدا را به زبان بشری ترجمه کند. زبان بهشتی سعادتمندی که آدم نام‌گذاری‌اش کرده‌است با هبوط به پایان

می‌رسد و در کثرت زبان‌های تاریخی بشر متلاشی می‌شود. برخلاف زبان کامل آدم، این زبان‌ها رابطه‌ای قراردادی بین کلمه و شیء برقرار می‌کنند و در انبوه اصطلاحات خود برای پدیده‌ای واحد، بر طبیعت نام‌های بسیاری می‌نهند. تاریخ بشر این زندگی لاینقطع در میان هرج‌ومرج زبان‌هاست که طبیعت را به حالت سکوت حزن‌انگیز فرومی‌کاهد.

بنیامین اصرار می‌ورزد که دقیقاً همین بیش‌نام‌گذاری انسان هبوط‌کرده بر طبیعت است که در تمثیل باروک نمود می‌یابد. بنیامین از راه مخالفت با سنت نئوکلاسیک و میراث زیباشناختی رمانتیک، بر آنچه امتیاز متعارف نماد به‌مثابهٔ قالبی زیبایی‌شناختی می‌بیند، خط بطلان می‌کشد و در عوض اهمیت قالب تمثیل را، که بسیار مضحک قلمداد شده‌است، برجسته می‌سازد. نمایشنامه‌نویسان باروک با تکیه بر نمادهای قرون‌وسطایی، تمثیل را به کار می‌گرفتند تا به اشیاء اهمیتی چندبرابر بدهند. در این بیش‌تعین‌بخشی[۳۶] اشیاء و کلمات هر معنای دقیقی را از دست می‌دهند. تمثیل معنا را توخالی می‌کند و زبان را به یاوه‌گویی‌های مطنب فرومی‌کاهد. بنابراین، تمثیل، مانند نقد، به شکلی از مرگ تبدیل می‌شود؛ مرگی که حقیقتی را آشکار می‌سازد: وضعیت پساهبوط زبان به‌مثابهٔ بیش‌نام‌گذاری قراردادی.

فصل سوم علاقهٔ فزایندهٔ بنیامین به شخصیت و بازنمایی انتقادی محیط شهری را از اواسط تا اواخر دههٔ ۱۹۲۰ برمی‌رسد. ابتدا برخی از ویژگی‌های اصلی تصاویر ذهنی بنیامین را وامی‌کاود؛ انبوهی از پرتره‌های قلم شهری او. سپس بخش‌هایی از خیابان یک‌طرفه را بررسی می‌کند و مفهوم نویسندهٔ متعهد سیاسی را به‌عنوان نماینده و متخصص در مهندسی شهری پلی‌تکنیک مطرح می‌کند. همان‌طور که در فصل‌های ۵ و ۶ توضیح داده شد، این شخصیت فقط یک منتقد ادبی نیست، بلکه نویسنده/هنرمندی است که با اشکال و رسانه‌های متنوع فرهنگی مدرنیته سروکار دارد تا زمان حال را روشن و منفجر کند. به نظر می‌رسید که مفهوم «اشراق‌های دنیوی» که سوررئالیسم آغازگرش بود، گونه‌ای از همین امر را نوید می‌داد، اما پاسخ بنیامین به نوشته‌های لویی آراگون و آندره برتون محفوظ بود: از یک سو، این نویسندگان از آثار بنیامین دربارهٔ پاساژهای خرید پاریس به شوق آمدند و الهام گرفتند؛ از سوی دیگر، بنیامین مشغول‌بودن آن‌ها به سرمستی و امور اسرارآمیز را نفی پتانسیل رادیکال سوررئالیسم می‌دانست.

اگرچه تغییر در تمرکز موضوعی و سیاق نوشتاری بین مطالعهٔ پروژهٔ پاساژها و خاستگاه نمایش سوگناک آلمانی بسیار زیاد به نظر می‌رسد، باید بر پیوستگی نوشته‌های بنیامین تأکید ورزید. بر این اساس، فصل چهارم در ابتدا بر برخی از تشابهات بین این پروژه‌ها نور می‌اندازد. پروژهٔ پاساژها و خاستگاه نمایش سوگناک آلمانی هر دو

موجودیت‌های مونادولوژیک و ویران‌کننده‌ای بودند که از رهگذر آن‌ها می‌توان دیدگاه‌های تکه‌تکه‌ای را دربارهٔ گذشته و رابطهٔ آن با حال آشکار کرد: قرن نوزدهم به‌عنوان پیشاتاریخ مدرنیته، و قرن هفتم به‌عنوان منشأ خیال‌پردازی باروک. اگر مطالعهٔ خاستگاه نمایش سوگناک آلمانی نقد درون‌ماندگار، تاریخ ویرانگر و طبیعت غم‌انگیز و خاموش را گرد هم آورد، پروژهٔ پاساژها و مجموعهٔ نوشته‌های آن، «نقد استراتژیک» (کایگیل، ۱۹۹۸: ص. ۶۱)، تاریخ رستگاری و منظر شهری غم‌انگیز و خاطره‌انگیز را با هم ترکیب کرد. سپس این فصل به تحلیل برخی از مضامین و مفاهیم کلیدی پروژهٔ پاساژها می‌پردازد. گذرگاه‌ها، مدها، کالاها؛ این اَشکال فانتزی و فتیش‌شده شاخص‌های پیشرفت تاریخی نیست، بلکه شاخص‌های تداوم سلطهٔ اسطوره و ستم‌کش‌بودن انسان است. نگاه بنیامین به زندگی پس از مرگ این قالب‌های «رؤیایی» عاشقانه (پاساژهای ویران‌شده، اشیاء ازرده‌خارج، مدهای منسوخ) بر محور افسون‌زدایی از آن‌ها و دوباره‌زنده‌کردنشان در وعده‌های آرمان‌شهری آن‌ها می‌چرخد. همان‌طور که آن‌ها ویران می‌شوند، مورد تمسخر قرار می‌گیرند و تخریب می‌گردند، اشکال برده‌وار ایام گذشته ظرفیت انتقادی، انرژی انقلابی و حقیقت خود را نشان می‌دهند.

در فصل‌های ۵ و ۶ تلاش بنیامین در طول دههٔ ۱۹۳۰ برای شرح‌وبسط درکی سیاسی از نویسنده در فرایند تولید سرمایه‌داری و «تجزیهٔ» قالب‌ها و مقوله‌های زیبایی‌شناختی متعارف بورژوازی بررسی شده‌است. بنیامین استدلال می‌کند که منتقد/هنرمند مترقی باید پیشگام قالب‌های فرهنگی جدید (تئاتر حماسی)، شیوه‌ها (تعلیق، مونتاژ، حواس‌پرتی) و رسانه (رادیو، عکاسی، فیلم) باشد تا مرزهای بین اشکال مختلف هنری را منفجر کند و آثار سنتی هنری را فروبپاشاند. «هاله» در اینجا مفهومی اساسی است. بنیامین در تاریخچهٔ مختصر عکاسی (۱۹۳۱) و اثر هنری در عصر تکثیر مکانیکی (۱۹۳۵) به‌صراحت استدلال می‌کند که «هاله» (حس وحشت، احترام و فاصلهٔ تجربه‌شده در حضور و تفکر در اثر هنری، تابعی از خاستگاه مذهبی، اصالت و تعبیهٔ آن در سنت) با ظهور رسانه‌های جدید منحل می‌شود. فیلم و عکاسی با تعدد نگاتیو و چاپش جای نقاشی بی‌مانند و منحصربه‌فرد را می‌گیرد: در این زمان تفاوتی بین اصل و کپی وجود ندارد. بنیامین بحث‌برانگیزانه بر این دقیقه انگشت تأکید می‌گذارد که در این رسانه‌ها، دوری جایش را به نزدیکی می‌دهد، سلطهٔ حواس‌پرتی جای تأمل متمرکز را می‌گیرد، و مشارکت سیاسی و فعالیت‌های آموزشی جانشین عبادت آیینی می‌شود.

غزل «به رهگذر» از شارل بودلر نقطهٔ عزیمت فصل هفتم است. این فصل، درک بنیامین از تجربهٔ بودن در کلان‌شهر، ماهیت حافظهٔ مدرن و ملزومات تاریخ‌نگاری رستگاری‌بخش را برمی‌رسد. هدف کتاب پروژهٔ پاساژها این بود که با تکیه بر کارهای مهندسی پلی‌تکنیک زیبایی‌شناختی، اصول تازه‌ای را برای روش‌شناسی تعیین کند که

با آنچه بنیامین درکِ تاریخ‌گرایانهٔ بورژوایی می‌دانست به‌شدت در تضاد بود و برداشتی تازه از پیشینه و وظیفهٔ تاریخ‌دان ارائه شد. پروژهٔ پاساژها ماهیتی خیال‌انگیز دارد و بینش‌هایی که این کتاب ارائه می‌کند به‌صورت تکه‌تکه مانند یک تصویر موزاییکی در کنار هم قرار می‌گیرند. بنیامین خودش آن را با اصطلاحات تازه‌اش مونتاژی از المان‌ها توصیف می‌کند. تاریخ نه به شکل یک روایت ساده بلکه به شکل دخالتی سیاسی در پسازندگی‌اش دیده می‌شود. برای بنیامین تاریخ نوعی بازگوکردن عادی اتفاقات گذشته نیست، بلکه دخل و تصرفی سیاسی در گذشته و شکوفاسازی آن است. گذشته امر معیّنی نیست و دائم در حال تغییرشکل است و این تغییرات را امیال زمان حال تعیین می‌کند. بنیامین این تلاقی و اثر متقابل میان «گذشته» و «حال» را با یک اصطلاح دیداری، یعنی تصویر دیالکتیکی به تصویر می‌کشد که از طبقه‌بندی‌های مهم روش‌شناختی در کتاب اوست.

«تصویر دیالکتیکی» از دو چیز الهام گرفته بود؛ یکی آنی بودن عکاسی (کونرزمان، ۱۹۹۱) و دیگری دگرگونی تجربه و حافظه در کلان‌شهر مدرن. برای بنیامین، منظرهٔ شهری تصویری مملو از شوک، یادزدودگی و همین‌طور یادآوری است. در اشعار تمثیلی بودلر، زبانی مالیخولیایی استفاده شده است با این هدف که پوچی کالا و از بین رفتن تجربهٔ یکپارچه و توصیف‌پذیر را درون خیل جمعیت کلان‌شهر نشان دهد. شخصیت‌های ولگرد، قمارباز، زن هرزه و ضایعاتی همگی تمثیل‌هایی از شاعر مدرن هستند که در منظرهٔ شهری شوک‌ها، برخوردها و معاشرت‌ها را متحمل می‌شود. به نظر می‌رسد فراموشی راه‌حل واضحی برای کنار آمدن با این آسیب باشد، اما شهر محل و محرکی است برای یک نوع خاص از به‌یادآوردن: حافظهٔ غیرارادی پروست. خاطرات به خواست ما به ذهنمان نمی‌آیند، بلکه بی‌دعوت و ناگهانی سروکله‌شان پیدا می‌شود. رخداد یا تصادفی باعث می‌شود احساسات و تجربیات گذشته در لحظه‌ای به ذهن بیاید. گذشته و حال یک لحظه با هم تلاقی و یکدیگر را کامل می‌کنند. تصویر دیالکتیکی، حافظهٔ غیرارادی را در متد تاریخ‌نگاری قرار می‌دهد و کسانی به یاد می‌آیند که تاریخ آن‌ها را با فراموش کردنشان به نیستی رانده‌است.

دانستن ناخواسته، افشای لحظه‌ای و تکه‌تکهٔ حقیقت، سکوت مالیخولیایی و وضعیت حزن‌انگیز زندگی انسان، تاریخ به معنای از بین رفتن و رستگاری، نقد در معنای ریاضت و بازسازی: این موضوعات، پایه‌های پروژهٔ پاساژها و البته به‌طورکلی آثار بنیامین هستند. درنتیجه -و این نتیجه‌گیری بسیار مهم است- تقسیم‌بندی کارنامهٔ بنیامین به دو دسته، بازتولید تقابل سادهٔ موعودگرایی و مادی‌گرایی نیست. نباید این دو دسته را به شکل دو مرحله ببینیم که یکی پس از دیگری رخ داده است؛ بلکه دیدگاه ما باید این باشد که این دو روی یکدیگر قرار گرفته‌اند و در هر لحظه یکی از آن‌ها تقدم داشته و به ما نزدیک‌تر می‌نماید. اصطلاح منظومه دو چیز را در بر می‌گیرد: یک،

فریبندگی‌ای که دو چیز در عین نزدیکی به یکدیگر ممکن است ماهیتاً دورترین نقاط از یکدیگر باشند و دوم، اینکه وجودشان تصادفی است. هرکدام از این دسته‌ها تنها یکی از بی‌نهایت ترکیب، ارتباط و اتصالی است که می‌توان میان آثار بنیامین برقرار کرد و این است پیچیدگی، برهم‌کنش و نبوغ موجود در نوشته‌های بنیامین.

اقبالی که بنیامین از خوانندگان کسب کرده به این معنی است که شخص معاصری که به گمان خودش پیگیر آثار بنیامین است وظیفهٔ غبطه‌برانگیز انتخاب بین مقدمه‌های متعدد و متنوع به زبان انگلیسی را بر عهده دارد؛ مقدمه‌هایی که هرکدام تأکیدات و عطف موضوعی و مفهومی خاص خود را دارد: تجربهٔ مدرنیته و رستگاری (Wolin , ۱۹۸۲)؛ انحلال و حفظ سنت فرهنگی (مک کول، ۱۹۹۳)؛ دیالکتیک مالیخولیا (پنسکی، ۱۹۹۳)؛ فرهنگ و ادراک بصری (کیگلیت، ۱۹۹۸)، و سیاست تحول تکنولوژیک (لسلی، ۲۰۰۰). برخی زمینه‌سازی دقیقی را ارائه می‌کنند (رابرتس، ۱۹۸۲)، برخی بر اطلاعات زندگی‌نامه‌ای تمرکز می‌کنند (برودرسن، ۱۹۹۷)، درحالی‌که برخی دیگر دیدگاه‌های امپرسیونیستی بیشتری عرضه می‌کنند (بولز و ون ریجن، ۱۹۹۶). برخی با شفافیت بحششان متمایز می‌شوند (Wolin, ۱۹۸۲, and McCole, ۱۹۹۳)، برخی به‌سبب باریک‌بینی و ظرافت نوشتارشان (Pensky, ۱۹۹۳) و برخی دیگر با استعداد و سیاق خاصشان (Leslie, ۲۰۰۰) طنین می‌اندازند و ممتاز می‌گردند.

این کتاب نیز ویژگی‌های منحصربه‌فرد خود را دارد. در پی آن است که تعامل انتقادی بنیامین با پدیده‌ها و تجربه‌های فرهنگی مدرنیته را با برجسته‌کردن سه مفهوم کلیدی آشکار سازد: پسازندگی (به‌عنوان لحظه‌ای از فروپاشی)، مهندسی (به‌عنوان لحظه‌ای از بازسازی)و منظومه (به‌عنوان شیوه‌ای برای فعلیت‌بخشی و بازنمایی) . قصد من ارائهٔ چیزی است که به «نقد درون‌ماندگارِ »اثر بنیامین نزدیک می‌شود؛ نقدی که به‌جای بیان قضاوت‌های بی‌چون‌وچرا، امر تفسیر دقیق و جدی را ارج می‌نهد. مانند نقد درون‌ماندگار خود بنیامین، این نقد نیز علیه سوءاستفاده‌های احتمالی از آثار اوست؛ سوءاستفادهٔ کسانی که بر برساختن بنیامینی مسلّم و تغییرناپذیر پای می‌فشرند و اصرار می‌ورزند که باید به قصد حقیقی مؤلف، که در آثارش نهفته است، واکنش واحدی نشان داد. این کتاب علیه کسانی به رشتهٔ تحریر درآمده‌است که به احتمالی‌بودن خوانش خود واقف نیستند و لذت را تنها در صدور حکم‌های قطعی، دستورالعمل‌های نهایی و شرح‌های بی‌بروبرگرد و مسلّم و در یک کلام، در نتیجه‌گیری می‌جویند. ازاین‌رو، نتیجه‌گیری خود من با حال‌وهوایی متفاوت نوشته شده است: به‌عنوان موضعی اولیه و آزمایشی در قبال برخی از آثار معاصر که به نظر می‌رسد مضامین بنیامین باشند یا ممکن است آرای بنیامین در آن‌ها به کار گرفته شده باشد. نتیجه‌گیری این کتاب به پاسخ‌ها اشاره نمی‌کند، بلکه به پرسش‌هایی اشاره می‌کند که خود

به آثار بنیامین بازمی‌گردند و به‌گونه‌ای طراحی شده است که پیشنهادی، نشانگر و احتمال‌گرا باشد. به‌هرحال هر چیز دیگری واقعاً غیربنیامینی خواهد بود.

---

[1] یک رسالهٔ اصلی تحقیقاتی برتر و فراتر از پایان‌نامهٔ دکتری و پیش‌نیاز شغل دانشگاهی در نظام دانشگاهی آلمان

[2] بر وجه نمونه، توجهتان را معطوف بدارید به کیگیل، ۱۹۹۸، صفحهٔ ۱۱

• آلمان شرقی (مترجم)

• آلمان غربی (مترجم

[5] توصیف معروف سوزان سونتاگ در سال ۱۹۷۹ از بنیامین به‌عنوان »غریبه‌ای مالیخولیایی که زیر ستارهٔ زحل متولد شده است«، هرچند گویا، نمونه‌ای از این موضوع است. به OWS، صفحات ۷-۲۸ مراجعه کنید

[6] ترجمهٔ عنوان این اثر با توجه به دغدغهٔ بنیامین برای تمییز "trauerspiel" از تراژدی آیرونیک انتخاب شده است

[7] رجوع کنید به مک‌کول، ۱۹۹۳، صفحهٔ ۲۹۷

[8] البته بنیامین در این زمان تنها متفکری نبود که پاره‌نوشته را قدر نهاد. او این موضوع را با تعدادی دیگر از نظریه‌پردازان کلیدی فرهنگ و نقد مانند زیگفرید کراکائر و ارنست بلوخ در میان گذاشت

[9] فانتاسماگوریا (Phantasmagoria) اصطلاحی است که به مجموعه‌ای از تصاویر یا نمایش‌های خیالی و توهمی اشاره دارد . این واژه معمولاً در زمینهٔ هنر، ادبیات، و سینما به کار می‌رود و به نوعی از داستان‌گویی یا نمایش اشاره دارد که در آن تصاویری شگفت‌انگیز، غیرواقعی و گاهی ترسناک به نمایش گذاشته می‌شود.

[10] گیلاک، ۱۹۹۶

• نوروآستنی، در روانپزشکی، برای توصیف حالتی به‌کار می‌رود که بیمار در آن از خستگی جسمی و روانی و تحریک‌پذیری رنج می‌برد؛ این اصطلاح بیشتر در قرون نوزده و بیست به‌کار می‌رفت و علت آن را خستگی زیاد می‌دانستند.

· Gemeinshcaft und Gesellschaft (مترجم)

[13] کراکائر، ۱۹۹۵، صفحه‌های ۷۵ تا ۸۸

• کمیک استریپ (مترجم)

[15] پرینی، ۱۹۹۷

[16] مارکنر و وبر، ۱۹۹۳، بیش از ۲۰۰۰ نشریه را فهرست می‌کنند.

[17] انجمن بین‌المللی والتر بنیامین در آمستردام مستقر است و اولین کنگرهٔ سالانهٔ خود را در جولای ۱۹۹۷ در آنجا برگزار کرد.

· نام دیگر شهر فرانکفورت (Frankfurt am Mein) (مترجم)

[19] بنیامین بعداً چنین آرزوهای نخبه‌گرایانه‌ای را «آخرین تلاش قهرمانانه جهت تغییر نگرش مردم بدون تغییر شرایطشان» توصیف کرد (OWS) صفحهٔ ۳۰۷

· Spirit احساس اشتیاق به جنگ که در آغاز جنگ جهانی اول در آلمان میان طبقات تحصیل‌کرده و مرفه وجود داشت (مترجم)

[21] نگاه کنید به بحث الیاس (۱۹۳۹ – ۱۹۹۴) درمورد اینکه چگونه مفاهیم فرهنگ و تمدن بر ویژگی‌های ملی اِعمال شدند و مشخصه‌های ملی شناخته شدند. همچنین رجوع کنید به فلچر، ۱۹۹۷، صفحه‌های ۶ تا ۱۰

[22] مراجعه کنید به برادرسن، ۱۹۹۷ صفحه‌های ۲ تا ۷۱

[۲۳] همان، صفحهٔ ۶۹

[۲۴] رجوع کنید به نامهٔ بنیامین در ۹ مارس ۱۹۱۵ به وینکن. COR، صفحات ۶ تا ۷۵

[۲۵] بنیامین دعوت‌ها را برای مشارکت در مجلهٔ مارتین بوبر، موسوم به جود در سال ۱۹۱۶ رد کرد، بدلیل ایده‌های طرفدار جنگ و همدردیشان با نظامی گرایان رجوع کنید به Biale, ۱۹۸۲، صفحهٔ ۱۳۷

[۲۶] صهیونیسم به عنوان یک برنامهٔ سیاسی در زمان تئودور هرتزل (۱۸۶۰-۱۹۰۴) قدرت گرفته بود، و پس از ۱۹۱۸، با احتمالات تازهٔ مبنی بر مهاجرت به فلسطین، با انتقال این سرزمین‌ها از امپراطوری عثمانی به بریتانیا فوریت خاصی پیدا کرد. رجوع کنید به رابرتز، ۱۹۸۲، صفحه‌های ۸ تا ۴۳

• نقد درون‌ماندگار (به انگلیسی و فرانسه: Immanent critique) یک راهبرد فلسفی و جامعه‌شناختی است که اَشکال فرهنگی را از طریق یافتن تناقض‌ها و نظام‌هایی که برای ایجاد چنین اَشکالش لازم است تجزیه و تحلیل می‌کند.

• جملاتی که در یک نمایش تئاتر توسط یک شخصیت خطاب به مخاطبان گفته می‌شود.

[۲۹] رجوع کنید به OWS، صفحهٔ ۴۹

[۳۰] آدورنو لحنی خصومت‌آمیز را در نقد ظاهراً درخشان بنیامین از «توده‌های حقوق بگیر» اثر کراکائر در سال ۱۹۲۹ و تجلیل او از نویسندهٔ آن به‌عنوان «یک اسقاط‌فروش در سپیده‌دم - در سپیده‌دم انقلاب» تشخیص داد (Kracauer, 1998, p. 114). همچنین به دریافت انتقادی کراکائر از مطالعهٔ خاستگاه نمایش سوگناک آلمانی بنیامین و خیابان یک‌طرفه مراجعه کنید

[۳۱] رفتار آن‌ها با کراکائر، که در تبعید پاریس تحت شرایط مشابهی به سر می‌برد، بسیار بدتر بود. کراکائر با درخواست مؤسسه برای همکاری در مطالعهٔ پروپاگاندا، افشاگری‌ای کرد که آدورنو آن را کاملاً بدون بحث اضافی بازنویسی کرد. هنگامی که این متن به کراکائر ارائه شد، اجازه نداد با نامش منتشر شود و هرگز هم منتشر نشد

[۳۲] کراکائر همچنین در مواردی از آدورنو به‌سبب تمایلش به پذیرش مقولات الهیاتی بنیامین انتقاد کرد

[۳۳] به نامهٔ کراکائر به ارنست بلوخ در ۱۳ دسامبر ۱۹۲۹ مراجعه کنید (بلوخ، ۱۹۸۵، صفحهٔ ۳۲۹)

[۳۴] مراجعه کنید به کراکائر، ۱۹۹۵، صفحه‌های ۸ تا ۳۲۳

[۳۵] مراجعه کنید به نامهٔ آدورنو به هورکهایمر در ۲۳ نوامبر۱۹۳۶، در آثار هورکهایمر، ۱۹۹۵، صفحهٔ ۷۴۰. مجموعهٔ طرح‌ریزی‌شده قرار بود با مقاله‌ای دربارهٔ معماری معاصر به قلم زیگفرید گیدئون تکمیل شود

• تعین‌دادن به‌معنی معین‌کردن علت برای معلول‌ها قابل‌مشاهده است، یعنی چند علت برای یک معلول مشخص کردن. حال در چارچوب متافیزیکی و الهیاتی بنیامین (اوضاف فعل نامیدن خدا و همینطور فعل نامیدن ابوالبشر) نام و نامیدن قدرت خلق و آفرینش دارد و به‌نوعی علت وجودی موجودات است. بنابراین نام می‌تواند در معنای قوی الهیاتی‌اش هم‌ارز با علت تلقی شود (نه صرفا در حد علت و معلول‌های جزئی در طبیعت). در خود متن هم overnaming در کنار overdetermination به کار رفته که حاکی از دلالت یکسان آن‌هاست (مترجم)