معنویت قدسی

فصل چهارم از درس‌های بهار

ابوالقاسم فنایی

■ درس چهارمی که از فصل بهار باید گرفت این است. فصل بهار فصل زنده شدن طبیعت و بیدار شدن زمین از خواب زمستانی است. به تعبیر بهتر بهار فصل «بازآفرینی» یا «آفرینش دوباره» است. احیا یا بازآفرینی یعنی زنده کردن چیزی پس از مرگ آن. یکی از درس‌های معنوی مهمی که از رویش گیاهان و سرسبزشدن دوباره درختان در فصل بهار می‌توان گرفت و باید گرفت این است که این آفرینش مجدد مختص طبیعت نیست، بلکه آدمیان نیز پس از مرگ دوباره زنده می‌شوند.

درواقع فصل بهار حاوی یک هشدار جدی به آدمیان است و آن هشدار این است که همان خدایی که طبیعت را پس از مردن آن زنده می‌کند قادر است شما را هم پس از مرگ‌تان زنده کند. بنابراین، نباید خیال کنید که با مردن همه چیز تمام می‌شود.

وفق آموزه‌های دینی، آدمیان پیشاپیش می‌دانند که آخرتی وجود دارد، همان‌گونه که می‌دانند خدایی وجود دارد. مشکل این است که بسیاری از انسان‌ها دانسته‌های معنوی خود را فراموش می‌کنند و برای اینکه دچار غفلت نشوند یا از غفلت به‌در آیند به تذکر و یادآوری نیاز دارند. رویش گیاهان و سبزشدن درختان در فصل بهار یکی از نشانه‌هایی است که می‌تواند زندگی پس از مرگ را به آدمیان یادآوری کند و یاد آخرت را در دل آنان زنده نگه دارد.

پیامبر اکرم (ص) فرموده است: «إِذا رَأَیتُمُ الرَّبیعَ فَاکثِروُا ذِکرَ النُّشُورِ»: «وقتی فصل بهار را می‌بینید فراوان روز رستاخیز را به یاد آورید.»

مولانا در همین رابطه چنین سروده است:

این بهار نو ز بعد برگ ریز
هست برهان بر وجود رستخیز
در بهار آن سِرها پیدا شود
هرچه خورده‌ست این زمین رسوا شود
بر دمد آن از دهان و از لبش
تا پدید آرد ضمیر و مذهبش
سِرِّ بیخ هر درختی و خورش
جملگی پیدا شود آن بر سَرش
هر غمی کز وی تو دل آزرده‌ای
از خمار می بود کان خورده‌ای
لیک کی دانی که آن رنج خمار
از کدامین می بر آمد آشکار؟
این خمار اشکوفه آن دانه است
آن شناسد که آگه و فرزانه است (مثنوی، ۳۹۷۲/۵ به بعد)

در این رابطه از فصل بهار دست‌کم دو درس می‌توان گرفت که مولانا به هر دو آنها در این ابیات اشاره کرده است.

درس اول درباره اصل وجود رستاخیز است که در بیت اول به آن اشارت رفته است. آنجا که می‌گوید: «این بهار نو ز بعد برگریز/ هست برهان بر وجود رستخیز.» از منظر معنویت قدسی زنده شدن دوباره زمین در فصل بهار برهانی است بر وجود رستاخیز و زنده شدن دوباره انسان‌ها.

این استدلال از قرآن الهام گرفته شده است. خداوند در قرآن فرموده است: «وَاللَّـهُ الَّذِی أَرْسَلَ الرِّیَاحَ فَتُثِیرُ سَحَابًا فَسُقْنَاهُ إِلَىٰ بَلَدٍ مَّیِّتٍ فَأَحْیَیْنَا بِهِ الْأَرْضَ بَعْدَ مَوْتِهَا کَذَٰلِکَ النُّشُورُ» (فاطر/۹): «خدا همان کسی است که بادها را می‌فرستد و آن بادها ابری را برمی‌انگیزند و آن ابر را به سوی سرزمین مرده‌ای می‌رانیم و به کمک آن [ابر] زمین مرده را پس از مرگش حیات تازه می‌بخشیم. رستاخیز نیز همین گونه است.»

درس دومی که مولانا در رابطه با زندگی پس از مرگ از فصل بهار می‌گیرد و به ما هم توصیه می‌کند که از آن درس غفلت نکنیم درباره تحولی است که در رستاخیز اتفاق می‌افتد. در فصل بهار هر درختی میوه مخصوص خود را به بار می‌آورد و هر بذری گیاه مناسب خود را. یعنی در فصل بهار اسرار زمین هویدا می‌شود و معلوم می‌شود که زمین در فصل زمستان چه خورده بوده و چه چیزی در دل آن پنهان شده بوده است.

رستاخیز انسان‌ها نیز چنین است. نیت‌هایی که ما در سر می‌پرورانیم و سایر تحولاتی که در درون ما رخ می‌دهد در این دنیا از چشم خلق پنهان است، اما اینها دانه‌هایی است که در مزرعه درون خود می‌کاریم و این دانه‌ها در روز قیامت میوه‌های خود را به‌بار می‌آورند و راز درون شخص را آشکار می‌کنند. آن‌که گندم کاشته است گندم درو خواهد کرد و آن‌که جو کاشته است جو.

از مکافات عمل غافل مشو
گندم از گندم بروید جو ز جو (منسوب به مولانا)
گفت شاه ما همه صدق و وفاست
آنچه بر ما می‌رسد آن‌هم ز ماست (مثنوی، ۶۰۴/۶)
هیچ گندم کاری و جو بر دهد
دیده‌ای اسبی که کره خر دهد (مثنوی، ۱۶۴۹/۱)

این درس نیز از قرآن الهام گرفته شده است. یکی از نام‌های قیامت در قرآن «روز فاش‌شدن رازها» است. «یَوْمَ تُبْلَی السَّرَائِرُ» (طارق/۹): «روزی که رازها از پرده برون افتد.» در روز قیامت باطن آدمیان ظاهر می‌شود و شخصیت هرکس چنان‌که هست بر آفتاب افکنده می‌شود. این شخصیت چیزی نیست مگر مجموعه فضایل یا رذایلی که شخص در این دنیا در اثر تکرار کارهای نیک و بد در باطن خود پرورانده است.

«استفاده از محتویات این درس‌نامه با ذکر ماخذ مجاز است.»

والتر بنیامین:

تمثیل در برابر سمبولیسم

جرمی تمبلینگ / پگاه طاهری

هملت اثر J. & W. Beggarstaff

کتاب خاستگاه نمایش سوگناک آلمانی والتر بنیامین (۱۹۷۷) متن غامضی دارد و پیش از آغاز بحث به دست دادن خلاصه‌ای از طرح آن مفید خواهد بود. استدلال اصلی این کتاب بدین قرار است:

۱. تمثیل با درکی از جهان بر پایه ویرانه تطابق دارد و بدین‌ترتیب همان هنر قطعه‌وارگی است؛ از این‌رو در نقطه مقابل نماد قرار دارد که با پاسداشت و حفظ ارزش‌ها و هویت‌های کامل و لایتغیر، ارزش «طبیعت» را مسلم می‌انگارد.

۲. ماخولیا واسطه‌ای است که به میانجی آن تمثیل کشف، معنی‌دار و قابل خواندن می‌شود.

۳. تمثیل به تصوری از وجود رابطه ارگانیک و طبیعی میان چیزها نمی‌پردازد؛ و حتی چنین امکانی را به پرسش می‌گیرد.

تمثیل باروک

تز دکتری بنیامین متمرکز بود بر دوره خاصی از نمایش آلمانی در قرن هفدهم، یعنی در خلال و پس از جنگ‌های سی ساله (۴۸-۱۶۱۸) که طی آن آلمان در نبرد میان کاتولیسیسم و پروتستانسیسم تمامیت‌اش را از دست داد. نویسندگان برجسته این نمایش‌های عمدتا پروتستانی، کسانی چون مارتین اُپیتز (۱۵۹۷-۱۶۳۹)، آندریاس گریفیوس (۶۴-۱۶۱۶) و دانیل لوهنشتاین (۸۳-۱۶۳۵) بودند، که برای خوانندگان انگلیسی زبان بدون دانستن زبان آلمانی چندان قابل استفاده نیستند. اما بنیامین به نمایشنامه‌نویس اسپانیایی، کالدرون و شکسپیر، خصوصا نمایشنامه هملت، نیز ارجاع می‌دهد. علاقه بنیامین به سوگنامه، یا همان «نمایش سوگناک» آلمانی به تمایزگذاری میان این ژانر و ژانر تراژدی کلاسیک می‌انجامد، زیرا موضوع آن مشتمل است بر سقوط شاهزادگان، بی‌ثباتی بخت و اقبال، ایده زندگی به مثابه یک رویا، زندگی چونان دمی کوتاه بر روی صحنه، یعنی صرفا به مثابه نوعی تئاتر، «همچون نمایش موهومی که رنگ می‌بازد» (نمایشنامه طوفان ۱۵۵. ۱. ۴)، صحنه‌ای که فقط از برای حوادث غم‌انگیز بر پا شده است. ریچارد دوم شکسپیر مضمون سوگنامه را به شیوه‌ای به نمایش درآورده است که هم تئاتری است و هم زندگی را در مقام تئاتر تفسیر می‌کند. در آن قسمت از نمایش که ریچارد قدرت خود را از دست‌رفته می‌بیند، او چونان تمثیل‌پردازی رفتار می‌کند که دارد روایتی تئاتری را از مخمصه خود ارایه می‌دهد:

از برای خدا، بیایید بر خاک بنشینیم / و داستان‌های غمناک مرگ شاهان را حکایت کنیم / چه‌سان برخی در جنگ به قتل آمدند / برخی را ارواح کسانی تسخیر کردند که آنها از زندگی محرومشان کرده بودند / برخی را همسرانشان مسموم کردند، برخی در خواب به قتل آمدند / و همگی به قتل آمدند. زیرا در درون دایره همان تاج توخالی که شقیقه فناپذیر شاه را دربرمی‌گیرد / مرگ بارگاه خویش را برپا می‌دارد؛ و در آنجا دلقک بر تخت می‌نشیند و سلطنتش را به تمسخر می‌گیرد و بر جبروتش پوزخند می‌زند/ و دمی مجالش می‌دهد: صحنه‌ای کوچک، تا شاه بازی کند، به هراس افکند و با اشاره چشمی بکشد و خیال قدرت و خودپسندی بیهوده را بر او می‌دمد. گویی این گوشتی که زندگی ما را احاطه کرده مفرغ رویین است، / آن‌گاه که بدینسان گمراه شد، کارش را می‌سازد و با سوزنی کوچک دیوار قلعه‌اش را سوراخ می‌کند؛ و بدرود ای شاه. [ترجمه فارسی ریچارد دوم محمد خزاعی ۱۳۶۷]

ریچارد با توصیف اندوه خود و اندوه شاهان- آن‌هم با بیانی بسیار اغراق‌آمیز، می‌آغازد و با عبارت «همگی به قتل آمدند» این قسمت را تمام می‌کند. نیمه دوم آنکه با «زیرا در درون دایره همان تاج توخالی که شقیقه فناپذیر شاه را دربرمی‌گیرد» شروع می‌شود، از سنت «رقص مردگان» در هنرهای بصری اواخر قرون وسطی تاثیر گرفته است، سنتی که هنرمندان بسیاری از جمله هولباین (۱۵۴۳-۱۴۹۷) در آن آثاری خلق کرده‌اند. در این نمونه‌ها، مرگ، در مقام یک اسکلت و به عنوان آیینه زندگی، با انسانی زنده تا دم گور می‌رقصد. در شخصیت‌پردازی به کار گرفته شده در نمایشنامه ریچارد، مرگ همان شاه است، ولی او در عین حال دلقک هم هست، یعنی ابله، یا احمق. مشابه این پیوند میان جمجمه و ابله در نمایش دیگری نیز به چشم می‌خورد: [در زبان انگلیسی برای اشاره به کسی که احمق و ابله است از عبارت have a thick skull استفاده می‌کنند. یعنی جمجمه توأمان هم نشانه مرگ است و هم نشانه حماقت] یعنی در نمایشنامه تاجر ونیزی و در آن نشان‌هایی (emblem) که در دو تا از سه صندوقچه‌ای که خواستگاران پورشیا باید از میان‌شان دست به انتخاب می‌زدند، جای گرفته بودند. صندوقچه سربی محتوی تصویر پورشیا بود. صندوقچه‌های طلایی و نقره‌ای هنگامی که گشوده می‌شدند به ترتیب شامل یک جمجمه و تصویر سر ابله بودند، درست مانند وقتی که حجاب تمثیل برداشته می‌شود. شاید اینها بیان‌های تمثیلی از یکدیگر باشند.

در نمایش ریچارد دوم، اگر مرگ بارگاه خود را درون تاج توخالی پیدا می‌کند، که هم می‌تواند اشاره‌ای باشد به تاج واقعی و هم به سر، که آن نیز به نوبه خود پادشاهی است برای دیگر اندام‌های بدن، آنگاه مرگ درون پادشاه یا بخشی از اوست، که او را به چهره‌ای ویران‌شده و ناکامل بدل می‌سازد. در تمثیلی مرگ چونان دلقکی ظاهر می‌شود و ادا و اطوار سوژه شاهانه را به تمسخر می‌گیرد، تمسخر آن ادا و اطوارهایی که از قطعیت مرگ ناشی می‌شود. ریچارد تجسم بیرونی نوعی درام درونی است، اضطرابی است که از دل شکافی در نفس برمی‌خیزد. او هم یک شاه است و هم یک سوژه؛ به طور خلاصه، او یک سوژه تکه‌پاره است. از آنجا که شاه [به میانجی تاجش] هم مرگ را دربردارد و هم در سیطره مرگ است، به ابژه‌ای تمثیلی بدل می‌شود. تصویرجمجمه، که تنها تاج شاه و تنها قصر اوست، در مقام نشان چیستی زندگی، به تصویر غالب در سوگنامه بدل می‌شود: در واقع بنیامین جسد را صفت نشانگر (emblematic) و شاخص در درام مورد بحثش می‌خواند. کاربرد جمجمه یوریک در هملت یا استفاده ویندایس از جمجمه بانوی مرده‌اش در تراژدی انتقام‌گیرنده میدلتون (۱۶۰۶) مثال‌هایی مشابه‌اند. و چنین چیزی درباره شعر زمزمه‌های جاودانگی الیوت (۱۹۲۰) نیز صادق است، شعری که درباره نمایشنامه‌نویس جاکوبی یعنی جان وبستر می‌گوید که «او تا حد زیادی در چنگ مرگ گرفتار شده بود و جمجمه را در زیر پوست می‌دید». الیوت در شکسپیر، میدلتون، وبستر و دونه نوعی رانه ماخولیایی و غیرآرمانی می‌بیند، که تمثیل را از دل نوعی شیفتگی به آنچه مادی و مرگبار است، پدید می‌آورد و به سطح زیرین صورت نفوذ می‌کند. ظاهرا در این جاکوبین‌ها نوعی شیفتگی برای دانستن «آنچه که ورای معرفت است» وجود دارد و نیز عطشی برای دانستن هر آنچه درون گور است: به تصرف مرگ درآمدن یعنی پرداختنی وسواس‌گونه بدن (امپسون ۱۹۶۶).

خاستگاه نمایش سوگناک آلمانی مشتمل است بر فصولی درباره «سوگنامه و تراژدی» و «تمثیل و سوگنامه». بنیامین تاریخی را که از ماخولیا دنبال می‌کند به دو شیوه می‌خواند: اول، به عنوان حالتی مانند سستی و تنبلی، که یکی از هفت گناه کبیره است و دوم، به عنوان نوعی کیفیت روان‌شناختی پایه. در اینجا او از متنی نسبتا ارسطویی، Problemata XXX، نقل می‌کند که طبق آن خلاقیت و نبوغ وابسته به طبعی (مزاج) ماخولیایی در بدن هستند. دیدگاه دوم در رنسانس دیدگاه غالب است، درحالی‌که اولی به رفورماسیون لوتر و پروتستانتیسم بازمی‌گردد. به زعم بنیامین مارتین لوتر (۱۵۴۶-۱۴۸۳) ماخولیایی بود و بنا به بینشش از جهان مادی آن را تهی از هر نوع غنا و معنا می‌دید. این حس ماخولیایی لوتری را می‌توان در دوستش، آلبرشت دورر (۱۵۲۸-۱۴۷۱) نیز دید، کسی که در اثری با نام ماخولیا (۱۵۱۴)، بازنمایی‌ای تمثیلی از ماخولیا را به دست می‌دهد. درباره این موضوع در کتابی که الهام‌بخش بنیامین (۱۹۲۳) بود، بحث شده است: کتاب سیاره زحل ماخولیای (Saturn and Melancholy) پانوفسکی، ساکل و کلیبانسکی (۱۹۶۴).

از برای خدا، بیایید بر خاک بنشینیم / و داستان‌های غمناک مرگ شاهان را حکایت کنیم / چه‌سان برخی از آنان خلع شدند، برخی در جنگ به قتل آمدند / برخی را ارواح کسانی تسخیر کردند که آنها از زندگی محرومشان کرده بودند / برخی را همسرانشان مسموم کردند، برخی در خواب به قتل آمدند / و همگی به قتل آمدند

تابلوی ماخولیای زنی -فرشته‌ای- را نشان می‌دهد که سرش را بر دست چپش تکیه داده و در دست راستش بی‌دلیل پرگاری را نگاه داشته است. بال‌هایش به پایین خم شده‌اند؛ او بی‌تحرکی و سکون را به نمایش می‌گذارد، درحالی‌که در برابر پاهایش عناصر زندگی فعال و پرجنب‌وجوش قرار دارند، مانند ابزار و آلات ساختمانی. در سمت چپ او سگی خوابیده؛ و کنار او فرشته آسمانی کوچکی بر چرخ آسیابی عاطل و باطل نشسته است. در دوردست خفاشی که عنوان تصویر را روی نواری به دست دارد پرواز می‌کند. دیگر عناصر تصویر، یعنی مربع جادویی روی دیوار پشتی، زنگوله، ساعت شنی، ترازو، نردبام، چندوجهی که در مرکز سمت چپ قرار گرفته و ستاره دنباله‌داری در پهنای آسمان، همگی در زحل و ماخولیا به عنوان نشانه‌هایی تفسیر شده‌اند. می‌توان این تصویر را در مقام بازنمایی ذهنی تفسیر کرد که در برابر نیازی بیمارگونه و سیری‌ناپذیر به معرفت به عجز درآمده است. به زعم بنیامین، این تصویر به نقطه عطف سوگواری اشاره دارد:

سوگواری حالتی ذهنی است که در آن احساس جهان تهی را در شکل نوعی نقاب احیا می‌کند و در نظاره آن به نوعی رضایت اسرارآمیز می‌رسد.

و در این حالت، که جهان تهی را چیزی بیش از یک نقاب نمی‌بیند، با تجسم چیزی طرف هستیم که فاقد جوهر است:

ابزار و آلات زندگی فعال بی‌استفاده، به عنوان ابژه‌هایی برای نظاره کردن، بر کف زمین افتاده‌اند (بنیامین ۱۹۷۷).

این موقعیت توصیف شده به صحنه نمایشی از گریفیوس با نام کاترین فون گئورگین می‌ماند، که در آن «تمام مجموعه اثاثیه صحنه بر زمین پخش شده‌اند» (بنیامین ۱۹۷۷). دارایی‌ها و اثاثیه، عموما مانند اثاثیه صحنه، خصلتی نشانگر و رمزی دارند، اما به واسطه آنها «ساده‌ترین و بسیط‌ترین ابژه‌ها در مقام نمادی از نوعی حکمت رازآلود نمایان می‌شوند، زیرا آن ابژه فاقد هرگونه رابطه طبیعی و آفرینشگر با ماست» (بنیامین ۱۳۹:۱۹۷۷). این حکمت از دست رفته است؛ اثاثیه، با خصلت نشانگر خود، در حکم پوسته هستند، اما هسته مرکزی معنا دیگر وجود ندارد. این وضعیت همانا علت ماخولیاست. بنیامین این «جهان تهی» (رابرتز ۱۹۸۲) و خالی را به عنوان جهانی در خور لوترانیسم می‌خواند، که هر آنچه زمینی و مادی است را کوچک می‌شمرد: رانه‌ای ماخولیایی که نافی جهان واقعی زمان و معناست. در چنین وضعیت یا حالتی، ماتم جهان را چیزی بیش از نوعی نقاب نمی‌بیند. هیچ پیوند ارگانیکی میان شخص نظاره‌گر با آن ابژه‌های رها شده بر زمین وجود ندارد، ابژه‌هایی که باید در متن یک زندگی فعال به‌کار روند. این شکاف نظیر شکافی است میان دو شکل معنوی زندگی، یعنی زندگی فعال و زندگی نظرورزانه وجود دارد، دو شکل از حیات که با زندگی‌های دو نفر از شخصیت‌های عهد عتیق، یعنی لیه و راحیل و نیز با شخصیت‌های مارتا و مری در عهد جدید که توسط کلیسای قرون وسطی مطرح شده بود در انطباق است (سفر پیدایش ۳۰ و لوقا ۱۰). ابژه‌هایی که بر زمین قرار دارند، معنایشان فراموش شده است. جدایی و بیگانگی این دو شکل از حیات در یک تصویر تمثیلی آشکار می‌شود. به زعم کولریج چنین بیگانگی‌ای که درست در نقطه مقابل نماد ـ که در آن میان ابژه و معنای آن نوعی وحدت وجود دارد ـ قرار می‌گیرد مبنای تمثیل است، بیگانگی‌ای که او آن را «نوعی ترجمه مفاهیم انتزاعی به زبان تصویری» می‌خواند که همان «انتزاع کردن معانی از ابژه‌ها» است.

به‌رغم اشاره مستقیم بنیامین به آن، چارچوب کار او را مقاله نظری فروید درباره ماخولیا با نام «ماتم و ماخولیا» (۱۹۱۷) تشکیل می‌دهد، که در آن فروید به این تمایز قایل می‌شود: «در ماتم این جهان است که فقیر و تهی گشته؛ در حالی‌که در ماخولیا، خود اگو است که چنین می‌شود» (فروید ۱۹۷۷). بنیامین بینشی مشابه فروید را به کار می‌برد و ماخولیا را وضعیتی بیگانه شده تصور می‌کند، اما الگویی که او با آن کار می‌کند نه الگوی بطالت و کاهلی قرون وسطایی است و نه ماخولیای رنسانس که پدیدآورنده آثار نبوغ‌آمیز است. این بینش هردوی این الگوها را شامل می‌شود و هم در عین حال معادل هیچ‌یک نیست، به‌زعم بنیامین، بخشی از پیچیدگی تصویر، درک این امر است که چگونه هردوی آنها پهلو به پهلوی یکدیگر قرار گرفته‌اند، در حالی که هیچ‌کدام غالب نیستند. او شکل اول ماخولیا را با نوعی منفیت درباره لحظه حال پیوند می‌زند که آن را به شکل نوعی تنبلی (بطالت و کاهلی) می‌بیند. الگوی دوم اهمیت بسیاری به سوژه اومانیستی رنسانس می‌دهد. در عوض ماخولیا با بیگانه‌سازی آغاز می‌کند، از جمله با بیگانه‌سازی ابژه‌ها از یکدیگر.

برداشت بنیامین از گراور ماخولیای دورر در مقام تباهی به تصویر درآمده و نوعی تصویر تمثیلی، با دیدگاه پانوفسکی در تناقض است که به تقابل نماد/تمثیل ــ که توسط رمانتیک‌ها بسط یافته بود ــ می‌پرداخت. به‌زعم رمانتیک‌ها نماد یک ابژه را به حقیقتی ثابت پیوند می‌زند، در حالی که ظاهرا تمثیل در مرتبط کردن مفهومی انتزاعی به یک شیء به شیوه‌ای دلبخواهی عمل می‌کند. به‌زعم پانوفسکی، تابلوی دورر «چهره تمثیلی ماخولیا را به سطح نوعی نماد ارتقا داد.» او نشان می‌دهد که تصویر دو کار را توأمان انجام داده است: اول، به زن درون تصویر به عنوان گونه‌ای از هندسه تجسم انسانی بخشیده است، همان هنری که علی‌الخصوص با زحل مرتبط است و بدین‌ترتیب هنر مرتبط با ماخولیاست و دوم، این تصویر بازنمایی نمونه‌وار از یک فرد ماخولیایی است، همان‌گونه که در تقویم‌های قرون وسطایی به تصویر می‌آید. بنابراین پانوفسکی نشان می‌دهد که این ترکیب آرمانی از این دو عنصر «شکل نمادین» بی‌نقص و کاملی را برساخته است. این اصطلاح اولین بار در سال ۱۹۲۱ توسط فیلسوف نئوکانتی، ارنست کاسیرر (۱۹۷۴-۱۹۴۵) به کار برده شد، کسی که فعالیت متمایز انسان را تولید اشکال نمادینی قلمداد می‌کرد که از روح انسان منبعث می‌شود و خود را در نشانه‌ها و تصاویر حسی و انضمامی محقق می‌سازد؛ به‌زعم پانوفسکی، با بررسی اشکال ناب، مضامین، تصاویر، داستان‌ها و تمثیل‌ها (در هنر رنسانس) به منزله تجلیات اصول زیربنایی، تمام این عناصر به عنوان آنچه که ارنست کاسیرر ارزش‌های نمادین می‌خواند، تفسیر می‌شوند. این امر به مورخ هنری اجازه می‌دهد تا نوعی تاریخ علایم و سمپتوم‌های فرهنگی ــ یا به تعبیر کاسیرر نماد ــ تولید کند. به‌زعم پانوفسکی، اثر هنری بدل به نشانگری برای تاریخ می‌شود؛ همه چیز درون تصویر وحدت می‌یابند تا ما را از بینشی بانصیب سازند تا از خلال آن پی به آن شیوه‌ای ببریم که چگونه تمایلات ذاتی ذهن بشر، تحت شرایط تاریخی خاص و گوناگون، به میانجی مضامین و مفاهیم بیان شده‌اند (پانوفسکی ۱۹۷۲). هنر حالت‌های ثابت ذهن تحت شرایط متفاوت را نمادین می‌کند. عناصر متفاوت به منظور تولید یک حالت یا وضع نمادینی که به یکدیگر فشرده و متمرکز می‌شوند. به طور قطع این بینش در تقابل با درک بنیامین از هنر دور در مقام تصویرکردن فروپاشی و قطعه‌قطعه‌وارگی است. در مقابل، بنیامین، در پی فروید، در شیوه‌ای که این عناصر متفاوت در هم فشرده و متمرکز شده‌اند، نوعی تناقض می‌یابد و نه وحدت. او این اثر را نمایش دهنده آن تناقض می‌بیند. بنیامین درباره تمایزی که رمانتیک‌ها میان تمثیل و نمادگرایی قایل بودند، در فصل تمثیل و سوگنامه بحث می‌کند و این تمایز را این‌گونه صورت‌بندی می‌کند:

در حالی که تخریب در نماد به صورت آرمانی درآمده و چهره دگردیس شده طبیعت در زیر نور رستگاری به طوری گذرا آشکار شده است، در تمثیل نظاره‌گر با جمجمه تاریخ به‌مثابه نوعی منظره سنگ‌شده ازلی مواجه می‌شود. همه چیزهایی که درباره تاریخ، از ابتدا نابهنگام، تاسف‌بار و بی‌ثمر بوده است، در یک چهره ابراز می‌شود ــ یا بهتر بگوییم در یک جمجمه.

(بنیامین ۱۹۷۷)

این قطعه دشوار در انتقاد به ارج‌گذاری رمانتیک‌ها به نماد است. برای بنیامین این نوعی آرمانی کردن است، زیرا در واقع از خلال این ادعا که طبیعت ارزش ابدی مطلق دارد، ادعایی که فراهم آورنده ایده اشکال انداموار و ثابت برای نمادگرایی است، تاریخ نادیده گرفته می‌شود. طبیعت برحسب چیزهایی آرمانی و نه واقعی بیان شده؛ و در واقع به موجودیتی انتزاعی اما مقتدر و معتبر تبدیل شده است. نمادگرایی، از آن‌رو که مستلزم وحدت است، نوعی جهان متعالی کامل را می‌سازد و به آن صورتی آرمانی می‌بخشد: اینها ایده‌هایی هستند که با کولریج و ییتس پیوند خورده‌اند. در چنین زمینه رمانتیکی، می‌توان حتی رنج‌بردن را نیز رستگاری‌بخش درک کرد. رمانتیسیسم علاوه بر تقدیس طبیعت، نمادگرایی را از آن‌رو تجلیل می‌کند که عناصر طبیعت را به کار می‌گیرد و از دل آن حقایق جاودان، زیبا و پایدار را بیرون می‌کشد. نتیجه این امر آن است که ظاهرا اگر نماد دست به توصیف چیزی بزند، آن چیز طبیعی جلوه خواهد کرد، نمادگرایی این خطر را در پی خواهد داشت که برخی ارزش‌ها را در مقام ارزش‌های طبیعی و ثابت، برخوردار از وجودی ذاتی و تغییرناپذیر تقدیس می‌کند. نماد بنا به اهمیت آن در متن هر نوع از ایدئولوژی، خواه ایدئولوژی سیاسی و خواه ایدئولوژی‌های طبقه یا جنسیت‌محور، بیان این گزاره را ممکن می‌سازد که برخی چیزها طبیعی هستند. به پیروی از بنیامین می‌توان گفت، ایدئولوژی تا حدی به میانجی قدرت نمادگرایی کنترل می‌کند، اما تمثیل مختل‌کننده قاعده ایدئولوژی است.

در تقابل با نمادگرایی، تمثیل چشم به تاریخ دارد، تاریخی که آن را با استفاده از اصطلاحی که به واسطه نگاهش به طبیعت اخذ شده است و با پرداختن به ایده تاریخ طبیعی، به منزله منظره می‌خواند؛ اصطلاحی که تاکید دارد هیچ تمایزی میان تاریخ به‌مثابه تاریخ مشخصا انسانی و تاریخ طبیعی وجود ندارد. اصطلاحات خاص بنیامینی همچون سنگ‌شده (petrified) و ازلی ناظر بر آنند که تاریخ نه با زیبایی و نه با رشد خودانگیخته یا حرکت در جهت پیشرفت مشخص نمی‌شود. بلکه وجه مشخصه‌اش از همان آغاز زوال بوده است و نه آنچه نمادپردازان رمانتیکی رویایش را در سر می‌پروراندند: رشد ارگانیک، طبیعی و بی‌واسطه. تمثیل هیچ ایده‌ای را مبنی بر باغ عدن آغازین، یا پیشینه وجود نوعی وحدت را مجاز نمی‌داند. در عوض حقایق جاودانی، امر نابهنگام یا همان تاریخ وجود دارد، تاریخی که جایگاهش بیرون از آن روایت زمان تقویمی پیشرفت است که تاریخ «رسمی» را جعل می‌کند. «تاریخ طبیعی» ثبت‌کننده وضعیت‌های تاسف‌بار یا از دست‌رفته است.

اندیشیدن با پتک

سویه تمثیلی مدرنیته

علی عباس‌بیگی

«کل جهان مرئی چیزی نیست مگر فروشگاهی که کالاهایش تصویرها و نشانه‌هایند.»

بودلر

■ در متن تجربه مدرنیته آنچه بیش از هر چیز به چشم می‌آید تولید انبوه «امر نو» است. به میانجی تجربه مدرنیته، ما خود را در وضعیتی می‌یابیم که از یک سو «امر نو» خود را به صورت‌های مختلف بر ما آشکار می‌کند و از سوی دیگر این کار را در شکل تولید انبوه کالاهای مختلف تحقق می‌بخشد: یعنی اینکه تجربه امر نو باید امری همگانی باشد. ابزار تحقق این هدف نیز شکل تولید سرمایه‌داری است که به مدد انقلاب صنعتی توانسته حضور خود را در همه نقاط تثبیت کند.

فراوانی کالاها و ابژه‌های مادی که در مقیاسی وسیع و برای همه ذوق‌ها، سلیقه‌ها و گروه‌های درآمدی مختلف تولید می‌شوند، برسازنده فضایی است که ظاهرا توده‌ها در آن می‌توانند از لذت تجربه «امر نو» بهره‌مند شوند: گوشی‌های موبایل، تبلت، لپ‌تاپ و همه محصولات سخت‌افزاری و نرم‌افزاری‌ای که هر روزه «به روز» می‌شوند، مد لباس و همه ملزومات آن مثل مدل‌ها و مانکن‌هایی که هر روزه عمر فعالیت حرفه‌ای‌شان کوتاه‌تر می‌شود و وقت‌هایی حتی از لباسی که هم در برنامه شوی لباس می‌پوشند زودتر فرسوده می‌شوند، شوهای لباس، برندهایی که محصولاتشان تفاوت چندانی با هم ندارند و معمولا تنها یک نشانه است که آنها را از یکدیگر متمایز می‌کنند، تجارت طراحی داخلی ساختمان و لوازم خانگی، صنعت اتومبیل و... همه در ساختن این فضا نقشی فعال بازی می‌کنند. اما سویه دیگر این جریان یافتن «امر نو» در شکل زندگی مدرن و تجربه تکرار دوزخی آن همانا «پست و بی‌ارزش شدن آن اشیایی است که دیگر «به روز» یا مُد نیستند.» روند فزاینده تولید کالاهای نو، با روند پدید آمدن اشیای دست دوم و قدیمی نسبتی مستقیم دارد: به لطف تولید توده‌ای امر نو ما با توده اشیای بی‌مصرف، تباه‌شده و ویران طرف هستیم و هرچه سرعت این روند تولیدی افزایش یابد، سرعت شکل‌گیری توده کالاهای ویران نیز شدت می‌یابد. پیامد دیگر روند فزاینده تولید کالاهای جدید، کوتاه‌تر شدن عمر همه آن‌چیزهایی است که در فرآیند تولید کالایی قرار دارند؛ از اشیا تا آدم‌ها، همه مجبورند که قبل از اینکه زمان واقعی مرگشان فرا برسد، بمیرند. توگویی که طبیعت ثانوی چنان دست بالا را پیدا کرده که می‌تواند به جای زمان مرگ طبیعی، زمان مرگ دیگری را تعیین کند. این هراسی که در دل همگان نسبت به نشانه‌های پیری وجود دارد و خود را از طریق تلاش برای حذف این نشانه‌ها به میانجی جراحی‌های زیبایی آشکار می‌کند در اصل بازتاب پذیرش این واقعیت است که تنها راه باقیماندن در «جهان» کش دادن دوره خاصی از زندگی به نام جوانی است.

طنین چنین توصیفی از زندگی روزمره مدرنیته را می‌توان به شکلی قدرتمند در واژگان چارلز بودلر، یعنی راهنمای ادبی والتر بنیامین به مدرنیته یافت: «از مدرنیته من امر زودگذر، فانی و تصادفی را مراد می‌کنم.» این زودگذری و موقتی‌بودنی که کانون تجربه مدرنیته را برمی‌سازد و خود را در متن توده تباه‌شده و ویران جهان کالاها آشکار می‌کند ما را به یاد آن وضعیت‌های تاریخی‌ای می‌اندازد که به دلیل جنگ‌های طولانی یا مصیبت‌هایی فراگیر با نوعی ویرانه طرف می‌شویم. این منظره‌های ویران و نحوه ادراک و واکنش به آنها الهام‌بخش والتر بنیامین در نوشتن کتاب سرچشمه نمایش سوگناک آلمانی بود؛ کتابی که به سوگنامه‌های باروک و شکل ادبی آن یعنی تمثیل (allegory) می‌پردازد. او در Trauerspiel استدلال می‌کند که تمثیل باروک در اصل نوع خاصی از ادراک جهان است که به‌ویژه در دوران جنگ‌های طولانی و فروپاشی اجتماعی سر بر می‌آورد. در این دوران آنچه محتوای تجربه بشری را می‌سازد رنج است و ویرانه‌های مادی نیز بیش از هر چیز دیگری در افق تجربه بصری خود را می‌نمایانند؛ ویرانه‌هایی که لشکرکشی‌های گسترده خارجی، نزاع‌های داخلی و دسیسه‌ها و توطئه‌چینی‌ها به بار آورده‌اند. نمایش باروک حکایت پادشاهی است که دوران عظمت و سلطنت خود را پشت‌سر گذاشته و اکنون از گذشته پر از شوکتش هیچ چیزی باقی نمانده است. او اکنون به جای تخت شاهی روی تلی از خاک نشسته و با نگاهی رو به پس زوال و گذرا بودن قدرت دنیوی‌اش را روایت می‌کند.

این تل ویرانه‌ها که به واسطه نوعی نگاه تمثیلی به دست می‌آید، از قبل جهان را نه به صورت کلی ارگانیک بلکه به صورت مجموعه‌ای از ویرانه‌ها می‌بیند که رابطه‌ای ارگانیک با هم ندارند و تنها قطعه‌هایی مجزا از هم هستند که پیوند ضروری‌ای با معنا ندارند. این نوع ادراک تمثیلی جهان که همه اشیا را از معنای واقعی‌شان تهی می‌داند و آنها را صرفا مجموعه‌ای از نشانه‌ها می‌داند با مدرنیته سرمایه‌داری انطباق دارد. جهان سرمایه‌داری نیز به لطف شکل کالایی موفق شده که همه اشیا را از جوهرشان تهی کند و آنها را صرفا به مجموعه‌ای از نشانه‌ها بدل سازد: «اگر مفهوم ارزش را [که برسازنده جهان کالایی است] در نظر بگیریم، آنگاه اشیای واقعی صرفا به منزله نشانه‌ها لحاظ خواهند شد، آنها نه به خاطر خودشان بلکه به دلیل ارزش‌شان به حساب می‌آیند.»