

بنیامین و تاریخ هنر

نکاتی درباره‌ی ملاحظات بنیامین درباره‌ی هنر

نویسنده: نیما عیسی‌پور

«ماتریالیست تاریخی کاری به کار آنانی ندارد که در خانه‌ی فحشای تاریخی‌گری تمامی نیروی خویش را نثار آن فاحشه‌ای می‌کنند که نامش "در روزگاران گذشته" است. او مهار قوای خویش را در دست دارد، و مرد آن است که پیوستار تاریخ را منفجر و منفصل سازد.» - تز شانزدهم از *تربیه‌ی درباره‌ی مفهوم تاریخ*^۱

والتر بنیامین (۱۸۹۲-۱۹۴۰) آن‌گاه که از هنر سخن می‌گوید، آن را به عنوان یک حوزه‌ی مستقل به کار نمی‌بندد. هنر، برای او، معنایی فراتر از صرف آثار هنری دارد. آن‌جا که او از "هنر" سخن می‌گوید لاجرم آن را در معنای وسیع کلمه به کار می‌بندد، که منظور همان ادبیات است. اصطلاح "اثر هنری" نیز آن‌جایی استعمال می‌شود که منظور از آن یک اثر هنری خاص باشد. بنابراین می‌توان نتیجه گرفت که او دل‌مشغول آن سنتی در ادبیات آلمان بوده که در آن کلام شاعرانه، در تقابل با تصویر، هسته‌ی اصلی تجربه‌ی زیبایی‌شناختی محسوب می‌شده است. این سنت رمانتیسم اولیه‌ی قرن هجدهم است که امکان حل همه‌ی تناقضات را در شعر می‌دید. گرچه نظریه‌ی مشهور بنیامین درباره‌ی تصاویر دیالکتیکی تلاشی است برای ارائه‌ی گونه‌ای دیالکتیک غیرهگلی به‌واسطه‌ی تصویر، اما، همان‌طور که خود او نیز تصریح می‌کند، تنها در زبان است که می‌توان با این تصاویر مواجه شد.

گرایش بنیامین به رمانتیسم اولیه‌ی اواخر قرن هجدهم، یا به‌قول لوکاچ "قرن عقل‌گرایی" کلید فهم تفکر او درباره‌ی هنر است. تفکر او در دوره‌ی پیشامارکسیستی‌اش آمیزه‌ای است از نقد رمانتیک به ابرروایت مدرنیته از تاریخ و الهیات. رمانتیسم اولیه در بستر تاریخی‌ای شکل گرفت که آستن تغییرات تاریخی - اجتماعی، سیاسی، فرهنگی و فکری بی‌سابقه‌ای بود: انقلاب کبیر فرانسه، استقلال آمریکا، صنعتی‌شدن، ظهور اقتصاد سرمایه‌داری، شکل‌گیری دولت مدرن، پیدایش گرایش‌های ناسیونالیستی و جنگ‌های اروپایی. با آغاز عصر روشنگری، عقل‌گرایی همه‌ی ارزش‌های سنتی جهان پیشامدرن را از تخت به زیر کشید، و آنانی که یارای مقابله با آن را داشتند چاره‌ای نداشتند جز توسل به گونه‌ای واکنش عاطفی منفرد و بی‌هدف. پروتستانیسیم، اکتشافات علمی و اومانیسیم در جهان ارگانیک برآمده از روایت تک‌تأویلی کاتولیسیم شکافی عمیق ایجاد کرده بودند. فلسفه‌ی انتقادی کانت دوگانه‌های لاینحلی را برنهاد بود (سوژه - ابژه، آزادی - ضرورت، فاهمه - عقل) که توگویی آشتی‌ای برایشان متصور نبود. این آشتی‌ناپذیری تنها به عالم نظر محدود نمی‌شد، بلکه ترجمان عینی آن جنگ‌هایی بود که چهره‌ی اروپا را دستخوش تغییر شگرف کردند. به‌قول لوکاچ: «از آن‌جا که پیشرفت عینی و بیرونی تصورناپذیر بود، همه‌ی نیروها متوجه زندگی درونی شد». رمانتیک‌ها

سودای "نوعی برج بابل معنوی" را در سر می‌پروراندند که در آن ذهن و واقعیت واجد قسمی وحدت بود.^۲ مع‌الوصف، اهمیت رمانتیسم اولیه برای بنیامین تنها در نقد فرهنگی رمانتیک‌ها به تمدن مدرن، آن‌هم به‌نام ارزش‌های پیشامدرن، خلاصه نمی‌شود. نوستالژی‌های رمانتیک‌ها برای گذشته لزوماً به معنای واپس‌گرایی آنان نیست؛ بینش رمانتیک از جهان هم در شکل‌های ارتجاعی ارائه می‌شود هم انقلابی. هدف رمانتیسم انقلابی نه بازگشت به گذشته، بلکه حرکت به آینده‌ای اتوپیایی است که از کوره‌راه گذشته می‌گذرد.

بنیامین مابین سال‌های ۱۹۱۷ تا ۱۹۱۹ مشغول نگارش پایان‌نامه‌ی دکترای خود، در دانشگاه برن، درباره‌ی «مفهوم نقد هنری در رمانتیسم آلمانی» است. چرخش او به سمت رمانتیسم شیکل و نوالیس به هیچ وجه اتفاقی نیست. او در سال‌های پیش‌کوشیده بود تفکر کانت را از آن‌چه او در غلتیدن نوکانتی‌ها به قسمی پوزیتیویسم علمی قلمداد می‌کرد نجات دهد. از این‌رو، گذار او به رمانتیسم نشان‌دهنده‌ی بریدن او از تفکر فلسفی غالب در زمانه‌ی خویش است. دغدغه‌ی اصلی بنیامین در این سال‌ها بازاندیشی و بازپرداخت نقد ادبی و فرهنگی است. در این اثر او به تحلیل مفهوم مدرن و رمانتیک نقد هنری مبادرت می‌ورزد که از دل بحث رمانتیک‌ها سر برآورده است. برای آنان نقد مفهومی رازآمیز بود که اساس آن را قسمی تلقی عرفانی از معرفت تشکیل می‌داد. به‌زعم بنیامین، نظریه‌ی رمانتیک‌ها درباب هنر واجد مفهوم جدیدی از هنر است که از بسیاری از جهات، همان تلقی ما از هنر است. در این رساله او استدلال می‌کند رمانتیک‌ها نخستین افرادی بودند که پی بردند اثر هنری را نباید با رجوع به نظریه یا اصل اخلاقی‌ای فهمید که آن اثر بازنمود یا مصداق آن است. بالعکس، برای رمانتیک‌ها اثر هنری واجد نظام مفهومی‌ای است که به خود اثر تعلق دارد.^۳ بنابراین، این بصیرت پیش از هر چیز مبین این است که فهم هنر به‌مثابه‌ی یک موجودیت تاریخی اهمیت بسزایی برای بنیامین دارد.

در عین حال، در همین سال‌ها نقد بی‌امان بنیامین به تاریخی‌گری (Historicism) عمدتاً متوجه تلاش‌هایی بود که برای تاریخ هنر شأنی مستقل قائل بودند. استقلال تاریخ هنر به‌معنای تقلیل آن به زیبایی‌شناسی صرف بود. در ضدیت با این نگاه بنیامین می‌کوشد بین سیاست و زیبایی‌شناسی پلی بزند تا بدین طریق بتواند آثار هنری را در زمینه‌ی تاریخی و فرهنگی‌شان مورد بررسی قرار دهد. در ۱۹۲۳، او در نامه‌ای خطاب به دوستش کریستین رنگ صراحتاً تأکید می‌کند که «مسئله‌ی هیچ چیزی به‌عنوان تاریخ هنر وجود ندارد» و «ذات هنر غیرتاریخی است». همچنین در ارتباط با مطالعه‌ی تاریخ هنری معاصر نیز یادآور می‌شود که چنین پژوهشی همواره صرفاً معادل تاریخ فرم است، تاریخی که آثار هنری تنها مصداق‌ها و همچنین نمونه‌هایی را از آن به ما ارائه می‌کنند.^۴ گرچه آن‌طور که در این نامه به نظر می‌رسد فهم او از زیبایی‌شناسی بیش‌تر ناظر به فرم آثار هنری است، ادعای بنیامین صرفاً غیرتاریخی بودن هنر نیست. او در همین نامه تصریح می‌کند که «تاریخیت آثار هنری، از آن نوعی است که نمی‌تواند در تاریخ هنر آشکار گردد، بلکه [این تاریخیت] تنها در تفسیر ظهور می‌کند».^۵ این قسم تفسیر در کُنه خود تلاشی است برای تفکر به هنر نه به‌مثابه‌ی محصول زیبایی‌شناسی یا نظام‌های اجتماعی بیرون از آن، بل به‌عنوان یک فرآیند بازنمایی. هر اثر هنری فرمی را برای بازنمایی پدیده‌ها برمی‌گزیند که این پدیده‌ها در آن مندرج‌اند. از این‌رو، کار تفسیر به‌صحنه آوردن جهان پدیده‌هاست، نه

افزودن چیزی به ایده‌ی اثر. تفسیر اثر هنری به هر شکل دیگری به منزله‌ی تبدیل کردن آن به مصداق یا نمونه‌ی آن چیزی است که ربطی بدان ندارد.

در مقاله‌ی «ادوارد فوکس: کلکسیونر و مورخ» بنیامین (نوشته‌شده در ۱۹۳۷) جمله‌ی مشهوری به چشم می‌خورد که بعدها در تز هفتم از «تزهایی درباره‌ی مفهوم تاریخ» (۱۹۴۰) نیز با نوعی بدبینی مضاعف تکرار می‌شود: «همه‌ی شواهد و مدارک تمدن در عین حال شواهد و مدارک توحش‌اند». یا به بیان دیگر، تاریخ را فاتحان می‌نویسند اما جوهر آن به خون مغلوبان آغشته است. در ادامه، بنیامین تاریخ فرهنگی پیش از خود را مقصر می‌شمارد که چرا تاکنون "حق مطلب" را در خصوص سویه‌های منفی و متوحش تمدن ادا نکرده است. اگر در ۱۹۳۷، یعنی زمان نوشته‌شدن این مقاله، بنیامین هنوز بارقه‌هایی از امید را در قسمی "تاریخ فرهنگی دیالکتیکی" مشاهده می‌کرد، در ۱۹۴۰، همان سال نوشته‌شدن «تزهایی درباره‌ی مفهوم تاریخ» و پیش‌روی فاشیسم، او "شیوه‌ی انتقال" این شواهد و مدارک "از مالک به مالک را نیز آلوده به توحش" می‌داند. مراد او از شیوه‌ی انتقال این شواهد کنایه‌ای است به تاریخ‌نگاری فرهنگی، که مبتنی بر انگاره‌ی پیشرفت و تحول تاریخی، گذشته را به ابژه‌ی دانش فرو می‌کاهد و آن را در قالب یک روایت حماسی ارائه می‌دهد. زیرا گذشته‌ای که پیوندهایش با اکنون گسسته شده است تا ابد به فراموشی سپرده خواهد شد. خود او اما در نوشتن «خاستگاه درام سوگناک آلمانی» وامدار تاریخ فرهنگی است. هرچند این را نباید از نظر دور داشت که با توجه به روش‌شناسی بدیع و نبوغ‌آمیز او در آن کتاب تحلیل تاریخی - فلسفی وی از مرزهای تاریخ فرهنگی فراتر می‌رود و صورت‌بندی اولیه‌ای از یک فلسفه‌ی تاریخ جدید ارائه می‌کند.

در همان نخستین پاراگراف کتاب، بنیامین خیال همه را راحت می‌کند که قصد او یافتن نوعی ذات برای درام سوگناک آلمانی *Trauerspiel* و باروک نیست. او به دنبال این نیست تا با مقایسه‌ی فرمال تکراری از درام‌های سوگناک آلمانی به نوعی وحدت فرمال مبتنی بر نقاط مشترک برسد. او در پی آن نیست تا سیاهه‌ای از عناصر، مضامین و موتیف‌های تکرارشونده‌ای را ارائه دهد که میان جملگی درام‌های سوگناک مشترک‌اند. در مقابل، بنیامین بر آثاری متمرکز می‌شود که به اصطلاح بزرگ و پخته نیستند، آثاری که از حیث عمق و اهمیت از جایگاه بالایی برخوردار نیستند. به‌زعم او، فرم خود را با وضوح تمام در آثار سطح پایین‌تر نشان می‌دهد: «در خرابه‌های به‌جامانده از ساختمان‌های عظیم، ایده‌ی طرح وضوح تأثیرگذارتری دارد تا ساختمان‌های کوچک‌تر»^۷. او در چرخشی غیرارسطویی نشان می‌دهد که عدم وجود یک کلیت آرگانیک و انسجام در نمایش‌های باروک موجب می‌شود این آثار حیات خودشان را داشته باشند. شاید همین پرداختن به این دسته از آثار است که می‌تواند "جهتی خلاف رود" را بیپیماید و "حق مطلب" را در خصوص مدارک و شواهد توحش به جا آورد، مدارک و شواهدی که تاریخ‌نگاری بورژوازی بدانان وقعی نمی‌نهد. اما گذشته از همه‌ی این‌ها، بنیامین، برخلاف اسلاف‌اش در تاریخی‌گری، کوشیده است رابطه‌ی هنر و تاریخ فرهنگی را معضله‌مند سازد تا سویه‌های تاریک آن روشن شوند.

تأکید بنیامین بر ماتریالیسم تاریخی ناظر به آن بینشی از تاریخ است که گذشته را همچون عرصه‌ی همیشگی جدال ستم‌دیدگان و ستم‌گران می‌بیند. برخلاف تاریخی‌گری که نقطه‌شروع‌اش اصول، عقاید و ایده‌هاست، ماتریالیسم تاریخی از شرایط مادی‌ای آغاز می‌کند که بر سازنده‌ی ایده‌هاست. گرچه بنیامین، این‌جا و آن‌جا، سرسختانه تاریخی‌گری را نقد می‌کند، خود او هرگز تعریف مشخصی از تاریخی‌گری ارائه نکرده است. به هر ترتیب، تاریخی‌گری در قالب سه تصور از تاریخ ارائه می‌شود: نخست، تاریخ‌گایت‌شناختی (Teleological History)، آن درکی از تاریخ است که براساس آن انسان روشن‌اندیش به سوی ایده‌آلی جهان‌وطنی در حرکت است. به‌عنوان مثال، هگل تحقق ایده‌ی آزادی را به‌منزله‌ی پایان تاریخ می‌دانست. دوم، تاریخی‌گری همچنین تلاش‌هایی را در بر می‌گیرد که هدف‌شان یافتن حوزه‌های تاریخی مستقل است، مثل تاریخ هنر، تاریخ اقتصاد و غیره. مشکل اصلی این نوع درک از تاریخ این است که قسمی گسست را میان آن حوزه‌ی مستقل و جامعه پیش‌فرض می‌گیرد، گسستی که خود نیازمند توضیح است. مثال این جریان مکتب وارپورگ است که روان‌شناسی را میانجی میان هنر و جامعه می‌داند. در صورتی‌که انتخاب روان‌شناسی به‌عنوان میانجی باید خود موضوع پژوهش باشد، نه پیش‌فرض آن. سوم، آن قسم تاریخی‌گری که رسالت خود را گردآوری و تأکید بر فاکت‌ها می‌داند، در نهایت به نوعی تجربه‌گرایی خام در می‌گلتد. به‌عنوان مثال، لئوپولد رانکه (۱۷۹۵-۱۸۸۶)، مورخ آلمانی، کار مورخ را صرفاً گزارش فاکت‌ها می‌دانست. آن‌چه همچون نخ تسبیحی هر سه تلقی فوق از تاریخ را به هم پیوند می‌دهد تصور زمان به شکل خطی است. این قسم تصور از زمان به‌منزله‌ی هم‌دلی با فاتحانی است که تاریخ را به‌مثابه‌ی پیوستار ظلم و سلطه تداوم بخشیده‌اند. به همین دلیل، آن تاریخی که "خلاف جهت" را می‌پیماید، به زبان حال نومیدان و مظلومانی بدل می‌شود که تاریخ بدون آنان وجود ندارد، همان‌طور که آنان نیز بدون تاریخ وجود ندارند. در ادامه، با نگاهی اجمالی به خاستگاه‌های تاریخ فرهنگی در آلمان می‌کوشیم انگیزه‌ی بنیامین از "طرح تاریخ فرهنگی دیالکتیکی" را شرح دهیم.

به قول کی‌گیل، رد پاهای تاریخ فرهنگی را می‌توان در دهه‌ی ۱۸۴۰ در دانشگاه برلین جستجو کرد. جو حاکم در این دانشگاه واکنشی بود به نفوذ هگل و فلسفه‌ی تاریخ او. رانکه فلسفه‌ی تاریخ هگل را به دلیل نادیده‌گرفتن نقش عاملیت انسانی و تقلیل آن به تحقق ایده‌ی آزادی متهم می‌کرد و در مقابل بر قسمی رویکرد تاریخی مشخصاً ابژکتیو و تجربه‌گرایانه اصرار داشت. یاکوب بورکهارت (۱۸۹۷-۱۸۱۸)، مورخ سوسیسی هنر و فرهنگ، در همین ایام در دانشگاه برلین به مطالعه‌ی تاریخ هنر، که رشته‌ای نوپا قلمداد می‌شد، مشغول بود. در همین فضا بود که او در ضدیت با فلسفه‌ی تاریخ هگل مفهوم "تاریخ فرهنگی" را مطرح ساخت. البته در تاریخ فرهنگی بورکهارت با نوعی کناره‌گیری از نظریه یا فلسفه‌ی تاریخ و پرداختن به تجربه‌گرایی تاریخی صرف مواجه نیستیم. او تأکید می‌کرد که تاریخ فرهنگی باید نسبت به موضوعات مطروحه در فلسفه‌ی تاریخ هگل گشوده بماند. اما این ضدیت با هگل با بعضی ابهامات و تنش‌ها مواجه بود که بعد از بورکهارت نیز در جانشینان‌اش تداوم یافت. تنش حل‌ناشده‌ی میان تاریخ و فلسفه و ابهام مربوط به آن‌چه می‌توانست ابژه‌ی تاریخ فرهنگی محسوب شود برخی از آن موارد بودند. علی‌الخصوص بحث مربوط به ابژه‌ی تاریخ فرهنگی ناظر بود به جایگاه هنر در فرهنگ و همچنین جایگاه تاریخ هنر در تاریخ فرهنگی.^۸

درست است که تاریخ فرهنگی بورکهارت توجهی ویژه به ماده‌ی تاریخی داشت و برخلاف هگل آن را ذیل پیشرفت یک ایده (ایده‌ی آزادی) قرار نمی‌داد، اما، به هر تقدیر، تاریخ فرهنگی او به‌علت کوری فلسفی‌اش دست به انتخاب‌ها و حذف‌هایی می‌زند که عمدتاً دل‌خواهی و غیرقابل توضیح هستند. او در کتاب «فرهنگ رنسانس در ایتالیا» (۱۸۶۰) دست به یک حذف بحث‌برانگیز می‌زند و تاریخ هنر رنسانس را فدای تاریخ فرهنگ آن دوره می‌کند. بورکهارت در مقدمه‌ی این کتاب هدف خود را از این حذف این‌گونه توجیه می‌کند: «دشواری اصلی تاریخ فرهنگ در این‌جاست که چنین تاریخی ناچار است فرایند ذهنی و روحی بزرگی را به مقولاتی به‌ظاهر دل‌خواه تقسیم کند تا بتواند آن فرایند را به نحوی از انحا بازنماید».^۹ فی‌الواقع، بعد از بورکهارت حذف تاریخ هنر از تاریخ فرهنگی در دو مسیر کاملاً متفاوت ادامه می‌یابد: در مسیر نخست، هاینریش ولفلین (۱۹۴۵-۱۸۶۴)، مورخ هنری سوییسی و شاگرد بورکهارت، بر یک تاریخ هنر مجزاً از تاریخ فرهنگی تأکید می‌کرد، و در مسیر دوم، آبی واربورگ (۱۹۲۶-۱۸۶۶)، مورخ هنر و نظریه‌پرداز فرهنگی، به دنبال این بود که سنتزی از تاریخ فرهنگ و هنر مبتنی بر تحلیل روان‌شناختی ارائه کند.

پس از بورکهارت، ولفلین صاحب کرسی تاریخ هنر در دانشگاه بازل شد. او در قیاس با بورکهارت به تبیین فلسفی کارهایش تمایل بیش‌تری نشان می‌داد. در سال‌های بعد، تلاش ولفلین عمدتاً معطوف شد به زدودن پیوندهای تاریخ هنر با تاریخ فرهنگی. آنچه جدایی هنر از تاریخ فرهنگی را برای ولفلین ممکن می‌ساخت گرایش او به زیبایی‌شناسی نوکانتی بود که به او اجازه می‌داد تا بر اهمیت ویژگی‌های فرمال آثار هنری تأکید ورزد. بدین اعتبار، تاریخ هنر به یک حوزه‌ی مطالعاتی مستقل بدل شد که اثره یا موضوع پژوهش‌اش ویژگی‌های فرمال آثار هنری بود. لیکن فرمالیسم ولفلین مشکلاتی به همراه داشت که بیش‌تر متوجه روایت تاریخی او از تاریخ هنر بود. به قول کی‌گیل، در بررسی آثار هنری، یا باید فرم را تاریخی دانست یا این خطر وجود دارد که این آثار تقلیل پیدا کنند به مصداق‌هایی تاریخی از یک سری الگوهای بی‌زمان. باوجود این که بنیامین در مقاله‌ی «مطالعه‌ی جدی هنر» تلاش ولفلین در نزدیک‌ساختن تاریخ هنر و زیبایی‌شناسی فلسفی را انقلابی خواند، اما در ادامه گوشزد می‌کند که ولفلین برای این کار کوشید ملاحظیات تاریخی مربوط به اثر هنری را از ملاحظیات روش‌مند آن جدا سازد، موضوعی که «نه تنها اهداف بلکه محدودیت‌های تلاشی را برملا می‌سازد که در زمان خود بسیار دوران‌ساز بود».^{۱۰} به‌قول بنیامین، ولفلین در پی این بود که تاریخ هنر از «صرف [روایت] داستان‌های زندگی‌نامه‌ای یا توصیفی از شرایط زمانه» فراتر برود، اما تلاش او برای ارائه‌ی یک «تحلیل فرمال» از آثار هنری میان تاریخ هنر از یک سو، و زیبایی‌شناسی از سوی دیگر شکافی عمیق ایجاد می‌کرد، شکافی که گرچه اجازه نمی‌داد زیبایی‌شناسی تاریخی شود، در نهایت امر به زیبایی‌شناختی‌شدن تاریخ می‌انجامید. بنیامین کوشید پلی بر این شکاف بزند. برخلاف ولفلین که بر آن بود تا با مقایسه‌ی یک اثر با یک اثر دیگر، یک مجموعه آثار با مجموعه آثاری دیگر، یک دوره‌ی سبکی با دوره‌ی سبکی دیگر «کیفیات فرمال» را کشف کند، بنیامین صرفاً به مقایسه‌ی ویژگی‌های فرمال بسنده نمی‌کرد، بلکه فراتر از این‌ها او در نظر داشت تا به مسأله‌ی «چگونگی ادغام جهان داده‌شده در فرم [اثر هنری] توسط هنرمند» بپردازد. از این‌رو، او، به‌جای جستجوی یک کلیت فرمال، در پی عناصری از اثر هنری است که مادیت ویژه‌ی آن را احضار کنند.^{۱۱}

مورخ هنری دیگری که تأثیری پرثمر بر بنیامین گذاشت آلوئیس رایگل (۱۹۰۵-۱۸۵۸) بود. مفهوم «اراده‌ی هنری» [Kunstwollen] رایگل یکی از مفاهیم کلیدی در «خاستگاه نمایش سوگناک آلمانی» است. رایگل این مفهوم را در کتاب معروف خود تحت عنوان «صنعت هنری در دوران متأخر امپراتوری روم» ارائه کرد، کتابی که بسیار مورد علاقه‌ی بنیامین نیز بود. براساس آن، هنر تجلی اراده‌ای است که مستقل از نمود بیرونی آن در حیات فرهنگی یک اجتماع وجود ندارد. این اراده معطوف است به دست‌یافتن به هارمونی و معنا، هدفی که هرگز به‌طور کامل محقق نمی‌شود. هنگامی که آدمی از سودای شناخت کامل جهان و آشتی با آن سرخورده می‌شود، طبیعت را آن‌گونه که می‌خواهد بازمی‌آفریند. طبیعت ناپایدار و دائم در حال تغییر است، پس «انسان تصویری از طبیعت در هنر می‌آفریند که او را از قید ناپایداری همیشگی آن رها می‌سازد»^{۱۲}. به‌قول رایگل، انگیزه‌ی آفرینش هنری از میل و تلاش انسان برای خوشبختی ناشی می‌شود. اما در تحلیل نهایی، گرچه رایگل، به‌میانجی مفهوم اراده Wollen میان تاریخ هنر و زیبایی‌شناسی پل می‌زند، به نظر می‌رسد درخصوص جدایی هنر و تاریخ فرهنگی با ولفلین هم‌رأی است. زیرا مفهوم «اراده‌ی هنری» در کار رایگل عمدتاً برای تبیین شیوه‌های ادراک استفاده می‌شود و او قادر نیست آن را به مفهوم وسیع‌تری از فرهنگ تسری بخشد.

برخلاف ولفلین و رایگل که بر جدایی تاریخ هنر و فرهنگ تأکید می‌ورزند، آبی واربرگ نه تنها حذف هنر از تاریخ فرهنگی را به رسمیت نمی‌شناسد، بلکه فراتر از آن می‌کوشد آن‌ها را با هم تلفیق کند. او پیشنهاد می‌دهد که دست‌یافتن به ترکیبی از تاریخ فرهنگی و هنری با «بررسی موشکافانه‌ی اثر هنری درون بافتار زمانی بلافصل آن» محقق می‌شود تا بدین طریق «نیازهای مادی و ایدئولوژیک فرد برای زندگی واقعی» آشکار گردند^{۱۳}. از این‌رو، واربرگ با بهره‌جستن از روان‌شناسی تلاش می‌کند تا پیوندی میان فرد هنرمند، محیطی که در آن به سر می‌برد و نیروهای اقتصادی - اجتماعی‌ای که این محیط را به‌وجود می‌آورند ایجاد کند. او معتقد بود که فرهنگ بشری عرصه‌ی تجلی جدالی است میان احساس و خرد، جدالی که موجب می‌شود برخی از عناصر فرهنگ باستان به انحاء مختلف همچنان به حیات خود ادامه دهند. واربرگ رسالت «علم فرهنگ» (Kulturwissenschaft) خود را تفسیر نوسانات میان احساس و خرد می‌داند^{۱۴}. به‌طور کلی، برای او فرهنگ آن عرصه‌ای است که تنش‌های اجتماعی و روان‌شناختی در آن به یک تعادل می‌رسند. افزون بر این، کارکرد هنر نیز، به‌زعم واربرگ، درمان زخم‌های ناشی از این تنش‌هاست.

در «خاستگاه نمایش سوگناک آلمانی» نقل‌قولی از واربرگ به چشم می‌خورد مبنی بر این‌که در طول دوران رنسانس و باروک خدایان یونان باستان همچنان در اذهان مسیحی نفوذی اسرارآمیز دارند. بنیامین نیز با تصدیق این مدعا خاطر نشان می‌سازد که مسیحیت قادر نبود ته‌مانده‌های فرهنگ پیشامسیحی پاگان را به‌طور کامل ریشه‌کن کند. واربرگ علت باور به خرافات مربوط به طالع‌بینی در دوران نهضت اصلاح دینی را در پذیرش نصفه‌ونیمه‌ی برخی از عناصر کلیدی کیهان‌شناسی (Cosmology) هلنی می‌داند^{۱۵}. در قرن شانزدهم، رواج این باور که شخص می‌تواند سرنوشت خود را با رجوع به یکی از بروج دوازده‌گانه‌ای اخذ کند که در آن متولد شده است ریشه در این باور هلنی - پاگان داشت که خدایان بر سیارات و ستارگان حکومت می‌کنند. توگویی طالع‌بینی قرن شانزدهم تلاشی است عقلانی، مبتنی بر محاسبه و مشاهده،

برای شناسایی حرکات، مکان‌ها و خواست خدایان که به‌شکلی غیرعقلانی تصور می‌شد حاکمان بلامنازع در کیهان بودند. مع‌الوصف، بنیامین و واربورگ هر دو بر این باور صحنه می‌گذارند که ادامه حیات باورهای پاگان با قسمی استحالته‌ی کامل همراه است. طبق نظر واربورگ، دو عامل باور به طالع‌بینی در دوران نهضت اصلاح دینی را تشدید می‌کند: از یک طرف، اعتقاد به جبرگرایی مبتنی بر طالع‌بینی گواهی است بر ادامه حیات پاگان‌بسیم باستانی، از طرف دیگر، ضرورت رهایی از یوغ خدایان پاگان خود در نتیجه‌ی همین اعتقاد شکل می‌گیرد. به بیان دیگر، انسان مسیحی با استحالته‌ی خدایان باستانی به رب‌النوع‌های کیهانی موفق شد، هم به‌طور واقعی و هم به‌شکلی مفهومی، از آنان فاصله بگیرد.^{۱۶}

اما، در تحلیل عصر باروک، طالع‌بینی قرن شانزدهم برای واربورگ از همان اهمیتی برخوردار است که تمثیل (Allegory) برای بنیامین. بنیامین قویاً اعتقاد داشت که ظهور تمثیل به‌منزله‌ی محو انگاره‌های الهیاتی نبود. او در مخالفت با این نگاه توضیح می‌دهد که: «... جهان خدایان باستانی باید منقرض می‌شد، و این مشخصاً تمثیل بود که آنان را حفظ کرد»^{۱۷}. در تمثیل، طبیعت جان می‌گیرد و خود را آن‌گونه می‌نماید که توگویی آکنده از قدرتی است اغواگر، برای اغوای آنانی که سودای حصول معرفت الهی را در سر می‌پروراندند. در جهانی که در آن معرفت الهی به‌تدریج دارد جای خود را به معرفت انسانی و سوپژکتیو می‌دهد و پدیده‌ها از معنای الهیاتی خود تهی می‌گردند، طبیعت اسرارآمیز توجه آنانی را به خود جلب می‌کند که مشتاقانه می‌کوشند رازهای آن را کشف کنند. معرفت سوپژکتیو به‌منزله‌ی آغاز حکومت دل‌خواهی بر چیزهاست، هر فرد، هر شیء و هر رابطه می‌تواند معنایی یک‌سر متفاوت داشته باشد. این معرفت سوپژکتیو، که سرچشمه‌ی تأمل تمثیلی است، اساساً معرفتی است مبتنی بر شر. آن سوژه‌ای که واجد ذاتی الهیاتی بود اکنون در جهانی شیطنانی به سر می‌برد که از یک سو او را با وعده‌ی تحقق معرفت مطلق می‌فریبد، و از سوی دیگر او را دست‌خالی بازمی‌گرداند. به‌قول بنیامین، شیطان دقیقاً به‌معنای عدم وجود آن چیزی است که عرضه می‌دارد. ماهیت شیطان دروغ و فریب است، او همواره عکس آن‌چه که می‌گوید عمل می‌کند. این‌گونه است که طبیعت تمثیلی شده به تسخیر نیروهای شیطنانی و جادو در می‌آید. تمثیل، برای بنیامین، صرفاً ضامن بقای باورهای باستانی و پاگان نیست، بلکه شرط ازجادررفتگی آن‌ها نیز هست: خدایان المپی اکنون هم‌دست ابلیس‌اند. زیرا آن ندای اسرارآمیز طبیعت، که مشتاقان را به کشف ذات خود فرامی‌خواند، هرگز به‌تمامی محقق نمی‌شود.

البته مسیحیت خود نیز در این افسون‌زدایی از جهان سهیم است؛ «تفسیر تمثیلی» از جهان دو خط مختلف را دنبال می‌کند: از یک سو، از منظر مسیحیت، تمثیل وسیله‌ای بود برای اثبات ماهیت اهریمنی خدایان جهان باستان، و از دیگر سوی، فرد مؤمن می‌توانست، با خاطری آسوده از گزند خدایان اهریمنی و در سایه‌ی رحمت الهی، به ریاضت زاهدانه‌ی تن بپردازد. هرچه میل به کشف رازهای سربه‌مهر طبیعت نیرومندتر باشد، امید به فراچنگ‌آوردن حقیقت مطلق کم‌رنگ‌تر می‌شود. به‌قول بنیامین، تمثیل بین شاید نخست به این سوق داده شود که ذات نهفته در طبیعت را بیابد، اما عاقبت دست‌خالی بازمی‌گردد. قهرمانان نمایش سونگاک باروک سرخورده از ناتوانی خود در دست‌یافتن به امر مطلق به ماخولیا (Melancholia) دچار می‌شوند، ماخولیایی که نه در نگاه آنان بلکه بر خود جهان نیز حکم‌فرماست. تردید هملت از علم به این واقعیت نشأت می‌گیرد که تصمیم حاکم دیگر از پشتوانه‌ی مشروعیت الهی برخوردار نیست و او نیز همچون رعایای خود به سرنوشتی طبیعی دچار است. به

یک اعتبار، ظهور و سقوط شاهان به‌مثابه‌ی یک فرایند تکراری و اجتناب‌ناپذیر مبین تاریخی طبیعی و طبیعتی تاریخی است. تاریخی که همچون طبیعت حادث و ناپایدار است. از این‌رو، در چشمان حاکم و محکوم "رنگ اصلی عزم از سایه‌ی نزار اندیشه‌ای که بر آن می‌افتد" به یک اندازه "بیمارگونه می‌نماید"^{۱۸}.

تابلوی مشهور «ماخولیا ا» (۱۵۱۴) اثر آلبرشت دورر (۱۴۷۱-۱۵۲۸) یکی از مهم‌ترین شمایل عصر باروک محسوب می‌شود که مورد تفسیرهای مختلفی قرار گرفته است. واربورگ نیز در مقاله‌ی مشهور خود «پیش‌گویی پاگان - باستانی در کلمات و تصاویر مربوط به عصر لوتر» به تفسیر این اثر می‌پردازد. او با اشاره به لوح جادویی ژوپیتز، که در قسمت بالای تابلو در سمت راست قرار دارد، معتقد است که جادوی ژوپیتز (Jupiter) می‌تواند تأثیر ماخولیای ساتورن (Saturn) را درمان کند. ژوپیتز خدای بزرگ اساطیر رومی، نام دیگری است برای برج قوس (نهمین برج منطقه‌البروج)، که در طالع‌بینی نماد بخت و برکت است. در مقابل، ساتورن، همتای کرونوس (به‌معنای زمان) یونانی که فرزندان خود را می‌بلعد، نام دیگری است برای برج جدی (برج دهم از منطقه‌البروج) که نماد افسردگی و ماخولیا است. به‌زعم واربورگ، اثر دورر ماحصل یک کنش خلاقانه است برای رهایی از بند ماخولیا. او همچنین معتقد است دورر توانست با کشف سویه‌های مثبت ژوپیتز بر آثار منفی ساتورن غلبه کرده و به تعادل و هارمونی دست یابد. همان‌طور که پیش‌تر گفته شد، اثر هنری، برای واربورگ، تجلی تلاش هنرمند در ایجاد تعادل میان تنش‌های روانی و اجتماعی است. او بر این باور است که در این اثر تمثیل حقیقت و زیبایی را به هم نزدیک می‌کند و "تصویری از فرد در حال کار و فرد در حال فکر"، یا همان هنرمند و متفکر، ارائه می‌کند که تجلی وحدتی درمان‌بخش است. از این‌رو، به‌اعتقاد او در این تابلو با تلاشی انسانی مواجه هستیم برای استحاله‌ی نیروهای اسطوره‌ای و تبدیل آن‌ها به نیروهای فکری و روحانی^{۱۹}.

نقطه‌ی افتراق بنیامین و واربورگ در این است که بنیامین اعتقاد دارد تمثیل به‌معنای سازش‌ناپذیری نیروهای اسطوره‌ای و روانی است. او در «خاستگاه نمایش سوگناک آلمانی»، اثر دورر را نه بازنمود تغییر اسطوره به دانش و دانش به هنر، بلکه مبین جدال و تششی می‌داند که ماخولیا از آن ناشی می‌شود. تمثیل نیز نه تسکینی درمان‌بخش بل منظر تاریک یک شوربختی است، همان چهره‌ی بقراطی‌ای^{۲۰} که علائم مرگ در آن هویدا گشته است. بنیامین، برخلاف واربورگ، به عناصر غیرانسانی موجود در تصویر نیز می‌پردازد، یعنی سگ و سنگ. ماخولیا فقط در نگاه آدمی نیست، بلکه طبیعت نیز خود به ماخولیا دچار است. با هیبوط بشر از بهشت به زمین زبان طبیعت به زبان بشری استحاله می‌یابد و از بیان محروم می‌شود. به‌قول کیرکگور، مفاهیم موجود در زبان بشری تنها ویژگی‌های کلی اشیاء را احضار می‌کنند و قادر نیستند چیزها را در نهایت واقعی‌شان آشکار سازند و این خود موجد پریشانی طبیعت است. پس طبیعت خود مکان ماخولیا است. بنیامین با تغییر مکان ماخولیا از انسان به کیهان از طرح اومانستی تاریخ فرهنگی واربورگ فراتر می‌رود. به‌قول ساموئل وپر، او در این کتاب، فراتر از تاریخ فرهنگی باروک، به تبارشناسی جهان مدرن می‌پردازد^{۲۱}، تبارشناسی‌ای که با مینا قراردادن یک انگاره‌ی رمانتیک از تاریخ به عمل سوژه‌ای پیوند می‌خورد که می‌کوشد خود را در آینده‌ی آثار، از حیث هنری نه چندان کامل، باروک بشناسد.

اگر فلسفه‌ی بنیامین تلاشی است در راستای بسط مفهوم امید برای تحقق آمال ستم‌دیدگان تاریخ، این تفکر از منظر آنانی ارائه می‌شود که مشخصاً فاقد امید هستند، زیرا آن‌ها دسترسی خود به هر امر حقیقتاً مطلق و الهی را از کف داده‌اند. نتیجتاً این امید به ماخولیا گره می‌خورد. همان‌طور که فروید در مقاله‌ی *ماتم و ماخولیا* (۱۹۱۷) توضیح می‌دهد، مشکل اصلی ما با فرد گرفتار به ماخولیا، که از خود علاقه‌ای به جهان اطراف نشان نمی‌دهد و متصل خود را خوار می‌شمارد، این نیست که او اشتباه می‌کند. به‌قول فروید، «مطمئناً او باید به نحوی محق باشد و چیزی را توصیف کند که به واقع همان‌گونه است که به نظر او می‌رسد. . . . مسأله صرفاً آن است که او در قیاس با دیگرانی که گرفتار ماخولیا نیستند، چشمان تیزبین‌تری برای رؤیت حقیقت دارد»^{۳۲}. به بیان دیگر، آن‌چه در درمان ماخولیا اهمیت دارد این نیست که به بیمار ثابت کنیم او اشتباه می‌کند، بلکه باید به وی بیاموزیم چگونه با حقیقت روبه‌رو شود. بدین اعتبار، ماخولیایی که مبنای نوشته‌های بنیامین را تشکیل می‌دهد (او خود متولد برج ساتورن است) مبین ناتوانی از دست‌یافتن به حقیقت به‌عنوان ابژه‌ی دانش و آشتی کامل با جهان اطراف است. به بیان ساده‌تر، کل فلسفه‌ی بنیامین را شاید بتوان به‌منزله‌ی تلاشی دید به‌منظور سوگواری برای حقیقتی غیرقابل‌حصول و زاری برای آن خوشبختی از دست‌شده.

اما نوع بنیامین تنها در تشخیص این مسأله خلاصه نمی‌شود. او نوعی استراتژی ارائه می‌دهد که براساس آن امکان رستگاری همچنان حفظ می‌شود. او به خوبی بر این امر واقف است که امید راستین برای رستگاری و رهایی با توانایی آدمی در دستیابی به حقیقت تقویت نمی‌شود، بلکه آن‌چه به این امید پر و بال می‌دهد قابلیت انسان در تبیین فقدان رستگاری است. در *ماتم و ماخولیا*، فروید تصریح می‌کند که علت ماخولیا دست‌کشیدن فرد گرفتار به ماخولیا از جهان نیست، بلکه ماخولیا از این واقعیت نشأت می‌گیرد که او لیبیدوی خود را به ابژه‌ای معطوف کرده است که دیگر دست‌یافتنی نیست. به‌زعم فروید، وضعیّت ماخولیایی به‌معنای فقدان لیبیدو نیست، بلکه پیش و بیش از هر چیزی به معنای ناتوانی فرد مبتلا به ماخولیا در آزادسازی این لیبیدو از بند معشوقی است که از نفس روگردان شده است. فرد مبتلا به ماخولیا به این حقیقت واقف است که فقدان مغایر با عشق نیست: غیبت معشوق به‌منزله‌ی غیاب عشق نیست، بل این غیاب خود موجد عشق است. به همین دلیل است که بنیامین با ایجاد گونه‌ای توازن میان امید و ماخولیا همچنان امید به رستگاری و رهایی را حفظ می‌کند. در ناامیدی چه بسا، هرچه نباشد، امید که هست. نتیجتاً، او همواره می‌کوشد با حفظ فقدان رستگاری گشودگی خود به تحقق آن را حفظ کند.

- ^۱. بنیامین، والتر، عروسک و کوتوله، ترجمه‌ی مراد فرهادپور و امید مهرگان، تهران، انتشارات گام نو، ۱۳۸۵، ص ۱۶۳.
- ^۲. ر. ک: مقاله‌ی لوکاچ در فصلنامه‌ی ارغنون، شماره‌ی ۲، تابستان ۱۳۷۳، صص ۱۸-۱.
3. Benjamin, Walter, "The Concept of Criticism in German Romanticism", in *Walter Benjamin, Selected Writings Volume 1 1913-1926*, ed. Michael Jennings (Harvard University Press, 2005) P 116.
4. Benjamin, Walter, *The Correspondence, 1910-1940*, (University of Chicago Press, 1994) P 223.
5. Ibid, P. 224.
- ^۶. بنیامین، عروسک و کوتوله، ص ۱۵۶.
7. Benjamin, Walter, *The Origin of German Tragic Drama*, trans. John Osborne. London and New York: Verso, 2003. P 235.
8. Howard Caygill, "Walter Benjamin's Cultural History", in *Cambridge Companion to Walter Benjamin*, ed. David S. Ferris (Cambridge, 2004) P 73.
- ^۹. بورکهارت، یاکوب، فرهنگ رنسانس در ایتالیا، ترجمه‌ی محمد حسن لطفی، تهران، انتشارات طرح نو، ۱۳۸۹، ص ۱۸.
11. Walter Benjamin, "The Rigorous Study of Art", in *Walter Benjamin, Selected Writings Volume 2*, ed. Michael Jennings (Harvard University Press, 2005) P 666.
12. Caygill, P77-79
13. Riegl, Alois. *Historical Grammar of the Visual Arts*, tran. Jacqueline E. Jung. (New York: Zone Books, 2004), P 299.
14. Caygill, P 84.
15. Johnson. Christopher D, *Memory, Metaphor, And Aby Warburg's Atlas of Images*, (Cornell University Press, 2012) P x.
16. The Origin, P 223.
17. Aby Warburg, "Pagan-Antique Prophecy in Words and Images in the Age of Luther." *The Renewal of Pagan Antiquity: Contributions to the Cultural History of the European Renaissance*, trans. David Britt (Los Angeles: Getty Research Institute for the History of Art and the Humanities) P 598.
18. The Origin. P 223
- ^{۱۹}. شکسپیر، ویلیام، هملت، ترجمه‌ی م. ا. به‌آذین، تهران، نشر اندیشه، ۱۳۷۰، ص ۱۰۲.
20. Caygill, P 86.
- ^{۲۱}. *facies Hippocratica* چهره‌ی بقراطی به تغییراتی در چهره اطلاق می‌شود که در نتیجه‌ی یک بیماری طولانی، مرض، گرسنگی، دفع شدید یا مرگ بروز کرده باشند. چون نخستین بار بقراط به این موضوع اشاره کرده بود، این اصطلاح نیز به نام او ضرب شد. بنیامین می‌کوشد با مددجستن از این استعاره نشان دهد که تمثیل همانا چهره‌ی بیمارگون تاریخ را برملا می‌کند.
22. Weber, Samuel, "Genealogy of Modernity: History, Myth and Allegory in Benjamin's *Origin of German Mourning Play*", in *Benjamin's – abilities*, (Harvard University Press, 2008) P 131.
- ^{۲۳}. فروید، زیگموند. «ماتم و ماخولیا»، ترجمه‌ی مراد فرهادپور، فصلنامه‌ی ارغنون ۲۱: ص ۸۷.