

درباره والتر بنیامین^۱

گئورگ لوکاچ

شروین طاهری

هدف ما در این نوشتار تشریح روح تمثیل^۲ است که خود را بی هیچ پرده پوشی در نظریه و در عمل مدرنیته‌های آوانگارد آشکار می‌سازد. تصادفی نیست که در دهه های اخیر از یک سو نظر منتقدان به جانب پیوستگی اساسی میان باروک و رمانتیسیسم و از سوی دیگر به بنیادهای هنر مدرنیستی و ایدئولوژی جلب شده است. هدف از این تاکتیک، تعریف – و مشروعیت بخشی – هنر مدرنیست به عنوان جانشین و وارث منتقدان بزرگ جهان مدرن، و به عنوان نماینده نقد عمیق زمانه ما است. والتر بنیامین کسی است که به عمیق ترین و اصیل ترین نظریه از این چشم انداز مجهز بود. در مطالعه اش درباره نمایش سوگناک باروک (Trauerspiel)^۳ نظریه جسورانه ای تدارک دید تا نشان دهد تمثیل مناسب ترین سبک برای گزاره ها، ایده ها و تجربیات جهان مدرن است. نه اینکه چنین برنامه ای به صراحت اعلام شود. بلکه در عوض، متن او خود را کاملاً به درونمایه تاریخی مورد انتخابش محدود می‌کند. با این حال و علی‌رغم این مسئله به فراسوی این چهارچوب تنگ می‌رود. بنیامین باروک (و رمانتیسیسم) را از چشم انداز نیازهای هنری و ایدئولوژیک زمانه حاضر تفسیر می‌کند. انتخاب این درونمایه تنگ برای این هدف به ویژه باعث خوشحالی است، چراکه عناصر بحرانی در باروک به روشنی و سرراست در زمینه خاص جامعه آلمان در آن دوران ظاهر می‌شود. این بحرانهای پیامدهای گذار آبی آلمان به درون موجودیتی بود که از آن ابژه ای صرف برای تاریخ-جهانی^۴ ساخت. از آنجا که گرایشات متقابل رئالیستی به این عصر سست و ضعیف شده بودند- یا تنها در موارد استثنایی مثل Grimmelshausen^۵ تجلی کردند- این گذار به نوبه خود نامیدی و درون نگری محلی گرایانه را موجب شد. بینش درخشان بنیامین بود که اجازه داد بر این دوره تاریخی آلمان و به ویژه بر نمایش در این دوران به عنوان موضوع پژوهش تمرکز کند. همین نگرش به او اجازه داد بی آنکه تحت تاثیر فشار یا تحریفات عناصر تاریخی در روشی که اغلب در تاریخ های عمومی معاصر دیده می‌شود قرار گیرد، مسئله نظری واقعی را به صورت زنده و روشنی ترسیم کند.

به عنوان یک مقدمه برای بررسی نزدیکتر تحلیل بنیامین از باروک از نقطه عظیمت شاخصه مسئله ساز هنر معاصر، نگاه سریعی به تمایز میان نمادگرایی^۶ و تمثیل که توسط زیباشناسی رمانتیک تقریر شد یاری بخش خواهد بود. این تمایز گذاری نشان خواهد داد تعریف موقعیت این مفاهیم در اینجا برای متفکران درگیر در بحران پیش یا پس از رمانتیسیسم کمتر روشن بوده است. دلایل موقعیت بینابینی آنها چندگانه است. بالاتر از همه تاثیر کوبنده شخصیت گوته قرار دارد که با دیدی روشن به این مسئله دشوار می‌نگریست- مسئله ای که خود او نیز، همانطور که خواهیم دید، به مثابه امری حیاتی برای سرنوشت هنر بدان توجه می‌کرد. این عامل با گرایش قدرتمند به رئالیسم در هنر که در گوته فعال بود دشوارتر هم شد، اگرچه در این گرایش گوته تنها نبود. علاوه بر این، خود اندیشه

¹ New left review / july/aug 1978 / On Walter Benjamin by Georg Lukács / p.83-88

² allegory

³ Ursprung des deutschen Trauerspiels - The Origin of German Tragic Drama

⁴ world-history

⁵ Hans Jakob Christoffel von Grimmelshausen (هانس یاکوب کریستوف فن گریملشاوزن) (1676-22/1621) نویسنده آلمانی بیشتر به خاطر رمان پیکارسکش تحت عنوان سیمپلیکوس سیمپلیسموس

شناخته می‌شود.

⁶ symbolism

رمانتیک همچون مرحله سنتی میان دو بحران پدیدار شد. و این مسئله را ویژه می کند چرا که اگر نگرشهای موجود در سرشت تاریخی این مسئله پرسش برانگیز اند اما در هر تلاش برای تعریف تمثیل به طور ضمنی تنگنای درونی آن تحلیل می رود.

شلینگ در زیباشناسی خود(1) تاریخ هنر را با توجه به این اصل که هنر دوران نمادگرایی کلاسیک است، در حالیکه تمثیل بر دوران مسیحیت حکم می راند سازماندهی کرد. اولین ادعا بر اساس سنتی است که توسط وینکلمان، لسینگ و گوته تثبیت شده بود؛ دومین ادعا قصد داشت برای خاصگی هنر رومانیتیک شالوده ای تاریخی پی ریزی کند. غیاب هر گونه دانش واقعا ارزشمند از دوران مسیحی دلیل ابهام و سردرگمی بیش از اندازه این الگو نبود بلکه در واقع این چشم انداز، خود بیش از اندازه یکپارچگی⁷ رمانتیک داشت. همین الگو ما را با تضاد میان نماد و تمثیل درگیر کرد، تضادی که پیشتر در مجسمه سازی با آن آشنا شده بودیم، و حتی با اینکه بی تردید نمادپردازی واقعا در آنها تقدم داشت، همچون هنرمندان تمثیل پرداز و آثار تمثیل پردازانه تفسیر می شدند. سولگار تمایز شلینگ را برگرفت، اما این تضاد را با شدت بیشتری در سطح یک نظریه کلی تعریف کرد.(2)

نظریه پردازان واقعی بحران متمایل به تمثیل در رمانتیسیسم فردریش شلگل و نوالیس بودند. آنها ایده بحران را ترویج و غربال کردند، و تمثیل را به عنوان ابزار بیانی این ایده بکار بستند، که با کلیات فلسفه تاریخ شباهت و نزدیکی داشت. اما در جایی که، علی الخصوص برای شلینگ مسئله بواسطه قرار گرفتن در یک فلسفه تاریخ عینی به صورتی کمتر حاد و بحرانی نمایان می شود، شلگل به عنوان نقطه شروع خود از دست رفتن اسطوره شناسی که می بایست به عنوان بنیادی برای فرهنگ و بالاتر از همه برای هنر خدمت کند را قرار می دهد. این از دست رفتگی همچون نمایه و شاخص بحران در نظر گرفته می شود، حتی با وجود اینکه او هنوز امیدوار است و باور دارد که خلق یک اسطوره شناسی تازه و نو خواهد توانست راه خروج از تنگنای بحران عمیق زمانه اش را ممکن سازد. از آنجا که برای شلگل هر اسطوره شناسی چیزی مگر " بیان هیروگلیفی⁸ طبیعت پیرامون ما " نیست، یعنی دگرسانی طبیعت به میانجی تخیل و عشق، پس تعجب برانگیز به نظر نمی رسد که نتیجه می گیرد " تمام زیبایی تمثیل است. فقط به این خاطر که زیبایی توصیف ناپذیر است و بالاترین حقیقت تنها می تواند در تمثیل بیان شود." این نتیجه گیری به تسلط کلی تمثیل در تمامی اشکال کنش انسانی راه می برد؛ زبان فی نفسه، در آشکارگی بنیادین و ابتدایی اش، " با تمثیل اینهمان " است.(3)

به سادگی می توان دید که چنین تحلیلهایی به شکل فزاینده تمایل دارند تمثیل را از رابطه قدیمی اش با مذهب مسیح آزاد سازند- رابطه ای که به وسیله الهیات به دقت تعیین و حتی قالب ریزی شده بود. در عوض تحلیل های رمانتیک هم نشینی تمثیل به خصوص با ناهنجاری احساسات مدرن و با انحلال فرم را تثبیت می کرد که به نوبه خود فروپاشی بازنمایی عینی⁹ (Gegenständlichkeit) را موجب می شد. نوالیس کسی بود که صورتبندی قاطعی برای چنین روندی یافت. " قصه ها بدون رابطه ای [منطقی] تنها همنشینی {تصاویرند}، مانند رویاها. اشعار که صرفا آهنگین و مملو از کلمات زیباییند، بی آنکه هر گونه معنا یا به هم چسبیدگی داشته باشند- در بهترین حالت تنها اندک بندهایی را می سازند که فهم پذیرشان می کند- همچون توده ای از قطعات¹⁰، از ناهمگون ترین ابژه ها ساخته شده اند. در بهترین حالت شعری حقیقی تنها می تواند معنای تمثیلی عام و تأثیری غیر مستقیم داشته باشد، همانند موسیقی و غیره."(4)

در مقایسه با این گزاره پردازی های خود-متناقض، مبهم و نا دقیق رمانتیک ها، تصویر حکاکی شده بنیامین از سوگ سروده های باروک آلمانی به واسطه انسجام و استحکام چشمگیر درونی اش بسیار مهم و قابل توجه است. در این نوشتار فرصت ورود به مبحث جدلهای اغلب درخشان بنیامین، مثل جدلش بر علیه گوته، یا تحلیلهای روشنی بخش دقیق و مشروح اش وجود ندارد. می بایست با تاکید

⁷ monolithically

⁸ hieroglyphic expression

⁹ Objective representation

¹⁰ fragments

بر تفسیر کلی او از باروک شروع کنیم که به تفاوت میان باروک و کلاسیسیسم یا به تلاش برای برقرار کردن نسبتی میان منریسم و کلاسیسیسم به مثابه اموری متصل و گرایشاتی مکمل هم (که خصلت نوعی برخی از جریان‌های التقاطی متاخر است) ختم نمی‌شود. در عوض او به هدف اش مستقیماً حمله می‌برد: پرده برداری و آشکار کردن اصل و بنیاد خود هنر. بنیامین می‌گوید " در حوزه شهود تمثیلی، تصویر یک قطعه و یک رمز است. زیبایی آن به عنوان یک نماد وقتی تبخیر می‌شود که نور آموزه الهی بر سرش می‌تابد. ظاهر خطا آمیز مطلق نبود می‌شود. از این رو ایده (eidos) ناپدید می‌شود، استعاره در راه خروج متوقف می‌گردد و کیهان محتوای آن را در خود جذب می‌کند ... شهود ریشه دار از شخصیت مسئله دار هنر ... به مثابه واکنشی در برابر اتکای به نفس آن، از زمان رنسانس ظاهر می‌شود."¹¹ (5) به این ترتیب منطق استدلال بنیامین به این نتیجه می‌رسد که مشخصه مسئله دار هنر، خود جهان آن، جهان بشری، تاریخی و اجتماعی است؛ زوال تمامی اینها است که در تصویری تمثیلی مرئی و آشکار شده است. در تمثیل " مشاهده گر با چهره دگرگونه (facies hippocratica) تاریخ همچون چشم اندازی بدوی و میخ کوب شده رودر رو می‌شود" تاریخ دیگر " بر شکل فرایند یک زندگی ابدی دلالت نمی‌کند بلکه بیشتر به مثابه انهدامی¹² اجتناب ناپذیر است." با این وصف " تمثیل خود را وجودی در فراسوی زیبایی اعلام می‌کند. تمثیل ها در قلمرو اندیشه ها، آن رموزی هستند که در قلمرو چیزها قرار دارند."⁽⁶⁾

به این ترتیب بنیامین با وضوحی کامل می‌بیند که اگرچه تقابل نماد و تمثیل برای تعریف زیباشناسی در هر اثر هنری حیاتی است، اما در نهایت این تقابل محصول خودانگیخته یا آگاهانه دریافت زیباشناسانه نیست. تضاد مورد نظر به وسیله منابع عمیق تری تغزیه می‌شود: به وسیله ضرورت پاسخ‌گویی انسان به واقعیتی که او در آن زندگی می‌کند و همکار یا مانع فعالیت‌هایش می‌شود. با تمام اینها برای نشان دادن آن کاری که بنیامین بدان دست زد و مسئله هنر مدرن که دو دهه پیش از او توسط ویلهلم وورینگر در کتاب تجرد و یگانگی¹³ تعریف شده بود را در جهتی به مراتب عمیق تر بسط داد هیچ بررسی دقیق و مشروحی لازم نیست. تحلیل‌های بنیامین عمیق تر و تیزبینانه تر از سلفش است، و در طبقه بندی تاریخی اشکال زیباشناسانه به مراتب حساس تر و خاص تر عمل می‌کند. همانطور که دیدیم، ابتدا موضوع شکل دوگانه گرایانه به خود گرفت، سپس توسط رمانتیکها در بالاترین شکل انتزاع تعریف شد و حالا بر مبانی استوار توصیفات تاریخی و تفسیر از بحران مدرن در هنر و ایدئولوژی خود را نشان داد. برخلاف وورینگر و نقدهای بعدی از هنر مدرنیستی، بنیامین برای قراردادن شکاف گشوده شده میان نماد و تمثیل در مرکز توجه هیچ احساس نیاز نمی‌کند بنیادهای معنوی و عقلانی هنر را به دورانی بدوی و خاستگاهی¹⁴ فرابیا فکند. و همچنین با وجود این واقعیت که گرایشات پنهان تاریخی-اجتماعی در کار او قدری مبهم و نامتمرکز باقی می‌ماند اما دستاورد نظری او آسیب قابل ملاحظه ای ندیده است.

بنابراین مطالعه بنیامین از این ایده آغاز می‌کند که تمثیل و نماد به صورت بنیادین و اساسی جدایی و واگرایی انسان در پاسخ به واقعیت را بیان می‌کنند. نقد نافذ او از تیرگی و ابهام صورتبندی رمانتیکها به نوبه خود بر این واقعیت نور می‌تاباند که در تحلیل نهایی، وجه تمثیلی برای آشفتگی و اضطرابی مبنا می‌شود که در هم ریختگی پاسخ انسانریختانه¹⁵ به جهان که خود شالوده تامل

¹¹ " ... تصویرسازی های خشکش هنوز محتوایی روشنگر دارند و برای پژوهندگان سرگردان در دسترس اند. کلاسیسیسم به خاطر ذات اش مجاز به دیدن شکاف موجود در آزادی، ناکاملی، فروپاشی جسمانی و فروپاشی زیبایی طبیعت نبود. اما در زیر شکوه اغرار آمیز اش، به وضوح تمثیل مورد ادعای باروک با تأکیدی بی سابقه قرار داشت. شهود ریشه دار از شخصیت مسئله دار هنر – که به هیچ عنوان تنها از فروتنی طبقه اجتماعی خاص ناشی نمی‌شد، بلکه ناشی از بیشمری مذهبی در تعیین فعالیت‌های هنری برای " اوقات فراغت" بود- به مثابه واکنشی در برابر اتکای به نفس آن، از زمان رنسانس ظاهر می‌شود. (بخش‌هایی که لوکاچ در نقل قول کنار گذاشته است.م.)

¹² decay

¹³ Abstraction and Empathy

¹⁴ primordial

¹⁵ anthropomorphizing

زیباشناختی را می سازد، باعث آن است. پس، از آنجا که در هنر مبتنی بر محاکات^{۱۶} تلاش انسان برای آگاه شدن از خود در مناسباتش با سپهر مخصوص کنش اش در طبیعت و جامعه را مشاهده می کنیم، واضح است که دغدغه تمثیل می بایست کلیت انسانیت که به طور ضمنی همیشه در تامل زیباشناختی حاضر است را ویران کند. جدای از کلیت سازی وسیعی که اینجا انجام دادیم، خود بنیامین مصرانه بر این نکته پای می فشرد. " و حتی امروز هم تقدم چیز بر شخص و جزء بر کل که در تقابل میان تمثیل و نماد بازنمایی می شود امری بدیهی نیست؛ چنین قطب بندی به همان شکل قدرت هر یک را برابر می کند. شخصیت بخشی^{۱۷} تمثیلی همیشه این واقعیت را پنهان می کند که کارکردش شخصیت بخشی به چیزها نیست، بلکه در عوض به چیز از طریق برکشیدنش به مثابه یک شخص، اشکال به مراتب چشمگیرتری می بخشد." (7)

این نکته عنصر کلیدی مسئله را شدیداً به مرکز توجه می آورد. با این حال بنیامین تنها متوجه وضع کردن زوجیتی زیباشناختی (یا فرا-زیباشناختی) برای تمثیل است. به همین خاطر به فراسوی توصیف محض، حتی اگر از نوع کلیت سازی مفهوم پردازانه باشد، قدم نمی گذارد. او این واقعیت را نادیده می گیرد که با بخشیدن اشکال چشمگیر به چیزها، آنها بتواره^{۱۸} می شوند، حال آنکه در مقابل انسان ریختی هنر مبتنی بر محاکات با گرایش ذاتی اش به بت شکنی و شناخت حقیقی از چیزها، با آنها به مثابه میانجی های مناسبات انسانی برخورد می کند. بنیامین به این موضوع حتی اشاره هم نمی کند. نظریه پردازان بعدی که نسبت به بنیامین کمتر منتقد بودند از کلمه " بت " در آخرین بیانیه های هنر پیشرو به کرات و در صورتهای متنوع بهره برده اند. البته آنها این مفهوم را در معنای چیزی " خواستگاهی " بکار می گیرند- همچون بیان یک دیدگاه معتبر " جادویی " و ابتدایی نسبت به چیزها. بی آنکه چه در نظریه و چه در عملکردهایشان به این امر اشاره کنند که تلاش برای بازیابی فرهنگ جادویی باستانی تنها می تواند در تخیلات جاگیر شود، حال آنکه در واقعیت به صورت غیر نقادانه ای بتواریگی سرمایه دارانه روابط انسانی در ارتباط با اشیاء را پذیرفته اند. همچنین با جایگزین کردن مداوم " نشانه"^{۱۹} (در معنایی که اخیراً بدست آورده) با " بت " وضعیت کوچکترین تغییری نمی کند. چرا که در زمینه ای تمثیلی یک نشانه بازگو کننده هیچ نیست اگر به صورت غیر انتقادی بتوارشدن را تصدیق نکرده باشد.

بنیامین در باروک به درستی اتحاد نادیدنی مذهب و عرف^{۲۰} را تشخیص می دهد. رابطه متقابل این دو عنصر، فضایی خلق می کند که در آن تمثیل، هر گونه بازنمایی عینی واقعی از دو زاویه متفاوت را تحلیل می برد. ما هم اکنون گرایش نسبت به بتواره سازی را تشخیص دادیم. با این حال بنیامین هم متوجه می شود که این عامل، عامل بعدی را در جهت مخالف با حرکت اش وضع می کند. " هر شخص، هر ابژه ، هر رابطه ای می تواند مطلقاً به معنای هر چیز دیگری باشد. این امکان با تخریب همراه است اما فقط به درگذشتن از جهان غیر مذهبی^{۲۱} حکم می دهد: این جهان همچون جایی

¹⁶ mimetic art

¹⁷ personification

¹⁸ fetishize

¹⁹ emblem

²⁰ convention

²¹ the profane world

توصیف شده که در آن جزئیات اهمیت زیادی ندارند.²² (8) این همان جهان مذهبی است که به صورت خاص ارزش زدایی²³ شده، جهانی که در آن جزء²⁴ در وضعیت ارزش زدوده اش فهمیده می شود. شیء بت شکنی شده لاجرم از کیفیاتش، جزئیاتش ساخته شده است؛ بت شکنی از وضعیت چیز بودگی²⁵ به سمتی است که در آن یک جزء تعیین شده فقط روی می دهد. برای فراروی از این، روابط درونی میان پدیدار و ذات، جزئیات و یکپارچگی عینی می بایست قوام یافته و تقویت شود. یک ابژه تنها به صورت عقلانی می تواند سازمان یابد، تنها می تواند در سطح تفرد²⁶ (Besondere) و به صورت نوعی برکشیده شود؛ اگر جزئیات شاخصه دلالت گری کسب کنند که به فراسوی خودشان، به نوعی ذات اشاره کند می توانند به مثابه کلیتی از جزئیات به صورت عقلانی چیده شده مقرر شوند.

وقتی بنیامین به درستی اشاره می کند که تمثیل به طور کامل جزئیات را لغو می کند و با آن تمامی بازنمایی عین انضمامی از بین می رود، به نظر می رسد ویرانی ریشه ای تر کل جزئیت را تشخیص داده است. اما پدیدارها فریبنده اند؛ چنین ویرانی در اصل بر بازگشتن دلالت می کند. این گونه کنش جایگزینی تنها به این معنا است که مبادله پذیری چیزها و جزئیات در شکل انضمامی که در آن وجود داشتن اشان روی می دهد، لغو می شود. از این رو کنش لغو کردن تنها بر طبیعت داده شده اثر می کند و آنها را با ابژه هایی که ساختار درونیشان تماما با آنها اینهمان است جایگزین می کند. بنابراین چون آنچه رخ می دهد جایگزینی ساده یک جزء با جزء دیگر است، این لغو کردن جزئیت چیزی بیشتر از بازتولید دائمی آن نیست. چنین فرایندی در هر افق بازنمودی تمثیلی به همان صورت باقی می ماند، و از هیچ طریق بر تضاد موجود در بنیادهای کلی مذهبی اش دلالت نمی کند.

با این همه در خود باروک و بخصوص در تفسیر بنیامین از آن، یک موتیف تازه آشکار می شود. این موتیف یا مایه اصلی تازه زمینه فرایندی است که ما تنها کلیاتش را بیان کردیم و استعلایی را موجب می شود که دیگر هیچ محتوای انضمامی مذهبی را شامل نمی شود. این زمینه یکسره نهیلیستی است- هرچند بدون آنکه مشخصه ذاتا مذهبی فرایند را تعدیل کند. بنیامین اشاره می کند: "تمثیل دست خالی از میدان خارج می شود و شیطان که همچون اعماقی پایدار و مانا تجلیل می شد؛ تنها در تمثیل وجود داشت و چیزی جز تمثیل نبود و معنایی غیر از چیزی که بود داشت نیز از صحنه خارج می شود. دقیقا به معنای عدم وجود آنچه ارائه می کرد." و بینش به همان اندازه درخشان بنیامین که می گوید "ذات الهیاتی سوژه" است که اینجا به بیان در می آید.²⁷ (9) و این سوبژکتیویته

²² این مسئله آنتی نومی تمثیل را برایمان به ارمغان می آورد، مبحث دیالکتیکی را که اگر تصویر "سوغ سروده" به خاطر آورده شود، اساسی خواهد بود. هر شخص، هر ابژه، هر رابطه ای می تواند مطلقا به معنای هر چیز دیگری باشد. این امکان با تخریب همراه است اما فقط به درگذشتن از جهان غیر مذهبی حکم می دهد: این جهان همچون جایی توصیف شده که در آن جزئیات اهمیت زیادی ندارند. اما به خصوص برای کسانی که با زمینه های تفسیری تمثیل آشنا اند، جهان مذکور بی شک چنین آشکار خواهد شد، در این جهان تمامی چیزهایی که برای پیشبردن دلالت استفاده می شوند، از جانب اشاره ای که به چیزهای دیگر می کنند، قدرتی است که آنها را دیگر هم پایه چیزهای بی همیت قرار نمی دهد، بلکه به درون نقشه ای بزرگتر بر می کشد، و در واقع می تواند تطهیرشان کند. بدین ترتیب جهان غیر مذهبی در اصطلاح شناسی تمثیلی هم ارزشمند و هم ارزش زدوده درک می شود. این دیالکتیک مذهبی محتوا با دیالکتیک قاعده و بیان همبستگی صوری دارد. بنابراین تمثیل هم زمان هم قاعده و هم بیان است؛ و هر دو به صورت ذاتی متضادند. با این حال همانطور که باروک می آموزد تاریخ همچون رخدادهای خلق شده فهمیده شود، تمثیل به طور خاص از آنجا که قراردادی همچون هر نوع از نوشتار است، به مثابه امری خلق شده، به مانند متن مقدس مورد توجه قرار می گیرد. (ادامه قطعه ای که لوکاچ به کار گرفته است.م)

²³ devalued

²⁴ particular

²⁵ thinghood

²⁶ the individua

²⁷ اشکهای ما بر زمین شخم زده شده دانه می پراکند و افسوس که ما از میدان خارج می شویم. تمثیل دست خالی از میدان خارج می شود و شیطان که همچون اعماقی پایدار و مانا تجلیل می شد؛ تنها در تمثیل وجود داشت و چیزی جز تمثیل نبود و معنایی غیر از چیزی که بود داشت نیز از صحنه خارج می شود. دقیقا به معنای عدم وجود آنچه ارائه می کرد. گناه مطلق آن طور که با مستبدان و توطئه چینان توصیف شده، تمثیل

که خلاقیتش هر مرزی را به نهایت رساند و به مرحله خود-تخریبی وارد شد، با این جوهر الهیاتی انطباق دارد. در اینجا هم دقت توقف ناپذیر بنیامین تفسیری اساسی فراهم می آورد: "به این خاطر تنها انحرافی که ماخلولیا به خود اجازه می دهد مرتکب شود تمثیل است، نیرومندترین از نوع خودش." (10) بنیامین برای ما چنان سبک گرای دقیقی است که نمی توان لحن سرزنش آمیز مضمیر در استفاده اش از واژه "انحراف"²⁸ را نادیده گرفت. آنجا که جهان ابژه ها دیگر جدی گرفته نشود، جدیت جهان سوژه لاجرم به همراه آن ناپدید خواهد شد.

منابع

1. Werke, Stuttgart and Augsburg 1956, Vol. 1, 5, p. 452.
2. Solger, Erwin, Berlin 1815, pp. 41–9.
3. Friedrich Schlegel, Prosaische Jugendschriften, Vienna 1908, Vol. II, pp. 361, 364 and 382.
4. Novalis, Werke, Jena 1923, Vol. II, p. 308.
5. Walter Benjamin, The Origin of German Tragic Drama, NLB, London 1977, p. 176.
6. Ibid. pp.166 and 178.
7. Ibid. pp. 186–7.
8. Ibid. p. 175.
9. Ibid. p. 233.
10. Ibid. p. 185.

است. آنها واقعی نیستند و آن چیزی که بازنمایی می کنند را تنها در چشم انداز سوپژکتیو ماخلولیا صاحب اند؛ دیدگاهشان چنین است چراکه توسط فرزندان خودشان نابود می شوند، چون تنها بر نابینایی خود دلالت دارند. آنها به پرخاشگری سوپژکتیوی اشاره می کنند که تنها در آن وجود دارد. شیطان به همان صورت از طریق صورت تمثیلی خود را به سان پدیداری سوپژکتیو آشکار می کند. عظمت سوپژکتیویته ضد هنری باروک در اینجا با ذات الاهیاتی امر سوپژکتیو هم راستا می شود. کتاب مقدس شیطان را با مفهوم دانش معرفی می کند. وعده مار به اولین انسان این بود که خواهد توانست "خوب و بد را بشناسد". اما کتاب مقدس می گوید خدا پس از آفرینش: "هر آنچه ساخته بود را به تماشا نشست، و آن را بسیار نیکو یافت". بنابراین دانش شیطان هیچ موضوعی ندارد. هیچ شیطانی در جهان وجود ندارد. در خویشتن انسان با اشتیاقش برای دانستن یا بیشتر برای قضاوت کردن است که شیطان فراز می آید. شناخت خوبی به عنوان شناخت امری ثانویه است. چنین شناختی به دنبال عمل می آید. شناخت شر به عنوان شناخت امری مقدم و نخستین است و به دنبال تامل می آید. بدین ترتیب شناخت خوب و بد نقطه مقابل کلیت شناخت واقعی است. شناختی که وابسته به امر سوپژکتیو است اساسا تنها شناخت شر است. این شناخت در معنایی که کیرکگارد عمیقا از این واژه می فهمید "مهمل" (Geschwätz) است. چنین شناختی نوای پیروزی سوپژکتیویته و آغاز یورش قواعد خودسرانه بر چیزها، و ریشه کلیت تامل تمثیلی است. (ادامه قطعه ای که لوکاچ به کار گرفته است.م)

