درباره‌ی والتر بنیامین

گئورگ لوکاچ

مترجم: نیما عیسی‌پور

در این مقاله، هدف ما این است که نشان دهیم روحِ تمثیل ٭خود را با صراحت تمام در نظر و نیز عملِ آوانگاردهای مدرن آشکار می‌کند.

تصادفی نیست که اکنون دهه‌هاست منتقدان از یک طرف توجه خود را به قرابتِ بین باروک و رومانتیسم معطوف کرده‌اند و از طرف دیگر بنیان‌های هنر و ایدئولوژی مدرن را مرکز توجه خود قرار داده‌اند. هدف از این تاکتیک شرح ـ و مشروعیت‌بخشیدن به ـ هنر و ایدئولوژیِ مدرن به‌مثابه‌ی وارثان و جانشینان بحران‌های عظیم جهان مدرن و همچنین به‌عنوان بازنمودهایی از بحران عمیق عصر کنونی است. والتر بنیامین کسی بود که توانست ژرف‌ترین و بدیع‌ترین نظریه‌پردازی درخصوص این دیدگاه‌ها را ارائه کند. او در پژوهش‌اش در باب درامِ سوگناک باروک (*Trauerspiel*) جسورانه نظریه‌ی برجسته‌ای را بنیان می‌گذارد تا نشان دهد تمثیل سبکی است که بیشترین تناسب را با احساسات، ایده‌ها و تجربه‌ی جهان مدرن دارد. البته او صراحتاً به این طرح اشاره نمی‌کند. بالعکس، متنِ او منحصراً خود را به مضمون تاریخی انتخاب‌شده محدود می‌سازد. با این‌حال، روح اثر از آن چارچوبِ محدود فراتر می‌رود. بنیامین باروک (و رومانتیسم) را از نقطه‌نظر نیازهای ایدئولوژیک و هنریِ اکنون تفسیر می‌کند. او در راستای هدفش با گزینش این مضمونِ محدود دست به انتخابِ عجیب٭ مناسبی می‌زند، زیرا عناصر بحران موجود در باروک با شفافیت تمام در زمینه‌ی خاص جامعه‌ی آلمانِ آن‌زمان ظهور می‌کنند. این رویداد ماحصلِ درغلتیدنِ موقتی آلمان به وضعیتی بود که در آن تنها ابژه‌ی تاریخِ جهان قلمداد می‌شد. این به‌نوبه‌ی خود به قسمی فضای بسته‌ی یأس‌آلود و درون‌نگر انجامید، که در نتیجه‌ی آن ضدّگرایشات واقع‌گرایانه‌ی آن عصر سست شدند ـ یا این‌که تنها در مواردی استثنائی همچون گریمِلهاوزِن آشکار می‌گشتند. این بصیرت درخشانی بود که بنیامین را به انتخاب این دوره در آلمان و به‌طور اخص نمایش (drama)، به‌عنوان موضوعِ پژوهش‌اش، سوق داد. این انتخاب به او اجازه می‌داد تصویری روشن از مسأله‌ی نظری موجود ارائه دهد، بدون این‌که وقایع تاریخی را آن‌گونه که اغلب در تواریخ کلیِ معاصر دیده می‌شود تحریف یا تحمیل کند.

مفید است اگر به‌عنوان مقدمه‌ای بر بررسی دقیقِ تحلیل بنیامین از باروک، آن‌هم از نقطه‌نظرِ خصلت پیچیده و معضله‌دار هنر معاصر، به تمایز میان سمبولیسم و تمثیل بپردازیم، تمایزی که آن را زیبایی‌شناسیِ رمانتیک به اثبات رسانده است. بدین ترتیب معلوم خواهد شد که موضع رمانتیک‌ها در این خصوص، در مقایسه با موضعِ متفکران در بحران‌هایی که پیش و پس از آن‌ها رخ دادند، از شفافیت کم‌تری برخوردار بود. موضع بینابینی آنان دلایل بسیاری دارد. مهم‌تر از همه، تأثیر چشمگیر شخصیت گوته را نمی‌توان نادیده انگاشت، او شناخت کاملی از این مسأله‌ی به‌خصوص داشت، مسأله‌ای که او نیز آن را، همان‌طور که می‌دانیم، برای سرنوشت هنر بسیار مهم می‌دانست. این عامل توسط رانه‌ی قدرتمندی تشدید می‌شد که در هنرِ گوته معطوف به رئالیسم بود، لیکن این به هیچ‌وجه تنها به هنرِ گوته محدود نمی‌شد . افزون بر این، رمانتیسم خود را مرحله‌ی گذارِ بین دو بحران تلقی می‌کرد. این نه تنها به بصیرت‌هایی ویژه، ولو پرسش‌برانگیز، در خصوص ماهیت تاریخی این مسأله انجامید، بلکه موجب شد دشواری نهفته در هر تلاش برای تعریف تمثیل نیز هموار گردد.

شلینگ، در زیبایی‌شناسی‌اش، تاریخ هنر را با توجه به این اصل سامان می‌دهد که هنرِ کلاسیکْ عصرِ سمبولیسم بود، در حالی‌که مسیحیت در سیطره‌ی تمثیل قرار داشت. نخستین مدعا مبتنی است بر سنتی که وینکِلمان، لِسینگ و گوته بنا نهادند؛ و دومین مدعا در پی این است که شالوده‌ی تاریخی‌ای برای مشخصاً هنر رمانتیک ارائه کند. آن‌چه موجب ابهام و پیچیدگی این طرح می‌شود، فقدان هر گونه معرفتِ به‌راستی باریک‌بین از عصر مسیحی نیست، بلکه ابهامِ فوق از این واقعیت نشأت می‌گیرد که چشم‌اندازِ این طرح یک‌سر به‌گونه‌ای فزون از حد رمانتیک است. این چشم‌انداز جدالِ آشنایی را نادیده می‌انگارد که در مجسمه‌سازی میان سمبل و تمثیل در جریان است، و حتی نویسندگان و آثاری را تمثیلی قلمداد می‌کند که در آن‌ها اولویت سمبولیسمِ واقع‌گرایانه امری مسلم است. اسلوگِر تمایز مدنظر شلینگ را خوب درک می‌کند، اما آن را با دقت بسیار در قالب یک نظریه‌ی کلی شرح می‌دهد.

در رومانتیسم، نظریه‌پردازان راستینی که به استعدادهای تمثیل برای بیان بحران اعتقاد داشتند فردریش شِلِگل و نوالیس بودند. تلاش آن‌ها برای بررسی دقیق و اشاعه‌ی ایده‌ی بحران و ایده‌ی تمثیل به‌مثابه‌ی ابزار بیانیِ متناسب با آن قرابت‌های نزدیکی با فلسفه‌های تاریخی دارد که پیش‌تر اشاره شد. مع‌الذالک، نظر به این‌که مسأله، خاصه برای شِلینگ، به این دلیل چندان حاد نیست که وی آن را درون یک فلسفه‌ی ابژکتیو از تاریخ ادغام می‌کند، شِلِگل فقدان اسطوره‌شناسی‌ای را به عنوان نقطه‌شروع خود قرار می‌دهد که شاید بنیانی برای فرهنگ، و از همه مهم‌تر هنر باشد. فقدان به‌عنوان شاخصِ یک بحران دانسته می‌شود، گرچه او همچنان امیدوارانه بر این نظر است که خلق یک اسطوره‌شناسی جدید یافتن راهی را ممکن می‌سازد برای خروج از بن‌بستِ بحران

عمیقِ موجود در زمانه‌ی او. از آن‌جا که طبق نظر شِلِگل هر اسطوره‌شناسی چیزی نیست جز «بیان تصویرنگارانه‌ی [هیروگلیفی] طبیعتِ اطراف‌مان»، که توسط عشق و تخیّل زیر و زِبر شده است، تعجبی ندارد اگر عاقبت به این نتیجه برسد که «زیبایی جملگی تمثیل است. صرفاً چون وصف‌ناپذیر است، والاترین حقیقت تنها می‌تواند در قالب تمثیل بیان شود». ماحصل[۵] هژمونیِ کلی تمثیل در تمامی اشکال فعالیت بشری است؛ زبان خود، در تجلیاتِ ازلی‌اش، «با تمثیل این‌همان» است.

از قرار معلوم چنین تحلیلی مستعد این است که تمثیل را از بند پیوندهای قدیمی خود با مسیحیت برهاند ـ پیوندهایی که مشخصاً توسط الهیات تعیین و معیّن شده‌اند. در مقابل، این تحلیل با یک آنارشی مشخصاً مدرن از احساسات و همچنین فروپاشیِ فرم که به نوبه‌ی خود به ازدست‌رفتن بازنمایی ابژکتیو می‌انجامد قرابت دارد[*Gegenständlichkeit*]. این نوالیس است که برای چنین روندهایی یک فرمول سرراست ارائه می‌کند. «داستان‌هایی که هیچ پیوند [منطقی‌ای] برقرار نمی‌کنند، فقط، همچون رؤیاها، چیزهایی را تداعی می‌کنند. اشعاری که صرفاً آهنگین و آکنده از کلمات زیبا هستند، ولی واجد هیچ معنا یا انسجامی نیستند ـ و در بهترین حالت فقط چند بندِ قابل‌فهم دارند ـ شبیه مجموعه‌ای از قطعات هستند که از ناهمگن‌ترین ابژه‌ها تشکیل شده‌اند. در بهترین حالت شعر خوب تنها یک معنای تمثیلی کلی و، همچون موسیقی، تأثیری غیرمستقیم دارد».

در مقایسه با چنین گزاره‌های مردد، مبهم و متناقضی از رمانتیک‌ها، تصویری که بنیامین از درام سوگناک باروک ترسیم می‌کند به‌دلیل استحکامِ درونیِ قابل‌ملاحظه و انسجام‌اش جالب توجه است. جای آن نیست که به بحث مجادلاتِ اغلب درخشان بنیامین، مثلاً در رابطه با گوته، یا تحلیل‌های روشن‌گر و مفصل او، بپردازیم. در ادامه، باید با تأکید بر این نکته آغاز کنم که کل تفسیر او از باروک با تقابلِ بین باروک و کلاسیسم، یا با تلاشی برای اثبات این‌که شیوه‌گرایی (Mannerism) و کلاسیسم گرایشاتی هستند مرتبط و مکمل به پایان نمی‌رسد. در مقابل، او یکراست می‌رود سر اصل مطلب: آشکارساختن اصلِ هنر. او می‌گوید «در حوزه‌ی شهودِ تمثیلی، ایماژ[۵] یک قطعه، یک رون[۱] است. زیبایی آن به‌عنوان یک سمبل هنگام نزولِ نورِ معرفت الهی بر آن محو می‌شود. نمودِ کاذبِ تمامیت رنگ می‌بازد. چون *eidos*[۲] ناپدید می‌شود، هستیِ تشبیه خاتمه می‌یابد، و جهانی که در بر می‌گرفت نیز می‌چروکد و در خود جمع می‌شود . . . شهودِ ژرفی که در خصلت معضله‌دار هنر ریشه دارد . . . به‌مثابه‌ی واکنشی به اعتماد به نفس آن در دوره‌ی رنسانس ظهور می‌کند». با این‌حال، نتیجه‌ی منطق بنیامین این است که خصلت معضله‌دار هنر به خود جهان نیز تسری می‌یابد، همان جهانِ بشر، تاریخ و جامعه؛ زوالِ جملگی این‌هاست که در صورِ خیالِ تمثیل هویدا گشته است. در تمثیل، «بیننده با *چهره‌ی بقراطیِ*[۳] تاریخ به‌مثابه‌ی منظری وحشت‌زده و ازلی مواجه می‌شود». تاریخ دیگر «شکلِ جریان یک حیات ابدی

را به خود نمی‌گیرد، بل به هیأت تباهی مقاومت‌ناپذیری در می‌آید». هر چند، «تمثیل بدین‌طریق خود را فراتر از زیبایی معرفی می‌کند. تمثیل، در قلمرو فکر، همان است که خرابه در عرصه‌ی چیزها».

از این‌رو، بنیامین با وضوح هرچه‌تمام می‌بیند که، گرچه تقابل بین سمبل و تمثیل برای توصیف زیبایی‌شناختی هر اثر هنری به‌غایت مهم است، این تقابل در نهایت محصولِ خودانگیخته و آگاهانه‌ی ملاحظات زیبایی‌شناختی نیست. این تقابل از سرچشمه‌هایی ژرف‌تر سیراب می‌شود: از عکس‌العمل ضروری انسان به واقعیتی که در آن زندگی می‌کند، واقعیتی که به فعالیت‌های او یاری می‌رساند یا مانع‌شان می‌شود. برای نشان‌دادن این‌که، باوجود همه‌ی این‌ها، آن‌چه بنیامین انجام می‌دهد انتخاب و بسطِ هرچه عمیق‌ترِ مسأله‌ی هنر مدرن است، همان‌طور که دو دهه پیش از او ویلهلم وُرینگِر در کتاب‌اش تحت عنوان *انتزاع و همدلی* به همین کار مبادرت ورزیده بود، حتماً لازم نیست تحقیق مفصلی صورت بگیرد. تحلیل بنیامین در مقایسه با پیشینیان خود تیزبین‌تر، عمیق‌تر و پرمحتواتر است و درخصوص طبقه‌بندی تاریخی فرم‌های زیبایی‌شناختی نیز حساسیت و دقت بیش‌تری به خرج می‌دهد. همان‌طور که می‌دانیم، آن دوگانگیِ محصَّل که نخستین تعریف انتزاعی‌اش را مدیون رمانتیک‌ها هستیم، اکنون [در کار بنیامین] در یک توصیف و تفسیر تاریخیِ مستحکم از بحرانِ جهان مدرن در هنر و ایدئولوژی متبلور می‌شود. برخلاف وُرینگِر و منتقدان هنری پس از او، بنیامین لزومی نمی‌بیند بنیان‌های معنوی و فکری هنر مدرن را به یک عصر آغازین فرافکند تا بر آن ورطه‌ای تأکید بورزد که سمبل و تمثیل را از هم جدا می‌سازد. این امر که جریانات نهفته‌ی اجتماعی‌ـتاریخی تا حدودی مبهم و گنگ باقی می‌مانند آسیب جدی‌ای به دستاورد وی وارد نمی‌کند.

بنابراین، پژوهش بنیامین با این ایده آغاز می‌شود که تمثیل و سمبل واکنش‌های اساساً مختلفِ انسان به واقعیت را بیان می‌کنند. نقد تند و گزنده‌ی او از ابهامات و پیچیدگی‌های موجود در صورت‌بندی‌های رمانتیک‌ها توجه همگان را به این نکته جلب کرد که، در تحلیل نهایی، وجه تمثیلی مبتنی بر [قسمی] اختلال است که واکنشِ انسان‌انگارانه به جهان را مختل می‌کند، جهانی که برسازنده‌ی بنیان تأمل زیبایی‌شناختی است. اما از آن‌جاکه آن‌چه در هنرِ تقلیدی (mimetic art) می‌بینیم تلاش انسان برای کسب خودآگاهی در روابط‌اش با قلمرو اصلی فعالیت او در طبیعت و جامعه است، پیداست که تمثیل می‌باید زیر پای آن انسانیت کلی‌ای را خالی کند که همواره به‌طور ضمنی در تأمل زیبایی‌شناختی حاضر است. بنیامین بی‌آن‌که مثل ما در این مقاله دست به کلی‌گویی بزند، در رابطه با این نکته نظر خود را قاطعانه بدین‌گونه ابراز می‌کند: «و حتی امروزه نیز به هیچ‌وجه معلوم نیست که اولویت شیء بر امر شخصی، [یا] جزء بر کل، مبیّن مواجهه‌ی میان تمثیل و نماد است، مواجهه‌ای که تمثیل یک قطب آن است و، دقیقاً به همین دلیل، نیرویی برابر دارد. تشخصِ تمثیلی (allegorical personification) همواره این واقعیت را پنهان کرده که

کارکرد آن تشخص‌بخشیدن به چیزها نیست، بلکه هدف از آن این است که با برکشیدن شیء به هیأت یک شخص بدان فرمی باصلابت‌تر بخشد».

بر این اساس، عناصر اصلی این مسأله به‌دقت مورد بررسی قرار می‌گیرند. با این‌حال، تنها دغدغه‌ی بنیامین این است که گونه‌ای هم‌ارزی زیبایی‌شناختی برای تمثیل ایجاد کند. از این‌رو، او از توصیف صِرف، ولو از حیث مفهومی تعمیم‌یافته، فراتر نمی‌رود. او این واقعیت را نادیده می‌گیرد که فرمی باصلابت‌تر به چیزها بخشیدن معادل بت‌واره‌ساختن آن‌ها است، آن‌هم در تقابل با هنرِ انسان‌انگارانه‌ی تقلیدی که ذاتاً به بت‌واره‌زدایی تمایل دارد و معرفت راستین‌اش اشیاء را به‌مثابه‌ی میانجی‌هایی برای مناسبات انسانی می‌پندارد. بنیامین حتی اشاره‌ای هم به این موضوع نمی‌کند. پس از بنیامین، برخی از نظریه‌پردازان که نسبت به او کم‌تر انتقادی بودند در مانیفست‌های هنر آوانگارد خود اغلب از واژه‌ی «بت‌واره» استفاده می‌کنند. البته آن‌ها این واژه را به معنای چیزی «آغازین» به‌کار می‌برند ـ به‌منزله‌ی تجلی یک نگرشِ اصالتاً ساده، بدوی و «جادویی» از چیزها. پر واضح است که این نظریه‌پردازان نه در نظر و نه در عمل‌شان به این نکته توجهی ندارند که تلاش برای جانِ تازه بخشیدن به یک فرهنگِ آرکائیک و اسرارآمیز تنها می‌تواند در تخیل رخ دهد، وانگهی در جهان واقعیت این را چشم‌بسته پذیرفتند که سرمایه‌داری خصلتی بت‌واره به روابط بشری می‌بخشد و مناسبات انسانی را به شیء بدل می‌کند. همچنین با جایگزین‌کردن مکرّر «نشان» (emblem) (در معنای اکتسابیِ جدیدش) به‌جای «بت‌واره» (fetish) در وضعیّت موجود کوچک‌ترین تغییری ایجاد نمی‌شود. زیرا در متنِ تمثیل یک نشان اگر بی‌بروبرگرد مبیّن گونه‌ای بت‌واره‌گی نباشد معنای دیگری نیز ندارد.

بنیامین به‌درستی به این نکته پی برده بود که در باروک یک اتحاد جدانشدنی بین دین و عرف وجود داشت. تأثیر متقابل این دو عنصر بر هم فضایی را خلق می‌کند که در آن تمثیل زیر پای هر گونه بازنمایی واقعی ابژکتیو را از دو جهت خالی می‌کند. پیش‌تر در رابطه با گرایش متمایل به بت‌واره‌گی مفصل سخن گفتیم. با وجودِ این، بنیامین نیز دریافته بود که این عامل گرایشِ متضاد دیگری را به جریان می‌اندازد. «هر شخص، هر ابژه، [یا] هر رابطه می‌تواند مطلقاً معنای دیگری داشته باشد. با [درنظرگرفتن] این امکان یک حکمِ زیان‌بار اما صحیح بر این جهانِ غیرمذهبی و الحادآمیز وارد است: این مشخصه‌ی جهانی‌ست که در آن جزء واجد هیچ اهمیت ویژه‌ای نیست». این همان جهان مذهبیِ مبتنی بر جزئیّتِ ارزش‌زدوده است، جهانی که در آن امر جزئی در همان حالتِ ارزش‌زدوده‌اش حفظ می‌شود. یک شیءِ غیربت‌واره ضرورتاً از ویژگی‌ها و جزئیاتی تشکیل شده است؛ شیئیّتِ غیربت‌واره شیوه‌ی بودن یک جزءِ معیّن است. فراتر از این، مناسبات درونی میان ظهور و ذات، [یا] جزء و امر ابژکتیو می‌باید تشدید گردد. یک ابژه تنها در صورتی می‌تواند به‌شکلی عقلانی سامان یابد، فقط زمانی می‌توان آن را به ساحت امر جزئی (*Besondere*)، [یا]

امر خاص، به‌مثابه‌ی تمامیتی از جزئیاتِ به‌شکل عقلانی سامان‌یافته، برکشید، که این جزئیات بتوانند خصلتی سیمپتوماتیک کسب کنند، خصلتی که ورای خودشان به یک ذات اشاره دارد.

هنگامی‌که بنیامین به‌درستی این نکته را خاطرنشان می‌سازد که تمثیل کاملاً جزء را، به‌همراه تمامی اشکال بازنماییِ ابژکتیو و انضمامی، ملغی می‌کند، به‌نظر در حال کشف نابودیِ به‌مراتب ریشه‌ای‌ترِ جملگی امور جزئی است. اما ظواهر گمراه‌کننده‌اند؛ در واقع این نابودی حاکی از گونه‌ای بازگشت است. عملِ جایگزینی تنها به این معناست که چیزها و جزئیاتی که قابلیّت جانشینی دارند در آن فرم انضمامی‌ای ملغی می‌شوند که از قضا در آن وجود دارند. لذا عملِ ملغی‌کردن تنها ماهیّت داده‌شده‌شان را تحت‌الشّعاع قرار می‌دهد و جای‌شان را به ابژه‌هایی می‌دهد که ساختار درونی‌شان کاملاً با آن اشیاء و جزئیات این‌همان است. بنابراین، از آن‌جاکه آن‌چه رخ می‌دهد صرفاً جانشینی یک جزء با جزءِ دیگر است، این الغای جزئیّت چیزی نیست جز همان بازتولید دایمی خودش. این فرآیند در بینش تمثیلیِ مبتنی بر بازنمایی نیز یکسان است، و با بنیان‌های کلی مذهبی‌اش هیچ مغایرتی ندارد.

در خود دوره‌ی باروک، با این‌وجود، و علی‌الخصوص در تفسیر بنیامین از آن، یک درون‌مایه‌ی جدید آشکار می‌شود. آن این است که تعالی‌ای که برای فرآیند فوق‌الذکر زمینه‌سازی می‌کند دیگر واجد هیچ محتوای مذهبی و انضمامی‌ای نیست. این محتوا سراسر نیهیلیستی است ـ البته بدون این‌که موجب تعدیل خصلت اساساً مذهبی این فرآیند شود. بنیامین متذکر می‌شود که: «تمثیل دست‌خالی ناپدید می‌شود. شیطان، که تمثیل آن را همچون عظمتی دیرپا پاس می‌داشت، به خودی خود تنها در تمثیل وجود دارد، چیزی جز تمثیل نیست و معنایی متفاوت از آن‌چه که هست دارد. شیطان دقیقاً به‌معنای عدم وجود آن چیزی است که عرضه می‌دارد». طبق بصیرتِ هوشمندانه‌ی بنیامین، این «ذات الهیاتی سوژه» است که در این‌جا نشان داده می‌شود. و این سوبژکتیویته، که خلاقیت‌اش همه‌ی محدوده‌ها را درنوردیده و به نقطه‌ی خودتخریبی رسیده است، واجد وجه پذیرندگیِ مطابق با تمثیل است. در این‌جا نیز، جدیّت پی‌گیر بنیامین این تفسیر بنیادی را در پی دارد که: «زیرا تنها سرگرمی‌ای که شخصِ مالیخولیایی حاضر به انجام‌اش می‌شود، و البته بسیار هم نیرومند است، تمثیل است». بنیامین آن‌قدر برای ما مؤلف تیزبین و صاحب‌سبکی است که نمی‌شود لحن انتقادآمیز نهفته در کاربردش از کلمه‌ی «سرگرمی» (diversion) را نادیده انگاشت. در جایی که جهانِ ابژه‌ها دیگر جدی گرفته نمی‌شود، جدیّتِ جهان سوژه نیز باید با آن محو گردد.

این مقاله ترجمه‌ای است از:

Lukacs. G. (1978. July-August). On Walter Benjamin. *New Left Review*. Issue 110

پانویس‌ها:

[۱]. حروف الفبای رون که در نظام نوشتاری بدوی اقوام ژرمانیک در اسکاندیناوی و بریتانیا مورد استفاده قرار می‌گرفت. م.

[۲]. eidos در یونانی به‌معنای فرم و گونه است. گفته شده است که مفهوم فرم در یونانی به‌واسطه‌ی چند کلمه بیان می‌شود که عمدتاً با مفهوم «دیدن» مرتبط هستند، از جمله idea و eidos که هر دو از ریشه‌ی ***weid*** در زبان‌های هندی-اروپایی به‌معنای «دیدن» مشتق شده‌اند. م.

[۳]. ***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 در این جستار می‌کوشد با مددجستن از این استعاره نشان دهد که تمثیل همانا چهره‌ی بیمارگون تاریخ را برملا می‌کند. م.

THE POINT IS TO CHANGE IT
تز یازدهم
THE PHILOSOPHERS HAVE ONLY INTERPRETED THE WO
THESIS 11