

تغییرات در تجربه و کارکرد اثر هنری در دوران تکنولوژی ازدیدگاه والتر بنیامین

با تأکید بر جستار اثر هنری در دوران بازتولیدپذیری تکنیکی آن

روح‌الله رضانی بارکوسرا*

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۱/۱۰/۱۲

تاریخ پذیرش مقاله: ۱۳۹۲/۱۲/۲۰

چکیده

در این مقاله نقش تکنولوژی در تحولات تجربه اثر هنری در دوران مدرن مورد بررسی قرار گرفت. ابتدا به معرفی مبانی فلسفی تجربه نزد بنیامین و پیشینه تاریخی آرای او در باب هنر پرداخته شد. سپس تأثیرات تکنولوژی هم بر ماهیت هنر و هم بر دریافت اثر هنری نشان داده شد. این تکنولوژی که دستگاه حسی بشری را در جوامع مدرن دچار دگرگونی کرده در سپهر هنر با بازتولید تکنولوژیکی‌اش موجب از بین رفتن فاصله و یکتایی اثر در برابر مخاطبان‌ش شده است. نتیجه این دگرگونی تاریخی زوال هاله اثر و جایگزینی ارزش‌های نمایشی به جای ارزش‌های آیینی آن است. هنرهای وابسته به تکنولوژی نظیر عکاسی و فیلم اساساً بازتولیدپذیر هستند و بنابراین به طور کامل کارکردهای نمایشی دارند. از این رو، کاربست نمایشی هنر در برابر توده‌ها نقش سیاسی آن را تعیین می‌کند. این کاربست هنر می‌تواند در خدمت نیروهای تمامیت خواه جامعه نظیر فاشیسم باشد، یا اینکه در جهت آگاهی بخشی توده‌ها و سازوار کردن آن‌ها با شرایط تکنولوژیکی زندگی مدرن به کار گرفته شود.

کلید واژه‌ها: بنیامین، تجربه، اثر هنری، بازتولیدپذیری، هاله

مقدمه

والتر بنیامین^۱، فیلسوف و منتقد آلمانی (۱۹۴۰-۱۸۹۲م). که کارش را با نقد تجربه کانتی آغاز کرده بود تحت تأثیر آلویس ریگل به جنبه‌های آشکارکننده اجتماعی هنر و تحت تأثیر مارکس به جنبه‌های رهایی‌بخشی آن علاقه‌مند گردید. این دو رویکرد بنیامین در جستار اثر هنری در دوران بازتولیدپذیری تکنیکی آن^۲ با هم تلاقی می‌یابند. او در این جستار با برقراری ماتریسی از رابطه نظری میان هنر، هاله، جادو، و تکنولوژی سعی دارد نشان دهد که سرنوشت هنر در دوران مدرن از تغییراتی بنیادی در ساختار تجربه بشری خبر می‌دهد که رد آن تغییرات را می‌توان در دگر دیسی‌های سیاسی و تکنولوژیکی جهان بشری نیز جست. به زعم بنیامین، هنر به مثابه جایگاهی که این تغییرات ساختاری در تجربه را آشکار می‌کند، هم آستان تهدیدی عالم‌گیر است و هم مایه امید مسیحایی. از این حیث تهدید است که قدرت‌های مسلط و تمامیت‌خواه - که در زمان بنیامین خطرناک‌ترین آن‌ها فاشیسم و سپس سرمایه‌داری بودند - از تصویری شدن حاد زندگی بشر امروزی در ایجاد توهمات جمعی دیداری استفاده کنند و هنر را برای بسیج نیروهای اجتماعی در جهت اهداف خود به کار گیرند؛ تهدیدی که با قدرت‌گیری نازی‌ها در آلمان و فاشیست‌ها در ایتالیا و بهره‌گیری تام و تمام هر دوی آن‌ها از رسانه‌های مدرن در تحمیل توده‌ها بسیار سریع‌تر از انتظار محقق گردید. در جهت عکس، امید مسیحایی بنیامین به هنر در وضعیت دوران تکنولوژی به این خاطر است که آن را هم به مثابه آزمایشگاهی و هم به مثابه درمانگاهی برای مواجهه با تکنولوژی و سازگاری انسان با آن ارزیابی می‌کند.

مبانی فلسفی مفهوم تجربه در آثار بنیامین

دو درونمایه فلسفی را می‌توان در همه رویکردهای بنیامین نسبت به مطالعه هنر یافت: نقد تجربه استعلایی کانتی و بسط تجربه نیهیلیسم نیچه‌ای. این دو در تمام آثار

مرحله‌های مختلف نویسنده‌گی او مشهودند؛ از آثار دوره جنبش جوانان تا تالیفات آنارشییستی عرفانی و دینی اوایل دهه ۱۹۲۰م و تا آثار مارکسیستی اوایل دهه ۱۹۳۰م. مفاهیم تجربه و نیهیلیسم رشته‌ای از پیوستگی نظری را میان ناپیوستگی‌های کارهای بنیامین برقرار می‌کنند. نیچه در سال ۱۸۸۷م امکان نیهیلیسم مبهمی را مطرح کرد که هم فعال بود و هم منفعل. به زعم او، ظهور نیهیلیسم چاره‌ناپذیر است، زیرا با زوال تمدن تباهی گرفته مسیحی اروپا ارزش‌ها از زندگی رخت برمی‌بندند و بی‌هدفی آن را فرا می‌گیرد. نیهیلیسم منفعل تسلیم و رضای بدبینانه به این شرایط است؛ حال آنکه نیهیلیسم فعال می‌خواهد ارزش‌هایی را که دیگر بدان باور ندارد در هم شکند و ارزش‌های نوینی را خلق نماید و گونه والاتری از انسان را پدیدار سازد. بنابراین نیهیلیسم می‌تواند به دو گونه تفسیر شود؛ هم آفریننده - نشان‌های از قدرت - و هم به مثابه یک انحطاط و رکود که در آن پیوند بین ارزش‌ها و اهداف - که هر فرهنگ مقتدری به آن متکی است - می‌گسست^۳. کار بنیامین می‌تواند به مثابه پژوهشی درباره این دو پهلو بودن نیهیلیسمی که دوران مدرن را فراگرفته است لحاظ شود؛ تلاشی برای برپایی روشی که هم تشخیص یک فرهنگ نیهیلیستی منفعلانه و هم شناسایی شانس برای یک نیهیلیسم فعال ظهوریابنده در میان آن فرهنگ را ارائه می‌کند. تحلیل او از نیهیلیسم منفعل بر «زوال تجربه» متمرکز شد - گسست نیچه‌ای «پیوند بین ارزش‌ها و اهداف» - که به واسطه ویرانی فرم‌های سنتی ارتباطات - از جمله هنر - و گسست رابطه‌شان با طبیعت به وسیله پیشرفت روابط اجتماعی سرمایه‌داری و تکنولوژی حاصل شده است. البته این تحلیل او غیر قابل تفکیک از برآورد شناسی برای یک نیهیلیسم فعال، و چه بسا دینی، است که درون زوال تجربه آشیان می‌گزیند. (caygill, 1998: xii) در مورد خاص هنر، که موضوع این مقاله است، بنیامین این نیهیلیسم را در زوال هاله اثر هنری و از بین رفتن ارزش‌های سنتی و آیینی هنر، که به بیان نیچه‌ای همان از میان رفتن «پیوند بین ارزش‌ها

و اهداف» است، ردیابی می‌کند. اما او به جای آن که همانند هگل رای به مرگ هنر بدهد یا آنکه به مفهوم منفعل «هنر برای هنر» تن در دهد، در برابر کاربردهای فاشیستی از هنر، کارکردهای فعالانه سیاسی، آموزشی، و روان‌پالای توده‌های آن را مطرح می‌کند.

در مورد درون مایه تجربه می‌توان گفت همه نوشته‌های بنیامین را، چه مختص به ادبیات باشد یا تاریخ هنر یا مطالعه فرهنگ شهری، می‌توان به مثابه پیش‌بینی یک «فلسفه آتی» تلقی کرد، که در بطن این فلسفه جدید یک دگردیسی رادیکال از مفهوم تجربه به میراث مانده از فلسفه نقدی کانت صورت می‌گیرد. چارچوب این دگردیسی در جستار در باب برنامه فلسفه آتی بسط می‌یابد. در این فلسفه آتی بنیامین از سنت غالب نوکانتی دانشگاهی فاصله می‌گیرد، سنتی که خود در دانشگاه‌های فرایبورگ، برلین، مونیخ و برن تحت آن آموزش دیده بود.

یکی از فرض‌های اساسی کانت در کتاب نقد عقل محض این است که حکم کردن و ادراک حسی با هم متفاوتند و هیچ کدام را نمی‌توان به دیگری مؤول کرد. کانت فرق بارز میان حکم کردن و ادراک را در قالب فرق میان دو قوه متمایز ذهن، یعنی فهم و حس (شهود)، بیان می‌کند. به نوشته او: «به واسطه حس اعیان (ابژه‌ها) به ما داده می‌شوند و فقط حس، مُدرکاتِ ما را فراهم می‌کند؛ به واسطه فهم، فکر به اعیان تعلق می‌گیرد و مفهوم‌ها از فهم برمی‌خیزند» (کورنر، ۱۳۸۹: ۱۵۱-۱۵۲). مفاهیم یا از مُدرکات گرفته شده‌اند یا بر آنها قابل اطلاق‌اند و بدین طریق، به طور غیر مستقیم با آنها در نسبت قرار دارند. علاوه بر این قوا، کانت به قوه سومی به نام عقل قائل است که هیچ نسبتی با قوه حس ندارد و معانی حاصل از آن نه از قوای حسی انتزاع می‌شوند نه بر آنها قابل اطلاقند. معانی عقلی یا صور معقول نزد کانت خدا، اختیار و بقای نفس هستند (همان). نتیجه این تفکیک قوا آن بود که اولاً تجربه بشری به دو بخش شهودی و مفهومی تفکیک شود و ثانیاً بین سوژه و ابژه تجربه تمایز برقرار گردد. کانت تمایزی میان مدل‌های دیداری

و زبانی تجربه برقرار کرد و استدلال نمود که تجربه خود متشکل از رابطه میان شهود دیدار - بنیان و مفهوم گفتار - بنیان است. این رأی او از دو طرف مورد نقد واقع شد؛ ابتدا از طرف فیلسوفان زبان هم چون هامان، که در «مابعد نقد» های خود بر کانت بر خصیصه زبانی تام تجربه تأکید داشتند، و سپس از طرف هگل که بر بسطی از مدل دیداری در یک «پدیدارشناسی» نمودها تأکید داشت. بنیامین از هر دوی این مسیرهای نقد آگاه بود، و در ابتدا به رویکرد زبانی تجربه تمایل داشت و سپس بر جنبه‌های دیداری تجربه تأکید کرد.

تمایل بنیامین به زبانی بودن تجربه به شکل آشکارتری در جستار در باب زبان و زبان بشری ظاهر می‌شود. در این جستار سال ۱۹۱۶م، بنیامین مفهومی الهیاتی از زبان را ارائه می‌کند که آن را از بحث هامان در باب آفرینش به مثابه نقش خوردن فیزیکی کلمه الهی خداوند الهام گرفته است و ادعا می‌کند که «هیچ رویداد و چیزی، چه در طبیعت جاندار و چه بی‌جان، وجود ندارد که از برخی جهات در زبان مشارکت نداشته باشد» (SW 1، 3-62). این امر به طور ضمنی اشاره دارد که کل تجربه - شامل ادراک حسی - اساساً زبانی است، ضمن اینکه کل زبان بشری - شامل نوشتن - ذاتاً بیانگر و آفرینشگر است. به عبارت دیگر، زبان از یک طرف حس - یاب است یعنی ابژه (عین) تجربه را به حواس در می‌آورد و از طرف دیگر بیانگر احساسات درونی سوژه (ذهن) است. نتیجه آن که سوژه و ابژه هر دو در وجه زبانی بودن مشترک‌اند. در این جستار به زبان به مثابه مدلی از تجربه ارجحیت داده می‌شود، دقیقاً به این خاطر که از تقسیم بندی‌ها و محدودسازی‌های صورت گرفته در سیستم کانتی، از جمله نمونه بنیادی آن که بین سوژه و ابژه حسیافت‌ها تمایز قایل می‌شود، سرپیچی می‌کند و آن را تحلیل می‌برد. اگر هم سوژه و هم ابژه به طور ذاتی زبانی هستند، پس زبان به مثابه یک رسانه تجربه به کار می‌رود که ابژه و سوژه به‌ظاهر مجزا را در یک رابطه خویشاوندی بنیادی ژرف‌تر، و شاید عرفانی، به هم پیوند می‌زند. (Osborne, 2012: 7-8)

علاقه‌مندی‌های بنیامین پس از مطالعه زبان به سمت مطالعه تمثیل - به مثابه نوعی تصویری کردن زبان - در بررسی نمایش سوگناک آلمانی^۴ و پس از آن به سمت نقد فلسفی - تاریخی جلوه‌های دیداری دوران مدرن سوق یافت. در نتیجه، تجربه برای او در نسبت نزدیک‌تری با امر دیداری قرار گرفت. بنیامین در این دوره به جای برتری فلسفی تجربه، چه تجربه هنر، دین، زبان یا شهر، به تجربه اجازه می‌دهد که محدودیت‌های فلسفه را مورد آزمون قرار دهد. این نقد فلسفی به تجربه اجازه می‌دهد که بر میزبان فلسفی‌اش حمله‌ور شود، از آن بگریزد و حتی آن را ویران کند. یکی از طرقی که بنیامین فلسفه را آسیب‌پذیر می‌کند پافشاری بر این امر است که تجربه در درجه نخست زبانی نیست تا در عرصه دلالت‌های زبانی رخ دهد. این موضوع در تضاد با نقد زبانی گئورگ هامان بر مفهوم کانتی تجربه است. اینجا بر عکس، موضوع این است که تجربه بیش‌تر رنگی است تا زبانی، به بیانی دیگر الگوی تجربه برای بنیامین بیش‌تر از آن که دلالت زبانی باشد تمایز رنگی است. در چارچوب کانتی مفهوم تجربه می‌توان گفت بنیامین بر پیچیدگی‌های شهود تأکید می‌کند - «بدیهیات» یا «رویت چیزها» - تا بر پیچیدگی‌های فهم - «شفاهیات» یا صحبت از چیزها - (caygill, 1998: xiii). طرح مفهوم تجربه بنیامین با خود دربرداشته‌های ضمنی‌ای برای فهم آثار نقدی و تاریخی او دارد. تمرکز بر مفهوم تجربه، بنیامینی را هویدا می‌کند که بیش از همه متفکر امر دیداری^۵ است. این امر همچنین بر بسیاری از متن‌های ظاهراً شناخته شده‌ای نظیر اثر هنری در دوران بازتولیدپذیری تکنیکی آن نوری نو می‌افکند.

پیشینه تاریخی اندیشه‌های بنیامین

در باب هنر و تکنولوژی

در تأملات بنیامین در باب هنر دو بینش اساسی وجود دارد؛ از سویی، هنر بر جای مانده از دوران‌های تاریخی هم چون تلسکوپی است که به سوی منظومه تاریخی این دوران‌ها دوخته شده است. تأمل در باب این هنرها

اطلاعات ارزشمندی را نه تنها از گذشته، بلکه از حال و آینده جوامع بشری به دست می‌دهد. از سوی دیگر، خود هنر و تعریف سنتی آن در طی فرآیندهای تاریخی و به‌طور خاص آنچه در جستار اثر هنری در دوران بازتولیدپذیری تکنیکی آن مهم است، در فرایندهای تکنولوژیکی دچار تحول شده‌اند. بنیامین در رویکرد خاص تاریخی خود سخت تحت تأثیر آلوئیس ریگل^۶ قرار داشت، ایده بازتولید تکنیکی هم قبل از او توسط لازلو مهبوی - ناگی^۷ مطرح شده بود. بنابراین، بهترین رهیافت به بینش‌های بنیامین از دریچه معرفی این دو می‌تواند باشد. آلوئیس ریگل شاید مهم‌ترین نظریه‌پرداز تاریخ هنر اروپا در دوره حدود سال ۱۹۰۰ بود و کار او بر نسل‌های بعدی تاریخدانان هنر نفوذ تعیین‌کننده‌ای بر جای گذاشت. علاقه‌مندی اصلی او معطوف به کارکرد و حیات فرم‌ها و نقش مایه‌ها بود. او دوست داشت بداند چرا الگوها یا نقش‌های تزئینی خاصی وارد ساحت هنر می‌شوند، نمود ویژه‌ای به خود می‌گیرند و آنگاه تغییر می‌کنند. ریگل، مانند سلف خود هگل، معتقد بود که نوعی اصل خلاق و پیش‌برنده - اما نه نیت آگاهانه هنرمند - در کار تولید هنر نقش دارد. همان روح جهان پر رمز و راز اما همیشه حاضر - یعنی weltgeist - در تاریخ به حرکت و تکاپو می‌افتد و سبب ساز بروز پدیده‌های پرشماری نظیر هنر می‌شود. البته ریگل از عبارت متفاوتی به نام kunstwollen به معنای خواست هنری یا اراده معطوف به هنرآفرینی استفاده می‌کند. (هاید ماینر، ۱۳۸۷: ۱۹۳-۱۹۴) ریگل بر آن است که تحول در ذات هنر است و این خواست فراشخصی هنرآفرینی با نظام تغییر و تحول در هم تنیده شده است. با این حال، تحولی از این دست تابع حرکت از وضعیتی ناقص و ابتر به وضعیت کامل و اکمل یا از امر تحقق‌نیافته به امر تحقق‌یافته نیست. هر اثر هنری به نوبه خود در این مسیر یک مرحله به شمار می‌رود و در واقع به خودشکوفایی کامل می‌رسد. (همان، ۱۳۸۷: ۱۹۵)

ریگل کوشش کرد مدلی از علیت تاریخی را بسط دهد که می‌توانست به توضیح تغییرات در سبک کمک

کند. همانطور که گفته شد در کُنه پاسخی پیچیده به این مسئله نظریه او در بابِ خواست هنری قرار دارد - شیوه‌ای که در آن یک فرهنگ خاص در جستجوی آن است که به هنر خود شکل، رنگ و خط ببخشد. ریگل با مفهوم خواست هنری به دنبال آن بود که نشان دهد چگونه هنر رد دگرگونی‌های عمده در ساختار و رویکردهای گروه‌های انسانی - جوامع، نژادها، گروه‌های قومی و نظیر آن - را دنبال کرده است. *Kunstwollen* فراالفکنی هنری نیت گروهی است. ریگل در پرنفوذترین اثرش، *صنعت هنر متأخر رومی*^۸ اینگونه نوشت: «تمام خواست بشری به سوی شکل دهی رضایت‌بخش رابطه [ای انسان] با جهان معطوف است... خواست هنری صورت‌بخش، رابطه انسان با چیزها را هنگامی که بر حواس ظاهر می‌شوند تنظیم می‌کند: شیوه‌ای که در آن انسان میل دارد ببیند هر چیزی شکل یافته و رنگ شده است و در نتیجه [انسان] به بیانگری می‌رسد... با این حال انسان وجودی نیست که صرفاً به واسطه حواس اثرگذاری‌ها را دریافت کند - او فقط منفعل نیست - بلکه همچنین یک وجود مشتاق - به عبارت دیگر فعال - است که جهان را آنگونه که خود را به میل و اشتیاق او آشکار می‌سازد - میلی که بسته به نژاد، مکان، و زمان تغییر می‌کند - تفسیر می‌کند.» آثار هنری - یا بیش از آن، جزئیات درون اثر هنری - روشن‌ترین منبع برای نوع بسیار خاصی از اطلاعات تاریخی هستند. آن‌ها نه تنها خصیصه تولید هنری دوره بلکه هم چنین وجوه موازی جامعه - مذهب، فلسفه، ساختار اخلاقی، و نهادهای آن - را هم رمزگذاری می‌کنند. (Jennings, 2008: 9)

وقتی بنیامین در جستاری مانند مؤلف به مثابه تولید کننده^۹ به مسئله کاربردهای سیاسی هنر توجه می‌کند، مبنا را آن قدر که بر خوانش خود از ریگل بنا نهاده بر نظریه مارکسیستی نهاده است. از این رو است که او می‌تواند ادعا کند «گرایش سیاسی» اثر هنری آن قدر وابسته به جانب‌داری سیاسی آن نیست که وابسته به کیفیت ادبی [و هنری] آن - به عبارت دیگر فرم آن - است. زیرا تنها کیفیت ادبی آن می‌تواند جایگاهش را در

«روابط تولید زمانش» آشکار کند. بنیامین در بسیاری از آثارش در حال بسط و تفسیر تاریخی و سیاسی بر مبنای شرح زیباشناختی است. او ساختار و معنای یک دوره تاریخی را بر مبنای رابطه برقرار شده میان جزء سبکی و خواست هنری کلی از هم می‌گشاید و رشته رشته می‌کند. بنیامین در جستار در باب تاریخ نگاری ریگل^{۱۰} بیان می‌دارد که تنها ظرفیت برآورد کردن از روی جزء انضمامی فردی به سوی فرهنگ به طور کلی است که نشان دهنده توانمندی پژوهشگر در «ردیابی کردن منحنی ضربان قلب [یک دوره تاریخی] در خطوط فرم‌های آن است.» علاقه بنیامین در تمام آثار هنری با تمرکز کم بر روی کارایی سیاسی یک اثر و بدون هیچ‌گونه توجه به توانمندی تحریک عمومی آن برای شورش و اغتشاش، معطوف به آن چیزی است که آن‌ها می‌توانند به ما درباره رابطه میان دوره تاریخی مورد مطالعه و وضعیت تاریخی خود ما آشکار کنند. (ibid: 10-11)

در سال ۱۹۲۲م در جستار «تولید - بازتولید» موهی ناگی رابطه‌ای ضروری را بین تکنولوژی، رسانه‌ها و رشد دستگاه حسی بشری مطرح کرد. او نقش اصلی را در این فرآیند به هنر تولید شده به وسیله تکنولوژی‌های جدید واگذار کرد، هنری که «در این رشد راه گشا است... چرا که تلاش می‌کند روابط جدیدی بین داده، چیز دیدمانی، صوتی و از این قبیل چیزها، چه از آن دست که شناخته شده هستند یا هنوز ناشناخته‌اند، ایجاد کند و ما را وادار می‌کند که همه آن‌ها را به واسطه دستگاه حسی مان دریافت کنیم.» اصل کمک‌کننده به فهم ما از نقش رسانه‌های جدید در این جستار در تمایزگذاری‌اش بین آنچه موهی «تولید» و «بازتولید» می‌نامد نهفته است. بازتولید تکرار تقلیدگرانه یک نسخه موجود و برجا مانده از واقعیت خارجی است. این «تکرار روابط پیش از این موجود» تأثیر کمی می‌تواند روی رشد توانمندی‌های دریافت حسی جدید داشته باشد، زیرا این چنین کاربستی، صرفاً روابط پیش از این در دسترس برای حواس را بازتولید می‌کند. اما «تولید»

به آن دسته از کاربست های هنری اطلاق می شود که تکنولوژی را در آفرینش فعالانه روابط جدید به کار می گیرند. برای مَهوی خودکاري لنز دوربین یک اندام مصنوعی حیاتی است، یک گسترش یابی دامنه و قدرت دستگاه دیداری بشری که به تنهایی می تواند برای شناخت بشری، روابط جدید بین عناصر جهان ادراکی را هویدا کند. بنیامین بعدتر این عناصر را «تصویر - جهان ها» ی جدید می خواند. آنچه مَهوی در اینجا به آن علاقه مند است بازنمایی چیزها درست همانگونه که هستند، به عبارتی «طبیعت واقعی» جهان مدرن نیست، بلکه در عوض علاقه او مهار توانمندی رسانه های جدید برای دگرذیسی های شناختی و ادراکی است. نظریه های مَهوی در باب عکاسی به مثابه یک اندام مصنوعی از مردم شناسی او جدایی ناپذیر است؛ این نظریه ها از ضرورت طرح ریزی مجدد پیوسته دستگاه شناختی بشری نشات می گیرند. (ibid, 2008: 11-12)

ضرورتیکه توسط بنیامین در جستار اثر هنری در دوران بازتولید پذیری تکنیکی آن و سایر آثارش در باب هنر در دوران مدرن پی گرفته می شود.

باز تولید، باز تولید پذیری و اصالت اثر هنری

بنیامین بخش اول جستار را با بحث بازتولید تکنیکی آغاز می کند. به زعم او بازتولید تکنیکی از دوران های دور صورت می پذیرفته است. تکنیک های حکاکی روی چوب، چاپ و لیتوگرافی در بازتولید تکنیکی مطرح بودند که یکتایی مکانی - زمانی اثر هنری را در هم می شکستند. اما، پیشرفت در این تکنیک ها همگی در یک حوزه واحد صورت می گرفت؛ بازتولید تکنیکی دستی. به عقیده بنیامین عکاسی نمونه سرمشق سازی از شتاب گیری «فرآیند بازتولید تصویری» است که «بازتولید مکانیکی» به وسیله دست را با یک بازتولید تکنیکی کنترل شده به وسیله «چشم نگرنده از میان یک لنز» جایگزین می کند. (۱۹۳۹:۲۲۱) پیشرفت تکنیکی بازتولید حوالی سال ۱۹۰۰م، با کم ارزش کردن

گونه های سنتی هنر، هم زمان با برقراری «جایی برای خودش در میان فرآیندهای هنری»، سبب «تغییرات ژرف در اثر گذاری [اثر هنری] بر روی عامه» شده بود. (caygill, 1998: 98) انواع مختلفی از بازتولید وجود دارد و بنیامین آنچه را که منظورش از بازتولید تکنیکی است از آن نوع که در تفکر کلاسیک غربی وجود دارد متمایز می کند. دریافت کلاسیک از بازتولید و بازنمایی، آن گونه که افلاطون در کتاب دهم جمهوری معرفی می کند، «تقلید» است. در این مدل یک نسخه اصل وجود دارد که کپی ها را می توان از آن ساخت، اما نسخه اصل برتری و تمایز خود را حفظ می نماید. در مفهوم افلاطونی بازتولید، زندگی خود کپی ای از یک اصل (ایده) است و هنر صرفاً چیزی بیش از کپی ثانویه و کم رنگ تری از اصل نیست. (plate, 2004: 89) حال می شود پنداشت که برای یونانیان بازتولید این کپی ثانویه چقدر از اصل می توانست دور باشد. اما، بنیامین ابراز می دارد که در دوران مدرن، نوآوری در تکنولوژی توانسته است تجربه جدیدی از هنر هم در بازتولید گونه ها و آثار گذشته، و هم در تولید گونه ها و آثار آینده خلق کند.

او در نسخه نهایی جستار، فقط در دو جمله به تکنیک های بازتولید یونان باستان، به طور خاص ریخته گری و قالب گیری، اشاره می کند. اما، این دو جمله از بحثی مفصل تر در بخش هشت از نسخه نخست با عنوان «ارزش ابدی»^{۱۱} گرفته شده است که رابطه میان تکنیک و تجربه مکانی - زمانی یکتایی را شرح و بسط می دهد. او در نسخه نخست این گونه ادامه می دهد: تمام آثار هنری دیگر یک و از نظر تکنیکی بازتولیدناپذیر بودند. بنابراین، آن ها باید برای ابد ساخته شده باشند. یونانیان توسط وضعیت تکنولوژی شان به سوی تولید ارزش های ابدی در آثار هنری شان هدایت شدند. (1935:446)

معیارهای زیباشناسی یونانی یکتایی و اعتبار ابدی جبرانی بودند برای خصیصه های کمابیش توسعه نیافته تکنولوژی آن ها. این امر به دوران مدرن کشیده نشد، دورانی که نه تنها به ظرفیت بی سابقه تکنولوژیکی ای

برای بازتولید آثار هنری نایل شد، بلکه هم چنین با فیلم «به فرمی که خصیصه هنری آن برای نخستین بار به طور کامل به وسیله قابلیت بازتولیدپذیری آن تعیین می‌شد» (۱۹۳۵:۴۴۶) دست یافت. (ibid: 99) یونانیان به این خاطر ارزش‌های یکتایی و اعتبار ابدی را ذاتی هنر ناب می‌دانستند و دست به دامان این معیارها می‌شدند زیرا تکنولوژی‌های در دست آن‌ها برای بازتولید چنان محدود بود که بازتولید - ناپذیری ذاتی هنرشان بود. اما هنر در دوران مدرن و به‌ویژه هنرهایی چون عکاسی و سینما با توجه به هستی تماماً تکنولوژیکی آن‌ها بازتولیدپذیر هستند و در نتیجه معیارهای یکتایی و اعتبار ابدی را از خود ساقط می‌کنند.

تأکید یونانی بر روی یکتایی پدیدآور یک تجربه آیینی از اثر هنری شده بود به طوری که آن را تجسد کمال ابدی یا اولوهیت می‌کرد. به عبارتی، همان گونه که خدایان المپ همیشگی و تغییرناپذیر بودند، اثر هنری -مانند مجسمه ونوس- هم یک بار برای همیشه ساخته می‌شد و تغییر و اصلاحی در آن راه نداشت. رابطه اثر هنری یونانی با زمان در نقطه مقابل رابطه فیلم با زمان قرار دارد که برای کمال ابدی - یکباره و تغییرناپذیر- نمی‌کوشد بلکه ذاتاً توانایی بهبود یافتن دارد. فیلم بر خلاف یک تندیس یونانی همواره توانایی تغییر یافتن و مورد جرح و تعدیل قرار گرفتن دارد. تکنیک مجسمه سازی نیاز دارد که یک پیکره از یک سنگ منفرد تراشیده شود، حال آن که یک فیلم حاصل سر هم کردن مونتاژگونه برداشت‌های متعدد است. برای بنیامین ظرفیت فیلم در بهبود خود به روگردانی بنیادی آن از اعتبار جاودانی است. (۱۹۳۵:۴۴۶) قانون حاکم بر هنر یونانی آشکارگی امر ابدی در زمان بود، حال آن که قانون فیلم جنبش و دگردیسی ادامه‌دار و همیشگی است. یونانیان برای تولید اثر «اصیل» یکه به علت ناتوانی و عدم ظرفیت تکنیک‌های بازتولیدشان ارجحیت قایل بودند. محدودیت‌های تکنیکی فرهنگ یونانی وارونه جلوه یافت و به مزیت‌های آن بدل گردید. یکتایی با هاله‌ای از ارزش ابدی که بیش‌تر ناشی از مازاد

زیباشناسی بود تا کمبود تکنیکی، آراسته و پوشانده شد. این نقد بنیادی بنیامین بر ارزش‌های یونانی یکتایی و اعتبار ابدی به طور ضمنی اشاره بر وجود مرزبندی او با مفاهیم زیباشناسی به میراث رسیده از یونانیان دارد. اگر دوره مدرن دیگر موضوع محدودیت‌های تکنیکی یونانیان نیست پس چرا باید داوری آثار هنری‌اش با مقولات جبرانی یکتایی، نبوغ و اعتبار ابدی ادامه‌ابد؟ بنیامین با به دست دادن یک ساختار تکنولوژیکی نوین از تجربه، ابداع مفاهیم نوینی را موجب می‌شود که متناسب با این تجربه و متناسب با آثار هنری‌ای است که این تجربه نوین را میسر ساخته‌اند. (ibid: 99-100) می‌توان گفت دل مشغولی اصلی بنیامین در جستار اثر هنری کمتر معطوف به کیفیت‌های خاص رسانه‌های مدرن و بیشتر معطوف به یک توانایی ویژه مشترک در کل هنر تحت شرایط مدرن است: بازتولیدپذیری آن‌ها. این حقیقت ساده که امروزه هر اثر هنری از هر دوره‌ای مستعد بازتولیدپذیری تکنولوژیکی است نتایج بی‌شماری نه تنها برای دریافت توده‌های اش بلکه همچنین برای درونی‌ترین کیفیت‌های آن هم در بردارد. شاید مشهورترین قسمت‌های جستار همان صفحه‌هایی هستند که بنیامین در آن‌ها بر کیفیت‌هایی حمله می‌کند که ارجحیت یابی اثر هنری فردی در سنت غربی را معین کرده‌اند: یکتایی، اصالت و اقتدار آن. ممکن است این ایده بنیامین جار و جنجال و از سر تحریک شدگی به نظر آید؛ او حمله‌ای یک جانبه را به همان انگاره‌ای از اثر شمایل‌ی فرهنگی، یعنی تولید هنری یک نابغه بزرگ، صورت می‌دهد که درست با ماهیت همان می‌خواهد فهم ما را از ماهیت بشری و تاریخ بشری تغییر دهد. با این حال، این حمله پیش‌شرطی است برای هرگونه آزادی هنر از سنت فرهنگی و ریشه‌داری آن در کیش و آیین. برای بنیامین «بحران و نوسازی معاصر بشریت» - باید به یاد داشت که این متن تحت ترس و تهدید بسیار واقعی فاشیسم نوشته شد - تنها می‌تواند بر عرصه‌ای پدید آید که به واسطه یک «فروپاشی سنت» ایجاد شده است. (Jennings, 2008: 14) در مورد اثر هنری، فروپاشی

تجربه متناسب با تغییر در خصیصه‌های تجربه باشد. از طرق گوناگون، پیشرفت تکنولوژی بازتولید، ماهیت خود آثار را دگرگون می‌کند. پس از آنکه اثر با وضعیت کلوزآپ عکاسی دیده شد نمی‌تواند همانی بماند که قبل از مهیا شدن این کوچک ابعادی‌اش به وسیله تکنولوژی بود. این امر هم چنین شامل اشاعه اثر هنری نیز می‌شود. اگر اثر مطلقاً نفوذناپذیر، یکه، و خارج از زمان نباشد خصیصه‌هایش را نه تنها به فراخور این که چگونه بلکه با توجه به این که کجا در دسترس قرار می‌گیرد نیز تغییر خواهد داد. کلیسای جامعی که وقتی عکاسی می‌شود جای خود را ترک می‌کند تا در استودیوی یک دوست‌دار هنر قرار گیرد همان قدر از اصل خود دور است که یک تخته نگاره، محراب کلیسایی را که برای آن ساخته شده به منظور قرار گرفتن در یک گالری ترک می‌کند. (ibid:101) کوتاه سخن آن که اثر هنری مربوط به دوران بازتولیدپذیری تکنیکی چیزی را از دست داده است که باعث دگرگونی‌های شگرف در ماهیت و دریافت آن شده است. به زعم بنیامین آن چیزی که از اثر هنری این دوران رخت بر بسته هاله آن است.

زوال هاله اثر هنری

بنیامین نخستین بار مفهوم هاله را در جستار تاریخ مختصر عکاسی^{۱۲} بیان می‌کند؛ بافته‌ای^{۱۳} غریب از آثار و پودا مکان و زمان: نمود یکه فاصله، بدون اهمیت داشتن این امر که ابژه چقدر ممکن است نزدیک باشد. هاله مبتنی بر فاصله‌ای متافیزیکی از یک ابژه است، حتی اگر آن ابژه به طور فیزیکی به ما نزدیک باشد. به بیان دیگر توهمی یکه و منحصر به فرد از فاصله را ایجاد می‌کند. هاله امری ذاتی در یک ابژه نیست، بلکه به واسطه شرایط تاریخی و اجتماعی حول ابژه شکل می‌گیرد. پس، می‌توان گفت برای بنیامین هاله بیش‌تر از آنکه کیفیتی از خود آثار هنری باشد ناشی از روابط اجتماعی‌ای است که در آن روابط آثار مشاهده می‌شوند. (plate,2004:88) روابط اجتماعی‌ای که در یک جامعه

سنت با بی‌اعتبار شدن معیار اصالت آغاز می‌شود و در نتیجه و پس از آن با فروپاشی هاله اثر به انجام می‌رسد. اصالت مفهومی است که می‌خواهد یک اثر را در سنت نگه دارد. این مفهوم وابسته به یکتایی اثر است. اثر در طی زمان تغییر می‌کند، چه از لحاظ شرایط فیزیکی، مالکیت، یا مورد استفاده‌ای که برای آن در نظر گرفته شده است. اما، یکتایی می‌طلبد که معنای اثر هنری در برابر تغییر نفوذناپذیر باشد، چه در ترکیب‌بندی خود آن یا در محیط‌اش. کوتاه سخن آن که لازمه یکتایی آن است که اثر هنری خارج از تاریخ باشد. چیزی که در عمل ممکن نیست و اثر هنری با گذر زمان تغییر کارکرد، ماده، فرم و یا محتوا می‌دهد و در نتیجه وجود یکه‌اش که لازمه اصالت‌مندی آن نیز است دستخوش تحول می‌شود. یکتایی فقط برای یک دم حاصل می‌شود و به محض آن که اثر در بستر زمان قرار گرفت از دست می‌رود. از این رو، اصالت نیز که بستگی تام به یکه بودن اثر دارد معیاری جعلی خواهد بود. در حقیقت مفهوم «اصالت»، آن گونه که بنیامین در یک پی‌نوشت شرح می‌دهد، خودش از اصالتی مشکوک برخوردار است. اصالت از بلندمرتبه‌گی اثر هنری یکه نزد یونانیان به عاریه گرفته شده است، اما هم چنین محصول فرعی پیشرفت تکنیک‌های تولید نیز به شمار می‌رود. این پیشرفت تکنولوژی بازتولید بود که مقوله امر با اصالت را قادر ساخت اقتدار را پدیدار و به اثر اصل، وام دهد. (caygill,1998: 100) در واقع خود مفهوم «اصالت» پس از پیدایش تکنولوژی‌های بازتولید و پس از ظهور نسخه‌های کپی فراوان از آثار یکه ظهور یافت. بنابراین، هستی این مفهوم نیز خود وابسته به بازتولیدپذیری آثار هنری است.

ابداع مفهوم امر «باصلت» مثالی است برای مسیری که در آن پیشرفت‌های تکنولوژیکی می‌توانند مفاهیم و شیوه‌های تفکر کهنه را تداوم بخشند. اما، به جای آن که پیشرفت تکنولوژی همچون پشت‌بندی بنای مفاهیم کهنه اصلیت و یکتایی را تحکیم کند، می‌تواند هم چون مهمیزی عمل نماید که محرک ابداع مفاهیم و فرم‌های

سنتی میزان دسترسی پذیری اثر هنری را برای اعضای آن بر اساس جایگاه اجتماعی و تاریخی اثر و منزلت اجتماعی فرد تعیین می‌کند. بنیامین برای هاله سه ساحت اصلی در نظر می‌گیرد: اثر یکه است، با ما فاصله دارد، و جاودانه به نظر می‌رسد (احمدی، ۱۳۹۰: ۶۵). این هر سه ساحت هاله در مفاهیم اصالت و ارزش ابدی که معیارهای یونانی بودند جمع می‌شوند. بنابراین، هاله در نسبت تنگاتنگی با اصالت قرار دارد. یک اثر هنری آن‌گاه می‌تواند بگوید که هاله‌ای دارد اگر ادعای مالکیت جایگاه یکه‌ای را بکند که کم‌تر مبنی بر کیفیت ارزش کاربردی یا ارزش فی نفسه و بیش‌تر مبنی بر فاصله فیگوراتیو آن از تماشاگر است. فیگوراتیو به این خاطر که همان‌گونه که از تعریف برمی‌آید - این فاصله در درجه اول یک مکان میان نقاشی و تماشاچی یا میان متن و خواننده نیست، بلکه ایجاد یک دسترسی ناپذیری روانی - یک اقتدار - مورد مطالبه برای اثر بر مبنای جایگاهش درون یک سنت است. پس فاصله که خود را میان اثر و بیننده به زور جا می‌کند اغلب یک فاصله زمانی است. آثار هاله‌مند به واسطه شمول‌شان در عرفی که طی زمان آزموده شده‌اند تایید می‌شوند. (Jennings.2008: 14) زوال هاله اثر هنری ورای سپهر هنر می‌رود و بر زوال جایگاهی که اقتدارش را تضمین می‌کرد، یعنی سنت، دلالت می‌کند.

بنیامین فرآیند زوال هاله را بر حسب جدایی اثر هنری بازتولیدشده از ساحت سنت شرح می‌دهد، جدایی‌ای که جنبه‌ای از یک در هم شکستن گسترده‌تر سنت است. هنر با تحقق بخشیدن به بازتولیدپذیری‌اش به واسطه تکنولوژی، «کثرتی از کپی‌ها را جایگزین وجودی یکه می‌کند»، به طوری که هویت تثبیت شده‌اش از دست می‌رود و «با اجازه دادن به بازتولید برای مواجهه با بینندگان و شنوندگان در جا و مکان مخصوص خود آن‌ها» کاملاً نفوذپذیر می‌شود. چنین نفوذپذیری‌ای می‌تواند به مثابه تباهی هویت مستقر و ثابت هنر، که همان سنت و میراث فرهنگی است، مایه عزا باشد یا به مثابه گشودگی اثر هنری به روی

شمار بی‌اندازه‌ای از کاربردها و هویت‌های ممکن، که آینده‌های ممکن آن و بنابراین «کنشگرسازی دوباره ابژه بازتولیدشده» (۱۹۳۹: ۲۲۳) را افزایش می‌دهد، مورد پذیرش باشد. (caygill,98: 102) بنیامین با دقیق‌تر شدن در فرآیندهای عمومی ویرانی هاله نشان می‌دهد که این امر ناشی از دگرذیسی ساختار تجربه است و ویرانی هاله تنها درد - نشانی^{۱۴} برای این دگرذیسی است. او بر آن است که ساختار ادراک حسی بشر با تغییر در «شیوه بودن در جهان» جوامع انسانی تغییر می‌کند و می‌افزاید «روشی که در آن ادراک حسی سازماندهی می‌شود، رسانه‌ای که در آن این ادراک صورت می‌گیرد» نه تنها به شکل طبیعی بلکه به وسیله شرایط تاریخی هم معین می‌شود. او در پشتیبانی از این بحث که در دوران‌های تاریخی مختلف تغییرات در فرم‌های هنری با تغییرات در ادراک حسی مرتبط بودند کار ریگل و ویکهوف^{۱۵} (۱۸۵۳ - ۱۹۰۹) را ذکر می‌کند، اما آن‌ها را برای محدود کردن پژوهش‌شان به شرح خصیصه‌های فرمی این ارتباط مورد انتقاد قرار می‌دهد. او پیشنهاد به جلوتر رفتن و پژوهیدن «دگرذیسی‌های اجتماعی‌ای که این تغییرات ادراک حسی بیانگر آن‌ها هستند» (۱۹۳۹: ۲۲۴) می‌کند.

زوال هاله به عنوان مثالی برای این تز در نظر گرفته شده است، چرا که «تغییرات در رسانه ادراک حسی معاصر» در زوال هاله آشکار است، و بنابراین می‌تواند مثالی برای «علت‌های اجتماعی» تغییرات در ادراک حسی به دست دهد. (ibid: 103)

زیربنای تاریخی زوال هاله ظهور یک فرم جدید تجربه است که «به طور تنگاتنگی با اهمیت فزاینده توده‌ها در فرهنگ معاصر در پیوند است». این فرم از تجربه دو خصیصه آشنا دارد؛ مرزهای ابژه را با «نزدیک‌تر آوردن‌شان به لحاظ مکانی و انسانی از میان بر می‌دارد» و بر «یکتایی هر واقعیتی» چیره می‌شود. (۱۹۳۹: ۲۲۵) این دو خصیصه به طور مؤثری فرم‌های کانتی شهود - مکان و زمان - را در هم می‌شکنند که روایت کانت از تجربه را تضمین می‌کردند. مکان به وسیله بازتولید

قدرت آن‌ها حیاتی است. این امر فقط به این خاطر نیست که اثر هنری هاله‌مند به همراه راهبردهای بازמודی‌اش که به لحاظ آیینی مورد تاییداند (موضوعی که در ادامه تشریح خواهد شد)، تهدیدی نسبت به طبقه مسلط مطرح نمی‌کند، بلکه هم چنین حس اصلیت، اقتدار، و پایداری که به وسیله اثر هنری هاله‌مند فراافکنی می‌شود تحقق بخشی فرهنگی معناداری را از دعوی قدرت طبقه مسلط باز می‌نمایاند. از این رو بازتولیدپذیری در نهایت و در تحلیل نهایی یک ظرفیت سیاسی اثر هنری است؛ قابلیت بازتولیدپذیری بسیار آن، هاله‌اش را فرو می‌پاشد و امکان انواع بسیار متفاوت دریافت را در مکان‌های تماشاگری بسیار متفاوت فراهم می‌کند. (Jennings, 2008: 16)

ارزش آیینی و ارزش نمایشی هنر

بنیامین روابط بین فاصله، یکتایی، و هاله اثر هنری را بر مبنای تغییر کارکرد هنر از آیینی به نمایشی شرح می‌دهد. خاستگاه اولیه اثر هنری «در خدمت یک مناسک آیینی - ابتدا از نوع جادویی و سپس دینی -» قرار داشت. هاله از مناسک آیینی جدایی‌ناپذیر است، و در آن حفظ می‌شود، زیرا حفظ فاصله و یکتایی اثر هنری در مناسک آیینی تضمین می‌شود. فاصله که در ابتدای امر یک ویژگی مکانی است با از بین رفتن یکتایی - تداوم زمانی - به وسیله بازتولید تکنیکی از بین می‌رود. بنابراین، فاصله نیز تبدیل به خصلتی زمانمند می‌شود که در دوران مدرن از بین رفته است. در نتیجه هاله اثر هنری، که وابسته به ویژگی‌های فاصله و یکتایی بود، در این دوران فرو می‌پاشد. بنیامین از این ادعا که افول مناسک آیینی با زوال هاله همزمان است برخی از پیامدهای بینشش را نتیجه می‌گیرد: «برای نخستین بار در تاریخ جهان بازتولید مکانیکی، اثر هنری را از قید وابستگی طفیلی‌وار به مناسک آیینی می‌رهاند.» (۱۹۳۹: ۲۲۶) بنیامین دریافت و اعتبار بخشی به آثار هنری را بر حسب ارزش آیینی و ارزش نمایشی آن‌ها

تکنیکی ابژه‌هایی که به این سبب مشخصه مکانی «فاصله» ی خود را از دست می‌دهند، در هم می‌شکنند. حال آن که زمان با از بین رفتن یکتایی از هم گسیخته می‌شود، چرا که «یکتایی و پایداری (استمرار) همان قدر در پیوند تنگاتنگ [با هم] هستند که ناپایداری و بازتولیدپذیری در پیوندند.» (۱۹۳۹: ۲۲۵) مکان با در دسترس قرار گرفتن ابژه و زمان با عدم تداوم تاریخی ابژه اصیل دگرگون می‌شوند و این هر دو شرط زوال هاله با بازتولیدپذیری ممکن شده‌اند. نتیجه این در هم شکستن فرم‌های مکانی و زمانی شهود تغییری است در ساختار تجربه با درگیری‌هایی هم برای سوژه و هم برای ابژه: «سازگاری واقعیت با توده‌ها و توده‌ها با واقعیت فرایندی است با فرصت‌های نامحدود برای تفکر [سوژه] و به همان مقدار برای ادراک حسی [از ابژه]» (۱۹۳۹: ۲۲۵). پتانسیل موجود برای دگرذیسی بی‌کران که باب آن از طریق تجربه شکل یافته به‌طور تکنولوژیکی گشوده شده است، می‌تواند یا پذیرفته شود که منجر به تغییر و تحول بی‌وقفه و همیشگی در سوژه و در واقعیت می‌شود، یا این که با استفاده واپس‌گرایانه از تکنولوژی برای بازگرداندن فاصله، یکتایی، و پایداری - و به عبارت دیگر هاله - مورد پذیرش قرار نگیرد. (ibid)

به طور خلاصه می‌توان گفت توصیف بنیامین از هاله‌مندی اثر هنری در واقع توصیفی است از بت‌وارگی اجتناب‌ناپذیر آن، که کم‌تر به واسطه فرآیند آفرینش و پیش‌تر به واسطه فرایند انتقال آن درون سنت صورت می‌گیرد. اگر اثر هنری یک بت‌واره، یک ابژه فاصله‌دار و فاصله یابنده باقی بماند قدرتی غیر عقلانی و بی‌چون و چرا را اعمال می‌کند؛ به یک جایگاه فرهنگی نایل می‌شود که آن جایگاه برایش یک حرمت‌داری مقدس به عاریه می‌گذارد. هم چنین، در اختیار تنها معدودی افراد دارای امتیاز ویژه باقی می‌ماند. اثر هنری هاله‌مند دعوی قدرتی می‌کند که موازی و تقویت‌کننده دعوی قدرت سیاسی بزرگ‌تر آن طبقه اجتماعی است که برای‌شان این ابژه‌ها بیش از همه ارزشمند هستند: طبقه حاکم. دفاع نظری از هنر هاله‌مند توسط این طبقه برای حفظ

دو قطبی می‌کند. در ارزش آیینی «آنچه مهم بود وجودشان بود، نه بودنشان در منظر نگاه.» (۱۹۳۹: ۲۲۷) در دوران مدرن، کاملاً در جهت مخالف، یک «دگردیسی کیفی» در قطب‌بندی به سوی تأکیدی دَرَبست بر روی نمایش‌گذاری صورت پذیرفت. تأکید مطلق اکنون بر ارزش نمایشی آن قرار دارد؛ اثر هنری ارزشش را به عنوان ابزاری برای جادو از دست داده است. هاله اکنون به مثابه یک پس مانده کارکرد هنر به عنوان ابزاری برای جادو، که به طور فزاینده‌ای توسط «کارکردهای سراسر نو» جایگزین می‌شود، ظاهر می‌گردد. (caygill, 1998: 104-105) به زعم بنیامین، این فرایند منجر به وارونه سازی «کل عملکرد هنر» می‌شود، چرا که به جای آنکه هستی‌اش بر بنیاد مناسب آیینی باشد، بر بنیاد کاربستی (پراتیک) دیگر - سیاست - قرار گرفت.

بحث از بین رفتن ارزش‌های آیینی هنر را می‌توان در درس گفتارهای زیباشناسی هگل پی گرفت. گرچه مبنای پدیدارشناسی پیشرفت‌گرای روح هگل متفاوت است از مبنای تاریخی - دورانی بنیامین، با این حال ورود به این بحث از دریچه آرای هگل مفید خواهد بود، چرا که بنیامین آغاز کارکردهای نوین هنر را از آن نقطه‌ای می‌داند که هگل در آن نقطه رای به مرگ هنر می‌دهد. هگل در آنجا می‌گوید: «هنر در آغاز کار استوار به موردی رمز آمیز، چیزی شوم و هوسی بی پایان بود... اما هرگاه محتوای ثابت اثر هنری به گونه‌ای کامل در فرم هنری حل شود، آن گاه روح دست نیافتنی‌اش شکل ظهور ابژکتیو خود را از دست می‌دهد، و به خویشتن درونی خود باز می‌گردد، و این درست همان چیزی است که در روزگار ما رخ داده است. دیگر نمی‌توانیم به تعالی مداوم هنر و حرکت آن به سوی کمال امید بندیم. هرچه هم که خدایان را به کمال خدایان یونان تصور کنیم، هر چه هم که خدا و مریم و مسیح را در حد کمال ترسیم کنیم، باز مسئله اصلی فرق نخواهد کرد، چون دیگر در مقابل آن‌ها زانو نخواهیم زد.» هگل نخست بحث از میان رفتن عنصر معنوی یا هنر مقدس را مطرح می‌کند، و در گام بعد بحث از میان رفتن هنر به معنای

کلی آن را پیش می‌کشد و از «مرگ هنر» یاد می‌کند. دیگر جایی برای امر مقدس باقی نخواهد ماند. در نتیجه نمی‌توان شاهد شکل‌گیری هنر مقدس بود. این نکته مورد تایید واسیلی کاندینسکی^{۱۶} در رساله درباره امر معنوی در هنر^{۱۷} قرار می‌گیرد. او می‌نویسد: «هنر در این دوران فقط به هدفی مادی وابسته است ... روشی که هنرمند برای ساختن جسم به کار می‌برد برای او تبدیل به مسئله یکه می‌شود، این است آیین هنری بی‌روح» (احمدی، ۱۳۹۰: ۶۵-۶۴) نکته‌ای که کاندینسکی در مورد مسئله یکه شدن «ساختن جسم» برای هنرمند مطرح می‌کند گریزگاهی را نشان می‌دهد که هنر در قرن نوزدهم برای فرار از سرنوشت هگلی «مرگ هنر» در پیش گرفته است. این گریزگاه به عنوان «هدف هنر برای هنر» نامیده شد. اما، بنیامین این هدف را به نوعی بازگشت به ارزش‌های آیینی هنر و این بار در کیش هنر برای هنر قلمداد می‌کند. در عوض، بنیامین زوال ارزش آیینی هنر را فرصتی می‌داند برای ظهور کاربستی سراسر نو برای آن: کاربست سیاسی هنر.

بنیان تمایز میان ارزش آیینی و نمایشی بحثی است در باب جایگاه و خصیصه اجتماعی تکنولوژی که بنیامین در نسخه نخست جستار به طور مفصل‌تری شرح داده است. جادو متناسب است با نیازهای یک جامعه که تکنولوژی‌اش تنها با در هم آمیختگی کامل با جادو وجود دارد. در این جامعه هنر فرمی از تکنولوژی یکی شده با جادو است؛ چنین جامعه‌ای به طور کامل متمایز است از جوامع مدرن که در آن‌ها تکنولوژی از جادو کاملاً رهاست و تبدیل به یک «طبیعت دوم» شده است و خود نیاز به کنترل دارد. زیرا همان طور که طبیعت برای انسان دوران باستان دارای نیروهای عنصری سرکش و هولناک بود، این طبیعت دوم هم دارای نیروهای عنصری مختص به خود است که اگر مهار نشوند برای زندگی انسان مدرن ویرانگر و هولناک خواهند بود. دقیقاً همانگونه که هنر در جامعه باستانی هم چون یک ابزار تکنولوژی موجود برای رام کردن نیروهای عنصری طبیعت به کار می‌رفت، در جوامع

برگیرنده سایه‌های انگشت‌های جنبان بود که از پشت سر دسته‌ای تماشاچی بر روی یک دیوار یا پرده فرا افکنده می‌شدند، بنا به بازتعریف صورت‌گرفته از آن توسط بنیامین تبدیل می‌شود به یک تصویر مجازی از جهان سرمایه‌داری مصرفی شهری؛ محیطی چنان به نحو اغوا کننده‌ای «واقعی» که ما در میان آن حرکت می‌کنیم گویی که مقرر و طبیعی است، در حالی که در واقع یک ساختار اجتماعی - اقتصادی است. برای بنیامین اصطلاح «فانتاسماگوریا» هر دو کیفیت قدرت و فریبندگی عمیق این محیط را به دست می‌دهد، خصلتی که تأثیری ناتوان کننده بر روی توانایی بشری برای رسیدن به تصمیم‌های عقلانی و در واقع دریافت و فهم جهان خودش دارد. (Jennings, 2008: 11) بنیامین در ویرایش دوم جستار بیان می‌دارد که تکنولوژی‌های رسانه‌ای جدید در «سازماندهی و تنظیم کردن» پاسخ‌ها به محیط زندگی برای بشر «آموزش پلی تکنیکی» فراهم می‌کنند. در این طرز تلقی فیلم تماشاگران خود را به واسطه کاربرد دستگاه‌های تکنولوژیکی (دوربین، تدوین، پروژکتور) آموزش می‌دهد تا یاد بگیرند چگونه با آن «دستگاه گسترده» که در آن زندگی می‌کنند مواجه شوند: دستگاه فانتاسماگوریا. (ibid, 2008: 13-14) به تعبیری می‌توان گفت همانند تمثیل فانتاسماگوریا، کل هنر دوران مدرن تمثیلی است از جهان مدرن. هنر این دوران که به شدت تکنولوژیکی است و هستی آن از تکنولوژی تفکیک‌ناپذیر است، می‌تواند آشکار کننده ماهیت تکنولوژیکی جهان خود باشد.

بسیاری از تأملات بنیامین دستگاه‌های تکنولوژیکی مدرن را بر حسب تأثیر آن‌ها - هم واقعی و هم بالقوه - بر روی توانمندی‌های حسی بشری بررسی می‌کنند. نخستین تحلیل از این دست، در بخش آسمان‌نما^{۱۹} از کتاب خیابان یک طرفه صورت می‌گیرد. او آسمان‌نما را یک تئاتر جهانی مجازی توصیف می‌کند: در آسمان‌نمای مدرن با «اتصال دیدمانی‌اش^{۲۰} به عالم»، فرم‌های باستانی هم نفسی با کیهان (که به زعم بنیامین تحت تسلط خلسه سرخوشانه صورت می‌گرفتند) راه را

مدرن می‌تواند برای رام کردن نیروهای عنصری یک طبیعت دوم تکنولوژیکی مورد استفاده قرار گیرد. هنر بار دیگر نقش آموزش دهی به انسان برای مواجهه با نیروهای ویرانگر طبیعت، و این بار از نوع تکنولوژیکی را بر عهده می‌گیرد. برای بنیامین نمونه اشتغال هنر به آموزش بشر توسط فیلم عرضه می‌شود که بدن انسانی را برای بقا در یک طبیعت دوم شکل گرفته به طور تکنولوژیکی سازوار می‌کند:

فیلم در تربیت انسان‌ها برای آن دریافت‌ها و واکنش‌های نویی به کار می‌رود که تحت شرایط بر هم کنش با یک دستگاه [مکانیکی] صورت می‌پذیرند، دستگاهی که نقش آن در زندگی‌شان هر روز افزایش می‌یابد. تبدیل کردن [ضعف] بشر به دستگاه تکنولوژیکی غول‌آسای زمان ما پیشه‌ای تاریخی است که در آن فیلم معنا و مقصود درست خود را دارا می‌شود. (۱۹۳۵: ۵-۴۴۴)

بنابراین، هنر در سازگار کردن انسان با طبیعت و طبیعت با انسان به کار می‌رود. در ابتدا این کار را با تکنولوژی متحد شده با مناسک آیینی - جادو - و هدایت شده علیه طبیعت انجام می‌داد. اکنون این کار را با تکنولوژی متحد شده با سیاست - آفریده ای با کارکردهای سراسر نو - و هدایت شده علیه تکنولوژی به مثابه طبیعت دوم انجام می‌دهد. (ibid: 105-106)

هنر و آموزش بشر برای مواجهه با تکنولوژی

برای بنیامین درست همان طور که آثار هنری در نقش فرم‌های رسانه‌ای، بیانگر وضعیت‌های گروهی هستند، هم چنین نقش مهمی را در شکل دهی ظرفیت حسی بشری بازی می‌کنند. این عملکرد دوگانه هنر به دوران مدرن هم تعمیم یافته است. تکرار شونده‌ترین و گویاترین توصیف بنیامین از جهان دوران مدرن بر حسب تمثیل فانتاسماگوریا^{۱۸} (تصاویر وهم - دیدار) صورت می‌گیرد. فانتاسماگوریا که در اصل یک دستگاه شعبده‌بازی مربوط به قرن هجدهم و در

برای فرم‌های جدید رابطه بشری با عالم باز می‌کنند. «در تکنولوژی طبیعی‌اتی ۲۱ سازماندهی شده وجود دارد که به واسطه آن تماس نوع بشر با کیهان یک فرم جدید و متفاوت به خود می‌گیرد. (ibid, 2008: 12) بشر باستان به واسطه خلسه و با ابزار جادو با کیهان (به مثابه طبیعت سرکشی که تحت قدرت آن زیست می‌کرد) مرتبط می‌شد. اکنون که با آسمان‌نما (یا تلسکوپ) به کیهان می‌نگرد طبیعت برایش افسون زدایی شده است. اما طرفه آن که این تکنولوژی جدید طبیعیات ویژه خود را عرضه می‌کند که افسون‌های جدیدی را برای بشر امروزی به بار می‌آورد. فهم بنیامین از صورت‌های جدید ادراک که در کنش متقابل با تکنولوژی مدرن سر بر می‌آورند هرگز بینش این اصل راهنمای مارکس را از دست نمی‌دهد که «وظیفه ما فهم جهان نیست بلکه تغییر آن است.» (ibid) جهانی که هم فهم و هم تغییر آن با ابزارهای خود آن امکان‌پذیر است: ابزارهای تکنولوژیکی و به طور خاص هنر تکنولوژیکی.

بنیامین عکاسی و فیلم را به عنوان نمونه‌هایی از «کارکردهای نو» ی هنر در دوران تکنولوژی در نظر می‌گیرد. در اینجا او مجبور است نشان دهد چگونه تکنولوژی در اتحاد با سیاست می‌تواند در به کنترل در آوردن خود تکنولوژی مورد استفاده قرار گیرد؛ باز تولید تکنولوژیکی به عنوان وسیله‌ای برای همراه کردن بشر و تکنولوژی در «نوسازی» خلاق بشریت مورد پذیرش هنر قرار می‌گیرد، نوسازی‌ای که در خیابان یک طرفه به عنوان «آفرینش یک طبیعیات جدید» یا بدن شکل گرفته به طور تکنولوژیکی و تکنولوژی شکل گرفته به طور تنانه از آن خبر داده شده بود. هنر در این معنا به عنوان جایگاهی به کار می‌رود تا در آن آینده‌های ممکن رابطه میان تکنولوژی و انسان کاوش شود. این رابطه تجربه‌های بی‌سابقه‌ای از مکان و زمان را می‌آفریند؛ تجربه‌هایی که به همراه آن‌ها انحلال تجربه‌های سابقاً معتبر از هویت و سیاست صورت می‌گیرد. این تجربه‌ها برای بنیامین در فرم‌های نو و سراسر تکنولوژیکی هنر عکاسی، و بیش‌تر از همه فیلم قابل فهم‌اند. (caygill,)

106: 1998) بدین ترتیب هنرهایی چون عکاسی و فیلم که ماهیتاً تکنولوژیکی هستند هم چون آموزشگاهی به تربیت بشریت برای مواجهه با تکنولوژی می‌پردازند.

فیلم و عکاسی به مثابه هنر

پرداختن عکاسی به پرتونه‌نگاری برای بنیامین آخرین پناهگاه ارزش آیینی در هنر بود و آغاز پرداختن عکاسی به مستندنگاری گذاری را از ارزش آیینی به ارزش نمایشی مشخص می‌کند. ارزش نمایشی عکاسی در تهیه سند رویدادهای تاریخی، «به روشی نو» مشاهده کنندگان را «به چالش می‌کشد». پیشرفت چنین عکاسی ناهاله‌مندی معنا را نه تنها به دور از «یکپارچگی بافتاری‌اش در سنت» بلکه از کنار هم گذاشتن تصویر و شرح زیرنویس در مورد عکاسی، و تصویر و تصاویر مجاور در فیلم تولید می‌کند. معنای یک تصویر مجزا بسته به تقابلش با سایر تصویرها یا متن‌هایی که به لحاظ مکانی و زمانی متمایز از آن هستند نفوذپذیر است و در نتیجه معنا تثبیت شده و ماندگار نیست. مشاهده‌کننده در مشارکتش برای خلق معنا مورد چالش قرار می‌گیرد، خواه در مواجهه با عکس‌هایی که شرح زیرنویس - تمثیل - دارند و خواه در مواجهه با فیلم «آنجا که معنای هر تصویر منفرد پیشاپیش به وسیله توالی تمام تصاویر قبلی تعیین شده ظاهر می‌گردد» (۱۹۳۹:۲۲۸). بنابراین، بنیامین این خصوصیت عکاسی و فیلم را، که چالش‌گر و محرک خلاقیت مخاطبان در خلق معناهای سراسر نو هستند، عاملی می‌داند که اهمیت سیاسی آن‌ها را رقم می‌زند.

نظر منفی بنیامین در مورد مناقشه قرن نوزدهمی «عکاسی و فیلم به مثابه هنر»، که به درون زیباشناسی قرن بیستم هم کشیده شده بود، با این دیدگاه او سازگار است که مفهوم هستی هنری مورد دفاع در آن مناقشه هنوز مفهومی سنتی، کهنه و هاله‌مند از هنر بود. حتی مدافعان عکاسی و فیلم هم در زمین این مفهوم کهنه از هنر بازی کردند. به زعم بنیامین، دوران تکنولوژی، که

در قلمروی هنر به مثابه تکنولوژی باز تولید بروز می‌کند، نشان دهنده «یک دگردیسی تاریخی دارای تأثیرات جهانی بود که به وسیله هیچ کدام از طرفین دعوا [نقاشی و عکاسی] درک نشد.» (۱۹۳۹:۲۲۸) راهبرد دفاعی به کار گرفته شده در دفاع از تکنولوژی های هنری جدید از پاسخ دادن به این «پرسش اساسی» طفره می‌روند که «آیا بسیاری از ابداعات عکاسی بسیاری از ماهیت‌های هنر را دگرگون نکرد؟» (۱۹۳۹:۲۲۹) طفره رفتن از این پرسش توانمندی رسانه را در دگرگونی مقوله هنر محدود می‌سازد، و در نتیجه آن را سازگار با یک تصور کهنه آیینی از هنر می‌کند. (caygill. 1998: 107) عکاسی و فیلم را نه تنها نباید در مرزها و چارچوب‌های سنتی هنر گنجانند، بلکه باید خود هنر و محدوده‌های آن را با توجه به ظهور این رسانه‌های جدید باز تعریف نمود. آنچه مسلم هنر بعد از پیدایش عکاسی و فیلم همانی نیست که پیش از آن بود و هستی هنری از آن پس دچار دگرگونی‌های اساسی شده است.

نقاش و فیلمبردار: جادوگر و جراح

عمل ساختن واقعیت توسط تکنولوژی در فیلم با دو نوع تلاش همراه و هم زمان صورت می‌گیرد؛ در همان حال که در تلاش فزاینده‌ای به منظور استفاده از تکنولوژی است، می‌کوشد که این استفاده از تکنولوژی را پنهان کند و واقعیت سینمایی را ناتوال جلوه دهد. این بازنمایی به تکنیکی بسیار پیچیده و کامل شده نیاز دارد که در عین حال قادر باشد خود را به طور کامل پنهان کند. رخنه در واقعیت به وسیله تکنولوژی در استودیوی فیلم برای بنیامین درد - نشان تغییر در ساختار تجربه به وقوع پیوسته در طبیعت یا بدن اجتماعی و طبیعی مدرن بود. او این نکته را با مقایسه‌ای بین نقاش و فیلمبردار، که با قیاس آن‌ها با جادوگر و جراح پی‌گرفته می‌شود، بسط می‌دهد. تعریف جادو و رابطه نزدیک آن با مناسک آیینی، که در بخش VI از نسخه اول ارائه گردید، تمایز بین هنر هاله‌مند و هنر به طور بالقوه ناهاله‌مند را

تشدید می‌کرد. بنیامین در آنجا جادو را به مثابه یک فرم اولیه تکنولوژی آیینی برای سازماندهی و کنترل طبیعت لحاظ کرده بود. اکنون او توضیح می‌دهد که جادوگر/ نقاش «قطب متضاد» جراح/ فیلمبردار است، درست همانطور که جامعه‌ای که تکنولوژی و مناسک آیینی را درون جادو ادغام می‌کرد قطب مخالف جامعه تکنولوژیکی مدرن است:

جادوگر شخص بیمار را با قرار دادن دست بر فراز او درمان می‌کند؛ جراح بدن بیمار را می‌برد و به درون آن دست می‌برد. جادوگر فاصله طبیعی را بین بیمار و خودش حفظ می‌کند؛ گرچه او این فاصله را با قرار دادن دستش بر فراز بیمار اندکی کاهش می‌دهد، اما [در همان حال] آن را به موجب اقتدارش به مقدار زیادی می‌افزاید. جراح دقیقاً برعکس عمل می‌کند؛ او فاصله بین خود و بیمار را با رخنه کردن به درون بدن بیمار به مقدار زیادی می‌کاهد و [در همان حال] آن را، ولو به مقدار کم، به موجب احتیاطی که با آن دستش در میان اندام‌های درون بدن بیمار حرکت می‌کند، می‌افزاید. (۱۹۳۹:۲۳۵)

تکنولوژی جراح مدرن، همانند تکنولوژی فیلمبردار، به تولید و تشخیص همانندی‌ها از تفسیر شباهت‌های سطح اختصاص نمی‌یابد، بلکه صرف بریدن و شکل دادن به واقعیت می‌شود. (ibid:108-109) جراح برخلاف جادوگر به سطح بدن بیمار اکتفا نمی‌کند - تنها سطح را نمی‌خواند - بلکه سطح را می‌شکافد و به درون آن دست می‌برد.

بنیامین تمایز میان جادوگر و جراح را به مقایسه دو نمونه از شاغلان در هنر هاله‌مند و ناهاله‌مند - نقاش و فیلمبردار - می‌کشد. در حالی که نقاش «در اثرش یک فاصله طبیعی را از واقعیت نگه می‌دارد» و بنابراین هاله‌اش را حفظ می‌کند، فیلمبردار «به درون تار و پود آن رخنه می‌کند.» (۱۹۳۹:۲۳۵) بسط بیشتر این قیاس این گونه است که نقاش سطح را می‌خواند در حالی که فیلمبردار جلوه‌ها را با برداشت و بریدن سطح تولید می‌کند؛ استفاده از فرایندهای هاله‌مند و ناهاله‌مند

که به «تفاوتی فاحش میان تصاویری که هر یک به دست می‌آورند» منجر می‌شود. (۱۹۳۹:۲۳۶) برای نقاش، قانون ترکیب‌بندی که روابط مکانی - زمانی را شکل می‌دهد پیشاپیش داده شده است و به تعبیری از واقعیت «خوانده و برداشت» می‌شود؛ در نتیجه، به زعم بنیامین تصویر به دست آمده «یک تصویر تمام و کامل است.» برعکس، آن قانون ترکیب‌بندی که برداشت‌های فیلم‌بردار را شکل می‌دهد پیش از مداخله داده شده نیست، بلکه باید تولید شود و تصویر حاصل شده «از قطعه‌های متعدد تشکیل یافته که بر اساس یک قانون جدید سرهم بندی شده‌اند.» (۱۹۳۹:۲۳۶) ابداع یک «قانون جدید» به وسیله مونتاز برداشت‌های آزمایشی دقیقاً وظیفه فیلم در مواجهه با دوران تکنولوژی است:

برای بشریت معاصر بازنمایی واقعیت به وسیله ی فیلم به طور غیر قابل مقایسه‌ای بیشتر از بازنمایی واقعیت توسط نقاشی با اهمیت است، چرا که این بازنمود، دقیقاً به واسطه رفتن به درون پیکر واقعیت به وسیله تجهیزات تکنولوژیکی، سیمایی از واقعیت را عرضه می‌کند که عاری از همه تجهیزات است. (۱۹۳۹:۲۳۶)

ابداع قانون جدیدی که قادر است برداشت‌های حاصل از مداخله‌های تکنیکی را کنار هم جمع کند، در همان حال که عاری از تکنولوژی هم باشد، مکانی را درون «طبیعت دوم» برآمده از تکنولوژی می‌گشاید که در آن و با طی کردن فرآیندهای آن بشریت می‌تواند خود را با طبیعیات تکنولوژیکی سازوار سازد. بنیامین نتیجه می‌گیرد که گشودن مکانی نظیر این در درون دوران تکنولوژی «چیزی است که شخص حق دارد از اثر هنری بطلبد.» (ibid: 109-110) هنر به عنوان جایگاهی که بشر و تکنولوژی در آنجا به هم می‌رسند و یک بدن تکنولوژیکی را که جلوه‌ای است از طبیعیات جدید تکنولوژیکی شکل می‌دهند، مکانی را برای بشر فراهم می‌کند تا بتواند خود را با فرآیندهای پیچیده‌تر و گسترده‌تر تکنولوژیکی - فرآیندهای اجتماعی، فرهنگی، سیاسی، اقتصادی - آشنا سازد و برای طی مسیر در این فرآیندهای مدرن آماده کند.

مخاطبان می‌توانند، تا حد زیادی بسته به روشی که در آن فرم‌های هنری به آن‌ها عرضه می‌شود، هر یک از طرز برخورد‌های «انتقادی» یا «پذیرنده» را در مواجهه با اثر هنری اتخاذ کنند. به عنوان مثال، نقاشی «آشکارا در موقعیتی نیست که بتواند یک ابژه را برای تجربه گروهی همزمان عرضه کند»، زیرا با وجود تاریخ نمایش عمومی نقاشی در نمایشگاه‌ها از قرن نوزدهم به بعد، «راهی برای توده وجود نداشت تا خود را در دریافت‌شان از اثر کنترل کنند.» (1939a: 236-7) در سوی دیگر، در فیلم تجربه گروهی «مخاطبان خبره» امکان یک هم‌آمیزی لذت و انتقاد را در خود دارد. در این نقطه، بنیامین اظهار می‌دارد که فیلم باید به دنبال دستیابی به «تجربه گروهی همزمان» باشد، از آن نوع که معماری دارد که «مخاطبان» هم لذت می‌برند و هم انتقاد می‌کنند. معماری به وسیله «مخاطبان» یا استفاده کنندگان خود مورد سکونت قرار می‌گیرد و هم چنین به طور انتقادی متناسب‌سازی می‌شود، و بدین‌گونه مدلی از یک دریافت انتقادی ارائه می‌کند که «هم‌آمیزی بی‌واسطه و عمیق لذت دیداری و هیجانی [از یک سو] با جهت‌گیری [انتقادی] فرد خبره» از سوی دیگر را فراهم می‌آورد. (1939:236) در این بافتار است که بنیامین ادعایش را مطرح می‌کند مبنی بر این که نقاشی، حتی با فرم و محتوای رادیکال، یک هنر کهنه باقی می‌ماند. (ibid:110)

فیلم و مایه‌کوبی روان‌پالای^{۲۲} ناخودآگاه دیدمانی انسان مدرن

بنیامین معتقد است که فیلم به احتمال زیاد بیشتر از نقاشی آوانگارد برانگیزاننده پاسخ «پیشرو» در مخاطبان است. «یکی از مهم‌ترین کارکردهای اجتماعی فیلم ابداع دوباره موازنه بین بشریت و دستگاه [مکانیکی] است.» (1935:460) او شرایط موازنه و عدم موازنه بین تکنولوژی و بشریت را بر حسب «ناخودآگاه دیدمانی^{۲۳}، با بهره‌گیری از ارجاعی به روانکاوی و به طور خاص

به کتاب *آسیب‌شناسی روانی زندگی روزمره*^{۲۴} فروید، تحلیل می‌کند. بنیامین گسترش «ناخودآگاه دیدمانی» را هم به عنوان پی‌آمد تکنولوژی و هم به عنوان عاملی مؤثر در گسترش حد‌های تجربه توصیف می‌کند. او ادعا می‌کند که دوربین فیلمبرداری:

درک ما را از ضروریاتی که در زندگی‌هایمان حاکم‌اند گسترش می‌دهد... [و] عرصه بسیار گسترده و غیرمنتظره کنش را برای ما تضمین می‌کند. بارها و خیابان‌های کلان شهری‌مان، دفاترهای اداری و اتاق‌های مبلمان شده‌مان، ایستگاه‌های قطار و کارخانه‌هایمان به نظر می‌رسیدند به شکل نامیدکننده‌ای ما را زندانی کرده‌اند. آن گاه فیلم از راه رسید و این دنیای زندان گونه را با دینامیت‌های یک دهم ثانیه‌ای منفجر کرد و تکه‌هایش را از هم پاشید، به گونه‌ای که اکنون ما در میان ویرانه‌ها و مخروبه‌های پراکنده شده با آرامش و ماجراجویانه به سفر می‌رویم. با نمای درشت، مکان گسترانیده می‌شود. با دور کند، حرکت به درازا می‌کشد. بزرگ‌نمایی یک تصویر تنها در ارائه دقیق‌تر چیزی که، گرچه ناواضح، اما در هر صورت قابل دیدن بود به کار نمی‌آید: [بلکه] صورت‌بندی‌های ساختاری نویی از موضوع [تصویر] را هویدا می‌کند. (۱۹۳۹:۲۳۸)

تکنولوژی دوربین به امر «جدید»، که درون زندگی روزمره جامعه‌های تکنولوژیکی مدرن بدون جلب توجه نهان گشته است، اجازه می‌دهد به چشم بیاید و فعال شود. مکان و زمان - شرایط شهودی تجربه در شرح کانت - خودشان ویران می‌شوند و فضا را برای امکان‌های جدید تجربه می‌کشایند. (ibid: 111)

بنیامین به فیلم به مثابه نوعی به روی صحنه‌آیی روان‌پرسی ناخودآگاه دیدمانی ناشی از تکنولوژی نگاه می‌کند، اما از آن دست که می‌تواند به عنوان «مایه کوبی علیه پیامدهای آن [روان‌پرسی]» به کار آید. (ibid) روان‌پرسی‌ای که تکنولوژی‌های مدرن سبب شده‌اند انسان بدان دچار شود در فیلم و روی پرده سینما به نمایش در می‌آید و از این طریق تماشاگران در برابر

عواقب خطرناک آن روان‌پرسی واکسینه می‌شوند. اکنون هنر به طور عام و فیلم به طور خاص بر حسب یک اقتصاد رانه‌ها که باید جهت یافته یا تخلیه گردند فهمیده می‌شوند، زیرا:

وقتی که شخص ملاحظه می‌کند که چه تنش‌های خطرناکی در توده‌ها به واسطه پیشرفت تکنولوژیکی و پیامدهای آن ایجاد شده است - تنش‌هایی که در مرحله‌های بحرانی خود خصلتی روان پریشانه به خود می‌گیرد - خیلی زود در می‌یابد که همین پیشرفت تکنیکی امکان مایه‌کوبی روانی علیه همان روان‌پرسی‌های توده را به واسطه فیلم‌های خاصی ایجاد می‌کند، فیلم‌هایی که در آن‌ها گسترش اجباری فانتزی‌های سادیستی یا وهم‌های مازوخیستی از ظهور طبیعی و خطرناک آن‌ها در توده‌ها [و در دنیای واقعی] پیشگیری می‌کند. خنده گروهی فرار به هنگام و شفاف‌بخش از این گونه روان‌پرسی‌ها را به دست می‌دهد. (1935:462)

توانمندی فیلم در فراهم کردن یک خلاصی روان‌پالا از تنش‌های ایجاد شده توسط تکنولوژی به وسیله خنده گروهی با کارکرد هاله‌مند آن، به عنوان حوزه عملی بیشتر برای تولید انرژی در مخاطبان‌ش تا تخلیه آن انرژی، در تقابل است. با این نظریه بنیامین دیدگاه سومی را در باب ماهیت «اثر هنری» در دوران تکنولوژی عرضه می‌کند. دیدگاه نخست او به اثر به مثابه جایگاهی برای آزمایشگری و ابداع حالت‌های جدید تجربه نگاه می‌کرد، در حالی که دیدگاه دومش آن را، به واسطه همانند سازی‌اش با معماری، هم چون موقعیتی برای لذت انتقادی می‌دید؛ اکنون این دیدگاه به این دو افزوده می‌شود که اثر هنری شکلی از مایه‌کوبی روان‌پالا علیه توسعه روان‌پریشانه انرژی‌های تولید شده به وسیله تکنولوژی است. (ibid:112)

دادا بیسم، فیلم و معماری

به زعم بنیامین، هنرمندان مرتبط با جنبش دادا تلاش

زیادی را برای بازتعریف مرزهای اثر هنری در دوران تکنولوژی به واسطه ویران کردن بی‌امان «هاله تولیدات خود» انجام دادند، اما در محدوده تعریف سنتی از هنر باقی ماندند. با این وجود شوک حاصل از آثار آن‌ها برای مخاطبان، با این که تأثیر فیلم را پیش‌بینی می‌کرد، اما توانمندی روان‌پالای آن را عرضه نمی‌کرد. این امر به آن خاطر بود که جنبش دادا، همانند کوبیسم و فوتوریسم، در «لفاف‌ها» یا محدوده‌های هنر باقی ماند. همه این جنبش‌های هنری در داوری بنیامین «کوشش‌های نارسای هنر برای به دست آوردن ظرفیت‌رخنه در واقعیت به وسیله دستگاه [مکانیکی]» بودند. آن‌ها در داوری او نارسا بودند زیرا، برخلاف فیلم و قبل از آن عکاسی، «این مکتب‌ها سعی نکردند که از دستگاه به معنای دقیق کلمه برای نمایش^{۲۵} هنری واقعیت استفاده کنند»، بلکه در عوض سعی کردند به واسطه هنر تأثیرات دگرذیسی ایجاد شده در تجربه به وسیله تکنولوژی، و به عبارت دیگر «شوک» در مورد دادا، دگرذیسی مکان در کوبیسم و «سرعت» در فوتوریسم را بازنمایی^{۲۶} کنند. (ibid: 112-113)

به واسطه فیلم است که بشریت می‌تواند «خود را در معرض تأثیرات شوک قرار دهد» و به این طریق در معرض یادگیری درس‌هایی برای «سازگاری یافتن با خطرهایی که تهدیدش می‌کنند» (۱۹۳۹:۲۵۲) قرار گیرد. با این حال این جنبه از فیلم پیشتر به وسیله معماری پیشدستی شده و عرضه گردیده بود، هنری که فرم آن را به سادگی نمی‌توان جدا شده از تکنیک تصور کرد و به همین دلیل به ساختار تجربه تکنولوژیکی نزدیک است. در حقیقت بنیامین تا آنجا پیش می‌رود که می‌گوید فیلم صرفاً «خود را با آن تغییرهای ژرف در دستگاه دریافت حسی تطبیق می‌دهد» که به وسیله معماری شهری ساختمان‌داری می‌شوند، یا «تغییرهایی که در مقیاسی کوچک به وسیله شخصی در خیابان و در ترافیک یک شهر بزرگ و در مقیاسی تاریخی به وسیله ی هر شهروند امروزی تجربه می‌شوند.» (۱۹۳۹:۲۵۲) در واقع فیلم از معماری شهری الگوبرداری می‌کند و

مخاطبان در مواجهه با آن همان تغییر در ادراک حسی که به واسطه زندگی در شهرهای امروزه حاصل می‌شود را تجربه می‌کنند. بنیامین در مقابل ژرف‌نگری آگاهانه و دقیق مخاطب نقاشی، کارکرد از روی عادت و حواس پرتانه معماری را قرار می‌دهد. منظور او از «حواس پرت» فقدان توجه نیست، بلکه بیشتر یک حالت ادراک حسی متفاوت و انعطاف‌پذیر است. این صورت ادراک حسی پاسخی است به تأثیرات دگرذیسی تکنولوژیکی مکان و زمان تجربه. افزون بر این، این عادت‌ها در گروه انسانی است که پرورش می‌یابند و به کار گرفته می‌شوند. از این رو بنیامین در انتهای جستار نتیجه می‌گیرد که معماری جایگاه اصلی را برای بر هم کنش تکنولوژی و بشریت، گفتگویی هدایت شده در چارچوب لمس و کاربرد، فراهم می‌کند. اما این نتیجه‌گیری غافل‌گیرکننده نیست، با در نظر گرفتن میزان توجهی که بنیامین پیشتر در تمام مرحله‌های تفکر و نوشتن خود به معماری و شهر اختصاص داده بود. در حقیقت نام‌های برلین، ناپل، مسکو، و پاریس برای او بر صورت‌های جدید تجربه‌ی ممکن دلالت می‌کردند که به طور دو جانبه هم نقش نوید و هم تهدید را عهده دار بودند. (ibid: 114)

گزینه‌های پیش روی هنر تکنولوژیکی: سیاست زیباشناسی شده یا هنر سیاسی

بنیامین در سرتاسر جستار امکان تغییر در خصیصه تجربه را عرضه می‌کند که یا منجر به دگرذیسی می‌شود یا فاجعه به بار می‌آورد. دگرذیسی برای بنیامین همیشه وابسته به مرزهای نفوذپذیر است که به روی اثرگذاری اعمال شده از سمت بیرون گشوده می‌شود و بنابراین در وضعیت تغییر مداوم‌اند. این امر به طور خاص در دوران مدرن، نظر به انرژی بسیار زیاد آزاد شده توسط تکنولوژی، حائز اهمیت است؛ اگر این انرژی در مرزهای تثبیت شده گنجانده شوند آن گاه ویرانگر خواهند بود. بنیامین در پی گفتار، که در نسخه نخست «زیباشناسی

جنگ» عنوان داده شده، به «جنبش‌های توده‌ای معاصر» برمی‌گردد که در پاسخ به دوران تکنولوژی ظهور کرده‌اند. یک جنبش متعهد به دگردیسی همه ساختارها و هویت‌های موجود است، در حالی که جنبش دیگر در تلاش است تا آن‌ها را به وسیله پوشاندن با ارزش‌های آیینی و هاله تثبیت کند.

پی‌گفتار با بازخوانی فرایندی آغاز می‌شود که خود را در «پرولتاریایی شدن انسان مدرن و شکل‌گیری و آرایش فزاینده توده» (۱۹۳۹:۲۴۳) نمایان می‌کند. این موارد به عنوان تأثیرهای پیشرفت نیروهای تولیدی، جنبش پویایی که به طور فزاینده‌ای به واسطه تکنولوژی تظاهر به شتاب خود می‌کند، شناخته می‌شوند. اگر ساختار اجتماعی با پیشرفت نیروهای تولیدی سازگار نشوند آنگاه ناهمخوانی بین انرژی آزاد شده و ساختارهای موجود برای مصرف این انرژی به سمت یک راه حل ویرانگر می‌گراید. بنیامین این «راه حل» را بیان شده در دو فرم می‌یابد که هر دوی آن‌ها «زیباشناسی را به درون زندگی سیاسی» وارد می‌کنند. اولی تجاوز به حریم توده‌هایی است که فاشیسم آن‌ها را با کیش پیشوای خود به زانو می‌نشانند و در آن جامعه خود یک اثر هنری هاله‌مند می‌شود که بسیج خود - ویرانگرش برای جنگ را نظاره می‌کند: «جنگ و فقط جنگ است که می‌تواند هدفی را برای جنبش‌های توده در مقیاس بزرگ معین کند، در همان حال که به نظام سنتی مالکیت احترام بگذارند.» دومی «تجاوز به حریم یک دستگاه [تکنولوژیکی] است که به ناچار در تولید ارزش‌های آیینی» برای هزینه‌های ویرانگر جنگ مورد استفاده است که دوباره «تنها راه برای بسیج تمام منابع تکنیکی امروزه است؛ در همان حال که نظام مالکیت [موجود] حفظ شود.» (۱۹۳۹:۲۴۳) بنیامین هر دوی این تجاوزها را در این ادعا یکجا با هم می‌آورد:

ویرانگری جنگ گواهی به دست می‌دهد از اینکه جامعه به قدر کافی بالغ نشده است تا تکنولوژی را به عنوان اندامش به خود ملحق کند، و از این که تکنولوژی به اندازه رضایت‌بخشی پیشرفت نکرده است

تا حریف نیروهای بنیادی جامعه شود. (۱۹۳۹:۲۴۴)

هنر می‌تواند مکانی را برای آزمایشگری سازگاری آتی میان بشریت و تکنولوژی فراهم کند، خدمتی که گرایش‌های توسعه‌ای فیلم، که یک تخلیه روان پالا را برای تنش‌های ایجاد شده به واسطه رشد نیروهای تولید فراهم می‌کنند، به طور ضمنی خبر از آن می‌دهند. با این حال، آینده قابل تصور دیگر از آن جنگ است که آن هم قادر است «ارضای هنری ناشی از ادراک حسی‌ای که توسط تکنولوژی تغییر کرده را عرضه کند.» (۱۹۳۹:۲۴۴) هنر و جنگ هر دو در تلاش‌اند که تکنولوژی را مصادره کنند، اولی برای وفق دادن بشریت با وضعیت جدید تکنولوژیکی و دومی برای زیباشناسی کردن خود. تغییر در ادراک حسی و خصیصه تجربه گریزناپذیر است، همان گونه که تصمیم‌گیری در این باره که چگونه به این تغییر باید پاسخ داد هم گریزناپذیر می‌باشد. با بازگشت به نیچه می‌توان پاسخ‌های بنیامین را این گونه صورت‌بندی کرد: یک پاسخ درخواست نیهیلیستی منفعلانه از هاله برای برقراری فاصله‌ای زیباشناختی است تا از خلال آن تغییر در تجربه بتواند به‌طور خطرناکی درون ساختارهای موجود باقی بماند و حاشا شود. بدین‌گونه تغییر در تجربه تنها درون ساختارهای موجود و در چارچوب آن‌ها پاسخ داده می‌شود و جنبه‌های انقلابی آن برای دگرگون کردن ساختارهای موجود زایل می‌شوند. دیگری پاسخ نیهیلیستی فعال دچار انقلاب کردن تمام ساختارها و هدایت مجدد نیروهای آزاد شده توسط جنگ به درون مسیرهای سازنده است: ضرورت انتخاب میان نیهیلیسم منفعل و فعال ضرورت انتخاب این دواست: «وضعیتی از سیاست که فاشیسم موجب زیباشناختی شدنش است. [و به آن] کمونیسم با سیاسی کردن هنر پاسخ می‌دهد.» (ibid: 115-116)

اغلب بنیامین متهم بوده که طرفدار یک آرمان شهر تکنولوژیکی است، به این معنا که اعتقاد راسخی به ابزارهای رسانه‌های تکنولوژیکی و به معنای دقیق‌تر کلمه به توانمندی نهفته در آن‌ها برای تغییر اجتماعی

دارد. امروزه به اندازه کافی روشن است که گرچه تأثیر رسانه‌های هم چون فیلم شگرف بوده است، اما نه کاملاً از آن نوع که بنیامین انتظارش را داشت. با این حال، رد کردن این اتهام چندان دشوار نیست. اول از همه به این خاطر که بنیامین به طور بسیار روشنی تأیید کرد که کیفیت‌هایی که او در رسانه‌های جدید پیدا کرده است شرط لازم برای توانمندی تغییرات اجتماعی آن‌ها هستند، اما به هیچ وجه شرط کافی نیستند. از طرفی ممکن است این کیفیت‌ها توسط نیروهای مسلط اجتماعی نیز برای تثبیت قدرتشان به کار گرفته شوند. بنابراین، همواره به روزرسانی و به فعلیت درآوردن این کیفیت‌ها، به واسطه تاملات و نوشته‌هایی ویژه ضروری است (همان گونه که خود در طی حیاتش تمرکز مداوم و ویژه‌ای بر سینما داشت). دوم اینکه، توانمندی‌های بالقوه اجتماعی هنر مسلماً به نظر می‌رسد یکی از محدود جنبه‌های مثبت آن اروپایی است که در شرف جنگ و توسط یک فاشیسم از قرار معلوم پیروز مورد تهدید بود. (Jenings, 2008: 13) از این رو، می‌توان به بنیامین حق داد که در مواجهه با این تهدیدات روی ظرفیت‌های توانمندساز توده‌ای هنر تأکید ویژه‌ای داشته باشد.

نتیجه‌گیری

بنیامین بر مبنای تغییر ایجاد شده در ادراک حسی هنر به واسطه ظهور بازتولیدپذیری تکنولوژیکی، به شرح تغییرات دستگاه ادراک حسی بشر در عرصه‌های گسترده‌تر فرهنگ و به تبع آن کل هستی اجتماعی بشر پرداخت. او با برقراری تمایزی بین بازتولید سنتی و بازتولیدپذیری تکنولوژیکی، این دومی را اساساً پدیده‌ای مختص به دوران مدرن دانست که هم ماهیت خود هنر و هم شیوه‌های ادراک آن را دگرگون ساخته است. سپس با پی‌گیری نتایج آن در زوال هاله هنر و تعمیم آن به ویرانی سنت در دوران مدرن به طور کلی، پیامدهای اجتماعی آن را پی گرفت. هنر، که زمانی در خدمت مناسک آیینی بود، اکنون کارکرد آیینی خود را از دست

داده است و صرفاً کارکردی نمایشی به خود گرفته است. این وضع با ظهور هنرهایی نظیر عکاسی و فیلم که ماهیتاً تکنولوژیکی هستند، تشدید می‌شود. بنیامین با تمرکز بر روی این هنرهای نوین و واریسی خصیصه‌های تکنیکی و تأثیرهای ادراکی و شناختی آن‌ها بر روی توده، هنر تکنولوژیکی را عرصه تجربه‌های نوین حسی می‌داند و آن را به عنوان آزمایشگاهی برای آموختن درباره جهان تکنولوژیکی مدرن و در نتیجه انطباق یافتن با آن ارزیابی می‌کند. او بدین‌گونه می‌خواهد ارزش نمایشی هنر در خدمت ارزش‌های رهایی بخشی و تحول خواهی قرار گیرد، ارزشی که از سویی دیگر در خطر مصادره توسط نیروهای تمامیت خواه (فاشیسم، سرمایه داری، طبقه حاکم) به منظور حفظ مناسبات موجود فرهنگی، سیاسی، و اجتماعی است. زیربنای اندیشه بنیامین در این جستار تأثیر تکنولوژی بر تغییرات دستگاه حسی بشر از یک سو و نقش هنر در شناخت و مواجهه با این تغییرات تکنولوژیکی جهان بشری از سوی دیگر است.

- اختصارات (منابع نقل قول‌های مستقیم از بنیامین):
- 1935: The work of art in the epoch of its technical reproducibility, First version, Gesammelte Schriften, ed. Rolf Tiedemann and Herman Schwepperhauserfrankfurt am main: suhrkamp verlag, 1972.
 - 1939: The work of art in the epoch of its technical reproducibility, Final version, Gesammelte Schriften, ed. Rolf Tiedemann and Herman Schwepperhauserfrankfurt am main: suhrkamp verlag, 1972.
 - Sw: Selected writings, eds marcus Bullock and Michael w.jennings, Cambridge. Mass. And london. Harvard university press, 1996.

پی‌نوشت‌ها

1. Walter Benjamin
- اشاره ۱: در این مقاله منابع نقل قول‌های مستقیم از بنیامین به شکل علامت اختصاری آورده می‌شوند و در پایان جستار معرفی می‌گردند. این ارجاعات خارج از سیستم کلی ارجاع مقاله هستند.
2. Das kunstwerk im zeitalter seiner technischen reproduzierbarkeit (The work of art in the epoch of its tech-

برودرسن، مومه. *والتر بنیامین (زندگی آثار تأثیرات)*، ترجمه کوروش بیت سرکیس، تهران، نشر ماهی، ۱۳۹۱.

بنیامین، والتر. (۱۳۸۱)، *خیابان یک طرفه*، ترجمه حمید فرزنده، تهران، نشر مرکز.

کاپلستون، فردریک. (۱۳۸۷)، *تاریخ فلسفه*، جلد هفتم، از فیشته تا نیچه، ترجمه داریوش آشوری، تهران، انتشارات علمی و فرهنگی و انتشارات سروش.

کورنر، اشتفان. (۱۳۸۹)، *فلسفه کانت*، ترجمه عزت‌الله فولادوند، ج ۳، تهران: انتشارات خوارزمی.

نیچه، فریدریش. (۱۳۷۷)، *اراده قدرت*، ترجمه مجید شریف، تهران: انتشارات جامی.

هاید ماینر، ورنن، *تاریخ تاریخ هنر*، ترجمه مسعود قاسمیان، تهران: سمت و فرهنگستان هنر.

Benjamin, Andrew. (2005), *Walter Benjamin And Art*, Continuum, (1387). New York, 2005.

Benjamin, walter. (1968) *Illumination*, Translated by Harry Zohn. Schocen books, New York .-

Caygill, Howard, *Walter Benjamin: the colour of experience*, , New York Routledge, 1998.

_____ "walter Benjamin and art theory", in: A companion to art theory, eds. Paul smith and Carolin wilde, lakwell, Oxford, 2002, pp 286-291.

Jennings, W Michael. "*The production, reproduction, and reception of the work of art*", in: the work of art in the age of its technological reproducibility and other writings on media, Harvard university press, Cambridge.

Osborne, Peter and Charles, Matthew, "*Walter Benjamin*", *The Stanford Encyclopedia of Philosophy (Winter 2012 Edition)*, Edward N. Zalta (ed.), URL = <<http://plato.stanford.edu/archives/win2012/entries/benjamin/>>.

Plate, S. brent. (2004), *Walter Benjamin, Religion and Esthetics*, New York: Routledge.

Stainer, Uwe, *Walter Benjamin, An Introduction To His Work And Thought*, Chicago, The University Of Chicago Press.

nical reproducibility)

اشاره ۲: جستار اثر هنری در دوران بازتولیدپذیری تکنیکی آن در سه نسخه موجود است که از جنبه‌های بااهمیتی از یکدیگر متمایز هستند. نسخه نخست در طی پاییز و ابتدای زمستان ۱۹۳۵م نوشته شد. نسخه دوم یا ترجمه فرانسوی آن در بهار ۱۹۳۶م کامل شد و بنیامین با پیروی از توصیه‌های هورکهایمر و موسسه مطالعات اجتماعی لبه‌های تیز سیاسی جستار را کند کرد. او در نسخه نهایی که بین بهار ۱۹۳۶م و بهار ۱۹۳۹م کامل شد برخی از بخش‌های نسخه نخست را حذف کرد. از آنجا که تفاوت بین نسخه‌ها اغلب روشنگر جنبه‌های مهمی است، این نوشتار با تأکید بر نسخه نهایی، در مواردی به نسخه‌های دیگر هم رجوع می‌کند.

۳. رجوع کنبد به:

نیچه، فریدریش، *اراده معطوف به قدرت*، دفتر یکم: نیست‌گرایی اروپایی، ترجمه محمد باقر هوشیار، تهران: نشر فرزانه، ۱۳۷۶، ص ۵۹-۱۱۶.

_____، *اراده ی قدرت*، کتاب نخست: نیست‌انگاری اروپایی، ترجمه مجید شریف، نشر جامی، تهران، ۱۳۷۷، ص ۲۱-۱۲۴.

_____، *خواست و اراده معطوف به قدرت*: کتاب اول، نیست‌انگاری اروپایی، ترجمه رویا منجم، تهران: نشر مس، ۱۳۷۸، ص ۲۵-۱۲۴.

4. Trauerspiel (German mourning play)
5. Visual
6. Alois Riegl
7. Laszlo Moholy-Nagy
8. Late roman art industry
9. The author as producer
10. On Riegl's historiography
11. Eternal value
12. A small history of photography
13. weave
14. Symptom
۱۵. Franz wickhoff (۱۸۵۳-۱۹۰۹) مورخ هنر اتریشی و یکی از اعضای برجسته‌ی مکتب تاریخ هنری وین.
16. Wassily kandinsky
17. Concerning the spiritual in art
18. Phantasmagoria
19. Planetarium
20. Optical
21. Physis
22. Cathartic
23. Optical unconscious
24. Psychopathology of everyday life
25. Presentation
26. Representation

کتابنامه

احمدی، بابک. (۱۳۹۰)، *خاطرات ظلمت*، تهران: چ ۵ نشر مرکز، ۱۳۹۰.