تزهایی در باب عکاسی تاریخ

پیوست: تاریخ کوچک عکاسی | والتر بنیامین

ادواردو کاداوا

ترجمه‌ی میثم سامان‌پور



۱۴

• کتاب‌های کوچک •

Scanned with CamScanner

تزهایی درباب عکاسی تاریخ

Scanned with CamScanner

تزهایی درباب عکاسی تاریخ

ادواردو کاداوا

پیوست: تاریخ کوچک عکاسی

والتر بنیامین

ترجمه‌ی

میثم سامان‌پور



کتاب کوچک

ـ ۱۴ ـ

Scanned with CamScanner

سرشناسه: کاداوا، ادواردو، ۱۹۵۵ - م. Cadava, Eduardo
عنوان و نام پدیدآور: تزهایی درباب عکاسی تاریخ/ ادواردو کاداوا، [والتر بنیامین]؛ ترجمه‌ی میثم سامان‌پور
مشخصات نشر: تهران: رخ‌داد نو، ۱۳۸۹.
شابک: ۹۷۸ ـ ۶۰۰ ـ ۵۶۲۵ ـ ۷۹ ـ ۰
وضعیت فهرست‌نویسی: فیپا
یادداشت: کتاب حاضر ترجمه‌ی دو مقاله با عنوان "کلمات نور: تزهایی درباب عکاسی تاریخ" از ادواردو کاداوا و "تاریخ کوچک عکاسی" از والتر بنیامین است.
موضوع: عکاسی ـ فلسفه
شناسه افزوده: بنیامین، والتر، ۱۸۹۲ - ۱۹۴۰م.
شناسه افزوده: Benjamin, Walter
شناسه افزوده: سامان‌پور، میثم، مترجم
رده‌بندی کنگره: TR ۱۸۳/ک ۲ ت ۴ ۱۳۸۹
رده‌بندی دیویی: ۱۷۰/۱
شماره کتابشناسی ملی: ۲۲۷۰۵۶۱

تهران، خیابان انقلاب، روبه‌روی دانشگاه تهران، ساختمان فروزنده، واحد ۵۱۲.
کد پستی ۱۳۱۴۷۴۴۱۷۸ . تلفن: ۶۶۴۹۸۲۹۳ . نمابر: ۶۶۴۹۸۲۹۴

• ناشر رخ‌داد نو

کاداوا، ادواردو Cadava, Eduardo

تزهایی درباب عکاسی تاریخ

Theses on the Photography of History

ترجمه‌ی میثم سامان‌پور

• چاپ اول ۱۳۹۱ تهران • شمارگان ۱۱۰۰ نسخه • قیمت ۳۵۰۰ تومان
• لیتوگرافی خدمات فرهنگی صبا • چاپ غزال • صحافی دیدآور

• طرح روی جلد حسن کریم‌زاده

شابک ۰ ـ ۷۹ ـ ۵۶۲۵ ـ ۶۰۰ ـ ۹۷۸ ISBN 978-600-5625-79-0
Printed in Iran

همه‌ی حقوق چاپ و نشر برای ناشر محفوظ است

Scanned with CamScanner

ترجمه‌ای برای دوست و استادم، حمید سوری

م. س.

Scanned with CamScanner

فهرست

یادداشت دبیر مجموعه ۹
یادداشت مترجم ۱۳
تزهایی درباب عکاسی تاریخ/ ادواردو کاداوا..... ۱۷
پیوست: تاریخ کوچک عکاسی/ والتر بنیامین..... ۱۰۱

Scanned with CamScanner

یادداشت دبیر مجموعه

اگر فرهنگ را عرصه‌ی نوعی پیکار بدانیم، آنگاه انتشار مجموعه‌ی *کتاب‌های کوچک* بناست معرف تغییر استراتژی باشد و نه صرفاً تغییر تاکتیک. این مجموعه صراحتاً قصد دارد استراتژیِ "آشنایی قدم‌به‌قدم" و "غور در مبانی" و دیگر عناوین پرطمطراقی را که جملگی گرفتار وسوسه‌ی "تصاحب تمامیِ خزائن معرفت" اند، کنار گذارد. استراتژی رایج، که همواره گوشه‌چشمی به بازار و خیلِ جوانان مشتاقِ فلسفه داشته است (بازاری که در کشورهای حاشیه‌ای همواره پررونق است.)، انواع تاکتیک‌های هنری و تجاری و گرافیکی و محتوایی را به کار می‌گیرد تا دوباره و دوباره "مجموعه‌ی" باز هم دیگری از "آشنایی با فیلسوفان" یا "نسل قلم" یا "بنیانگذاران فرهنگ امروز" و ... را بر تلِ مجموعه‌های قبلی تلنبار کند. و تمام این تلاش‌ها نیز بر این تلقی اسطوره‌ای استوار است که گویی می‌توان تفکر را نیز همچون مهندسی ساختمان یا فنون مدیتیشن یا طرز کار با ویندوز XP، با روش‌های مهندسی فکر و تکنیک‌های گام‌به‌گام

Scanned with CamScanner

آموزش داد. وجدان معذبِ نهفته در پس تمامِ این تلاش‌ها نیز چیزی نیست مگر تجربه‌ی شکست در آکادمی، زیرا در کشور ما باری را که دانشگاه نتوانسته است حمل کند روشنفکران و مترجمان و مدرسان آزاد بر دوش کشیده‌اند.

اما مجموعه‌ی *کتاب‌های کوچک* که بناست ترجمه و تألیف، هر دو، را دربرگیرد، این توهم را کنار گذاشته است که می‌تواند "جای خالیِ" چیزی را پر کند، از "جای خالیِ" نظریه‌پردازیِ به‌اصطلاح بومی و "تولید علم" گرفته تا "ضرورتِ" ترجمه‌ی مجموعه آثار کلاسیک و دست اول. برعکس، *کتاب‌های کوچک* می‌خواهند جاهای خالی را خالی نگه دارند. دخالت‌های نظری این مجموعه در حکم تَک‌ها و پاتک‌های گاه‌وبیگاه به توپخانه و استحکاماتِ عرصه‌ی نمادین است، نه افزودن به غنایم و انباشتنِ خزانه‌های آن.

این مجموعه، دست‌کم تا آن‌جا که به تألیف مقالات مربوط می‌شود، قصد دارد در سراسر عرصه‌ی نمادین یا همان روح عینی دست به **دخالت نظری** زند و حتی‌المقدور به همه‌ی گوشه‌وکنارهای آن سرک کشد: از زندگی روزمره و سینما و فوتبال و تجربه‌ی خیابان گرفته تا دولت و جامعه‌ی مدنی و رفتارهای اقتصادی.... این دخالت‌های نظری به‌هیچ‌رو هراسی از ورود "غیرکارشناسانه" به قلمروهای "تخصصی" ندارند، زیرا به‌واقع هر چیز و هر پدیده‌ای می‌تواند دستمایه و موضوع تأمل فلسفی و نقد ریشه‌ای شود. عصر

Scanned with CamScanner

ما و بالاخص جامعه‌ی ما از این حیث حقیقتاً موردی جذاب است. باری، می‌توان این عبارات والتر بنیامین از کتاب *پروژه‌ی پاساژها* را بر پیشانیِ این مجموعه نوشت: "شکافتن و به‌پیش‌رفتن با تبرِ تیزشده‌ی عقلْ بدون نگاه‌کردن به چپ و راستْ برای پرهیز از وادادن به دهشتی که سوسوزنان از ژرفای جنگل‌های ماقبل‌تاریخی، ما را به خود می‌خواند."

تا آن‌جا که به ترجمه مربوط می‌شود، *کتاب‌های کوچک* دربرگیرنده‌ی رسالات، مقالات و قطعات برجسته و مهمِ متفکران و هنرمندان مغرب‌زمین، اعم از چهره‌های مشهور و حاشیه‌ای، اند. انتخاب این متون بر اساس اختصار، شور و شوق و توانِ نظریِ آن‌ها، و نیز اهمیت تاریخی و فلسفی و سیاسیِ موضوعی است که بدان می‌پردازند. دامنه‌ی مضامین و موضوعات نیز لاجرم از فلسفه و سیاست تا ادبیات و الاهیات و هنر را شامل می‌شود. همه‌ی این کتاب‌های کوچک، به تعبیری، نوعی "حلقه‌ی مفقوده" اند؛ بدین معنا که هریک از آن‌ها می‌تواند، با توجه به نیازهای خواننده‌ی ایرانی، در حکم جرقه‌ای باشد که خواندن یک کتاب کوچک ۷۰ صفحه‌ای را به اندازه‌ی قرائت یک کتاب ۷۰۰ صفحه‌ای مفید و مؤثر سازد. اما وجه مشترک همه‌ی این نوشته‌ها کمابیش تعلق‌شان به سنت تفکر انتقادی، به وسیع‌ترین معنای کلمه، و خاستگاه‌های آن است. این مجموعه نمی‌خواهد صرفاً جُنگ یا بایگانی‌ای از "متون کلاسیک و مدرن" باشد، بلکه

Scanned with CamScanner

قصد اصلی از آن همانا تجهیزِ هرچه بیشترِ ابزارِ *نقد* مشخص و ریشه‌ای، یا به‌عبارت دیگر، تمرین‌دادن و حساس‌کردنِ تفکر انتقادی است. سعی بر آن است تا *کتاب‌های کوچک* در فواصل نسبتاً کوتاه و به‌نحوی پیگیر، در قالب ترجمه و تألیف، منتشر شوند. هریک از کتاب‌های این مجموعه در صورت لزوم حاوی مقدمه‌ای متناسب با موضوع آن خواهد بود. *کتاب‌های کوچک* به همت مترجمان و نویسندگان مختلفی منتشر خواهند شد. در این‌جا باید از احمد خالقی، برای فراهم کردنِ فرصت این کار و مراد فرهادپور، برای همراهی‌اش در انتخاب مقالات و تدقیق طرح کلیِ این مجموعه، سپاسگزاری کنم.

در انتها، برخلاف معمول، باید گفت امید است تا این مجموعه بتواند، بیش از هر چیز، حفره‌ها و شکاف‌ها را نشان دهد و خلأهایی را که به‌طرزی کاذب پُر و انباشته شده‌اند، آشکار سازد و از این طریق فضایی باز و بادخیز برای تفکر و نفس‌کشیدنِ عقل بگشاید.

امید مهرگان

Scanned with CamScanner

یادداشت مترجم

این کتاب شامل دو متن است. مقاله‌ی اصلیِ "کلمات نور: تزهایی درباب عکاسی"[1] به قلم ادواردو کاداوا و پیوستی از والتر بنیامین. هر دو مقاله از انگلیسی به فارسی برگردانده شده‌اند. گذشته از مقاله‌ی اصلی، بخش‌های بسیاری از مقاله‌ی دوم به یاری امید مهرگان با متن آلمانی مطابقت داده شده است. زیرنویس‌های هر دو مقاله آورده شده و زیرنویس‌های مترجم فارسی با م. متمایز شده‌اند.

"کلمات نور: تزهایی درباب عکاسی تاریخ[2]" (به سال ۱۹۹۷) از مهم‌ترین مقالات کاداوا است که بعدها آن را به تفصیل در کتابی بسط

---

1. Words of Light: Theses on the Photography of History

۲. از آن جایی که ترکیب "کلمات نور" در فارسی ممکن است موضوعات بالکل متفاوتی از موضوع کتاب را تداعی کند، نام کتاب را *تزهایی درباب عکاسی تاریخ* انتخاب کردم.

Scanned with CamScanner

داده است. او همچنین مقالاتِ متعددی را از متفکران فرانسوی به انگلیسی ترجمه کرده است. از دیگر پروژه‌های او می‌توان به *اقلیم‌های تاریخ*[1] اشاره کرد. کاداوا در مقاله‌ی "کلمات نور"، رابطه‌ی میان عکاسی و تاریخ، یا به واقع **تاریخ به‌مثابه عکاسی**، را در پس‌زمینه‌ی ایده‌های بنیامین درباب عکاسی و تاریخْ شرح و بسط می‌دهد. پیداست که عنوان مقاله به متن مشهور بنیامین "تزهایی درباره فلسفه تاریخ" (یا همان "درباره مفهوم تاریخ")، اشاره دارد. تاریخْ برای بنیامین امور واقع یا فاکت‌ها نیست، تاریخ ماهیتی تصویری و فوتوگرافیک دارد. به‌زعم کاداوا، بنیامین تاریخ را با عکاسی گره می‌زند و لحظه‌ی اضطرار را یک لحظه‌ی فوتوگرافیک می‌داند. تاریخْ تصویری است که در لحظه‌ی خطر می‌درخشد و ممکن است برای همیشه از میان رود.

مقاله‌ی کوتاه دوم که به پیوست آمده است، "تاریخ کوچک عکاسی"[2] (به سال ۱۹۳۱) است. این مقاله از اولین تاریخ‌های نوشته‌شده در مورد عکاسی است و می‌توان آن را تاریخ اجتماعی عکاسی محسوب کرد. اما نه تاریخی به اصطلاح "عینی و روایی" یا همان تاریخِ "بی‌طرفانه‌ای" که بر این تصورِ خام بنا شده است که می‌توان تاریخ را آن‌گونه که هست به چنگ آورد بلکه آن تاریخی که بنیامین همواره از آن

---

1. Climates of History
2. Little History of Photography

Scanned with CamScanner

در مقابل تاریخی‌گری[1] دفاع کرده است. این مقاله را نیز باید در متن پروژه‌ی اصلی بنیامین در مورد ایده‌ی تاریخْ خواند.

در پایان جا دارد از امید مهرگان به‌خاطر تمام کمک‌هایش تشکر و قدردانی کنم.

میثم سامان‌پور

۱۳۸۹

---

1. Historisism

Scanned with CamScanner

تزهایی درباب عکاسی تاریخ

ادواردو کاداوا

تصویر حقیقی گذشته تیزوتند می‌گذرد. گذشته را فقط در هیأت آن تصویری می‌توان به چنگ آورد که درست در لحظه‌ی شناخت‌پذیری‌اش درخشان گردد و از آن پس دیگر هرگز دیده نشود. ... زیرا این تصویر اعاده‌ناپذیر از گذشته است که در هر زمان حالی که خود به منزله‌ی امری منظورشده در آن بازشناسد، می‌رود که برای همیشه ناپدید گردد.

والتر بنیامین، "تزهایی درباب مفهوم تاریخ"[1]

---

۱. بنیامین، والتر(۱۳۸۹). *عروسک و کوتوله*، ترجمه‌ی مراد فرهادپور و امید مهرگان. نشر گام نو. برخی صورت‌بندی‌ها در نقل‌قول از ترجمه‌ی فارسی "تزهای تاریخ"، بر اساس ویرایش جدیدی از آن که در آینده منتشر خواهد شد، تصحیح و بازبینی شده‌اند (ویراستار ا.م.).

Scanned with CamScanner

۱

وضعیت اضطراری، یا همان هشدارِ همیشگی‌ای که به‌زعم والتر بنیامین مشخصه‌ی همه‌ی تاریخ است، در تناظر با رخداد فوتوگرافیک است. بنیامین در "تزهایی درباب مفهومِ تاریخ"، که آن را در سال ۱۹۴۰، در حال فرار از دست نازی‌ها، تألیف کرده بود، تاریخ را در قالب زبانِ عکاسی درک می‌کند، گویی می‌خواهد مجموعه‌ای از عکس‌هایی فوری از آخرین تأملاتش درباب تاریخ به دست دهد. این تزها، که از چشم‌اندازِ فاجعه نوشته شده‌اند، در حکم نوعی دوربینِ تاریخی-بیوگرافیکیِ مبتنی بر جهشِ زمانی [camera time-laps] اند، که از درون دغدغه‌ی بنیامین، مخصوصاً در نوشته‌های دهه‌ی ۱۹۳۰، به همدستی بین ایدئولوژی زیبایی‌شناسی و زیباشناختی‌سازی فاشیستی سیاست و جنگ باز-اشاره می‌کنند. این تزها، با احضارِ تصویری از گذشته که تنها برای لحظه‌ای می‌درخشد و ناپدید می‌شود، با فراخواندنِ لحظاتِ گشایشِ تقویم‌های انقلابی جدید که به‌مثابه‌ی دوربین‌های متحرک عمل می‌کنند، و خورشیدگروی‌های[1] سری‌ای که گذشته را به تاریخِ نور پیوند می‌زنند، و قصد دارند تا شکل‌هایی از پراگماتیسم، پوزیتیویسم و تاریخی‌گری را به پرسش گیرند که بنیامین

---

۱. هلیوتروپیسم یا آفتاب‌گرایی یعنی گردش گیاهان به سمت خورشید برای کسب نور.

Scanned with CamScanner

آن‌ها را جزئی از انبوه روایت‌های رئالیسم می‌دانست، رئالیسمی که صدق و حقیقتِ خود را به لطف توسل به اقتدارِ آن به اصطلاح فاکت‌ها یا امور واقع تثبیت می‌کند.

نزد بنیامین، هیچ فاشیسمی نیست که متأثر از این ایدئولوژی واقع‌گرایی نباشد، ایدئولوژی‌ای که درآن‌واحد به تاریخِ عکاسی تعلق دارد و ندارد.



عکاس ناشناس، آخرین عکسی که از بنیامین گرفته شده است؛ این عکس در گوشه‌ی سمت چپِ بالای گواهی فوتِ بنیامین آمده است. با تشکر از کونراد شورمان و انجمن پورت بو.

Scanned with CamScanner

بنابراین ملاحظات بنیامین را در مورد مسائل فلسفی و تاریخی‌ای که برآمده از صعود و افولِ عکاسی اند، می‌توان به‌عنوان تلاشی برای نشان‌دادن این امر فهمید که رسانه‌های بازتولیدِ تکنیکی تا چه اندازه خود را به نیروهای سیاسی و اجتماعی‌ای می‌سپارند که، از نظرِ بنیامین، به بدترین وضعیت‌ها ختم می‌شوند. این ملاحظات همچنین می‌توانند به‌عنوان ابزاری برای تفکر در مورد جنبه‌ی بالقوهٔ انقلابیِ چنین رسانه‌هایی، مخصوصاً در واسازی ارزش‌هایی چون اقتدار، خودآیینی، و اصالت در اثر هنری فهمیده شوند ــ ارزش‌هایی که، از نظر بنیامین، به صورت‌بندی "اسطوره‌های زیباشناختی-ملیِ خاستگاه [origin]" [Hamacher, "Journals, Politics" 443]، که در همان زمان در آلمانِ فاشیستی غالب بود، یاری رساندند[1]. نقدِ بنیامین از "صوری‌سازی" یا "بدل ساختن به فرم محض" [formalization]، و خوانش او از رابطه‌ی میان ظهورِ فاشیسم و مفهومِ امر زیباشناختی، تبیینی از پیوند بین ایدئولوژی ارگانیک‌گرایی و سرسپردگی به قدرتِ تکنولوژیکی فراهم می‌آورد. درگیری او با عکاسی ــ اختراع و تاریخ آن ــ با علاقه‌ی او به پرداختن به تأثیرات تکنولوژی بر فهمِ ما از امر زیباشناختی منطبق است، همان تأثیراتی که ویژگی‌های مدرنیته را ترسیم می‌کنند. نزد بنیامین، ورودِ عکاسی مسئله‌ی اثرِ هنری در عصرِ بازتولیدپذیری

1. Hamacher, "Journal Politics" 443

Scanned with CamScanner

تکنولوژیکیِ آن را به‌عنوان مسئله‌ی فاشیسم پیش‌می‌کشد و از این‌رو بازاندیشی در مورد مجموعه‌ی "مفاهیمی چون خلاقیت، نبوغ، ارزش ابدی و راز ..." را آغاز می‌کند، "مفاهیمی که کاربست مهارنشده (و در حال حاضر مهارناپذیر) شان به پردازشِ داده‌ها به سیاقی فاشیستی خواهد انجامید" [Illuminations, 218].

پافشاری او بر ضرورتِ پرداختن به این مسائل و رابطه‌ها، امروزه ــ چه در همان زمان یعنی در دهه‌ی ۱۹۳۰، و چه اکنون، در پرتوی روشنایی یا تاریکیِ لحظه‌ای تاریخی که کم‌وبیش به همان اندازه فاجعه‌آمیز است ــ بیش از هر چیز فراخوانی است برای مسئولیت، فراخوانی که مستلزمِ تلاش پرشور و قاطعانه‌ی تأمل است[1]. از الزام

---

۱. با این‌که امروز اهمیت و ارتباط این تأملات را درک می‌کنیم، دیگر مسئله صرفاً بر سر یک بحران نیست. هر چیزی اتفاق می‌افتد درحالی‌که فهم و نظری مشترک داریم، هر اتفاقی رخ می‌دهد با این‌که همه‌ی ما به نقش توده‌ای تکنولوژی‌های فوتوگرافیک ــ تولیدات، انتشار و دست‌کاری آن‌ها ــ در آن‌چه ما "واقعیت تاریخی‌مان" می‌نامیم، معترفیم. در واقع هیچ زندگی واحدی از زندگی‌های ما بدون تأثیر بازتولید تکنولوژیک تصویر نیست: در این‌جا می‌توان دنباله‌ی وسیعی از فرم‌های ایدئولوژیک را در نظر گرفت ــ مُد، سینما، روزنامه، تصویرسازی، بازنمایی‌های تلویزیونی، تبلیغات، مبارزاتِ انتخاباتی سیاسی و دیگر چیزها. تنها لازم است که تراژدیِ آن‌چه را امروزه به‌عنوان "جنگ در خلیج" از آن یاد می‌کنند، به یاد آوریم. اگر این جنگ چیزی به ما یاد داده باشد این است که حقیقت همه‌ی جنگ‌ها چه بوده است ــ

Scanned with CamScanner

به فکر همان‌قدر نمی‌توان گریخت که از الزام به عمل. به‌علاوه، این که، در پرتوی اشراق یا ظلمت این پرسش‌ها، به چه باید فکر کرد و در موردِ آن دست به کنش زد، همان همگرایی ممکنِ عکاسی و تاریخ است. همگرایی‌ای که بنیامین اغلب آن را در دلِ رخدادِ تاریخ‌نگارانه جای می‌دهد. او می‌نویسد:

سنت جامعه‌ی بورژوایی را می‌توان با یک دوربین مقایسه کرد. محققِ بورژوا در این سنت باریک می‌شود، درست مانند عکاس مبتدی‌ای که از تصاویر رنگارنگِ منظره‌یاب لذت می‌برد. دیالکتیسین ماتریالیست با این وسیله کار می‌کند. کار او فوکوس کردن [festzustellen، ثابت کردن] است. او می‌تواند زاویه‌ای بسته‌تر یا بازتر، نورپردازی تندترِ سیاسی یا ملایم‌ترِ تاریخی را برگزیند؛ اما در نهایت شاتر را تنظیم و دکمه را می‌زند. به محض

جنگی نیست که به بازنمایی تکنولوژیکی وابسته نباشد. این جنگی بود که تمام عملیاتش وابسته به تکنولوژی دید بود: عکاسی ماهواره‌ای و منطقه‌ای، چراغ‌های کمک‌کننده به دوربین‌های تلویزیونی، نورهای مادون قرمز و وسایل هدف‌گیری، تصاویر ترموگرافیک، و حتی دوربین‌های کلاهک‌های جنگی. یک دستگاه جنگی در هر صورت: یک ماشین فوتوگرافیک بود. تفکر به این‌که چگونه **جنگ خلیج** ممکن شد تا حدی شاملِ فکرکردن به رابطه‌ی بین تکنولوژی‌های فوتوگرافیک و آن چیزی است که ویریلو "لوژستیکِ درک نظامی" نامیده است.

Scanned with CamScanner

آن‌که صفحه‌ی حساسِ عکاسی را درآورد ــ یعنی همان تصویرِ ابژه، آن‌گونه که وارد سنت اجتماعی شده است ــ مفهوم به حق و حقوق خویش دست می‌یابد و آن را بسط می‌دهد. [به ظهور می‌رساند]. زیرا صفحه‌ی حساس فقط می‌تواند یک نگاتیو به دست دهد. جایگزینی نور با سایه و سایه با نور، محصولِ یک دستگاه است. برای تصویری که بدین شکل به وجود آمده است، هیچ چیز نامناسب‌تر از این نیست که مدعی قطعیت برای خود باشد. [Gs 1: 3.1165][1]

---

۱. مطمئناً بنیامین اولین کسی نیست که ضرورت فوری تفکر به عکاسی و تاریخ به طور توأمان را مطرح کرده است. زیگفرید کراکاوئر(Siegfried Kracauer)، پیش از بنیامین در مقاله‌ی ۱۹۲۷ در مورد "عکاسی" (مقاله‌ای که بنیامین خود در مقاله‌ی عکاسی‌اش به آن اشاره کرده است؛ مراجعه کنید به *One-Way 245*)، عکاسی را وسیله‌ای برای توجه دوباره به رابطه‌ی میانِ تاریخ و تاریخی‌گری دیده بود. در بخش‌های اولیه‌ی مقاله، او مدعی است که "تاریخی‌گری تقریباً همزمان با دوره‌ی تکنولوژی فوتوگرافیکِ مدرنْ غالب شد"[۲۳]. او با زیر سؤال بردن این فرضِ تاریخی‌گرها که تاریخْ امری خطی و توالی‌دار است، سعی می‌کند هم مفهومِ تاریخ و هم تفکرِ عکاسی را با تأکید بر آن‌چه برای او خصلت گسلنده و حتی خطرناک آن‌ها [یعنی عکاسی و تاریخ] است، تغییر شکل دهد: او می‌نویسد "پرداختن به عکاسی بازی زندگی‌ومرگِ (Vabanque-Spiel) فرایند تاریخی است" [۳۷]. به‌زعم بنیامین و کراکائور، آن‌چه تاریخِ تفکر برای فکرکردن به دست می‌دهد عکاسی است.

Scanned with CamScanner

۲

هیچ عصری بدونِ عکس، بدون پسمانده و نوشته‌ی نور وجود نداشته است. اگر در آغاز **کلمه** را داریم، این **کلمه** همواره **کلمه‌ی** نور بوده است. "نور بشود"[1] عبارتی است که بدون آن هیچ تاریخی وجود نمی‌داشت. در رمان *حوّای فردا* نوشته‌ی ویر دِلیل آدام[2]، خداوند به‌واسطه‌ی دادنِ عکاسی به آدم، موهبتِ تاریخ را به او اعطا کرد. اولین روزهای خلقتْ جهانی از فتون‌ها را به روشنایی درآورد، فتون‌هایی که انتقالِ آن‌ها در زمانْ مستلزم ثبت عکاسانه بودند. ویر با ربط‌دادنِ تفسیرِ کتاب مقدس به مسئله‌ی الکتریسیته، این سؤال را مطرح کرد که چرا خداوند مجبور بوده است نور را بیش از یک بار خلق کند. برای این‌که نور بقا یابد، باید دوباره بیاید، و یکی از نام‌های این دوباره‌آمدنْ عکاسی است. در تناظرِ باستانی عکاسی و فلسفه، عکس، که با مجازِ نور انتقال می‌یابد، به سیمایی برای معرفت و نیز طبیعت بدل می‌شود، نوعی زبان خورشیدیِ شناخت که امکانِ دسترسی به امر نامرئی را به ذهن و حواس می‌بخشد. آن‌چه در

---

۱. let there be light، عبارتی از انجیل (Genesis 1) آیه‌ی سوم و چهارم: (۳) و خداوند گفت نور بشود و نور شد. (۴) خدا نور را نیک یافت، و او نور را از تاریکی جدا نمود. م.

2. Villiers de l'Isle Adam

Scanned with CamScanner

تاریخ عکاسی، یعنی در تاریخی که عکاسی است، به نور درمی‌آید، توافقی مخفی میان عکاسی و فلسفه است. هر دو زندگی خود را از نور گرفته‌اند، از نوری که با شرایط امکان‌پذیری وضوح، تأمل [بازتابی]، تابناکی تطابق دارد ــ یعنی، امکان‌پذیری معرفت در کل. در نظر بنیامین تاریخ دانش، تاریخ فرازونشیب‌های نور است. برای او هیچ فلسفه‌ای بدون عکاسی وجود ندارد. همان‌گونه که در *پروژه پاساژها* نوشته است، "معرفت فقط در قالب آذرخش‌ها یا برق‌ها [flashes، مانند فلاش دوربین عکاسی] از راه می‌رسد" ["N" 1]، در لحظه‌ی روشنایی و نابینایِ همزمان.[۱]

۳

عکاسیْ ما را از معرفت به چیستی تصویر و این‌که آیا حتی تصویری می‌بینیم بازمی‌دارد. به واقع برحسبِ اتفاق نیست که بنیامین مقاله‌ی سال ۱۹۳۱ به نام "تاریخ مختصر عکاسی"[۲] را با وضوحی ناگهانی، که به شناخت اطمینان‌خاطر می‌بخشد، آغاز نمی‌کند و در عوض با احضارِ آن "مه"ی شروع می‌کند که معتقد است دوره‌های اولیه‌ی عکاسی را فراگرفته بود ــ مهی که گرچه به غلظت روزهای اولیه‌ی چاپ نیست،

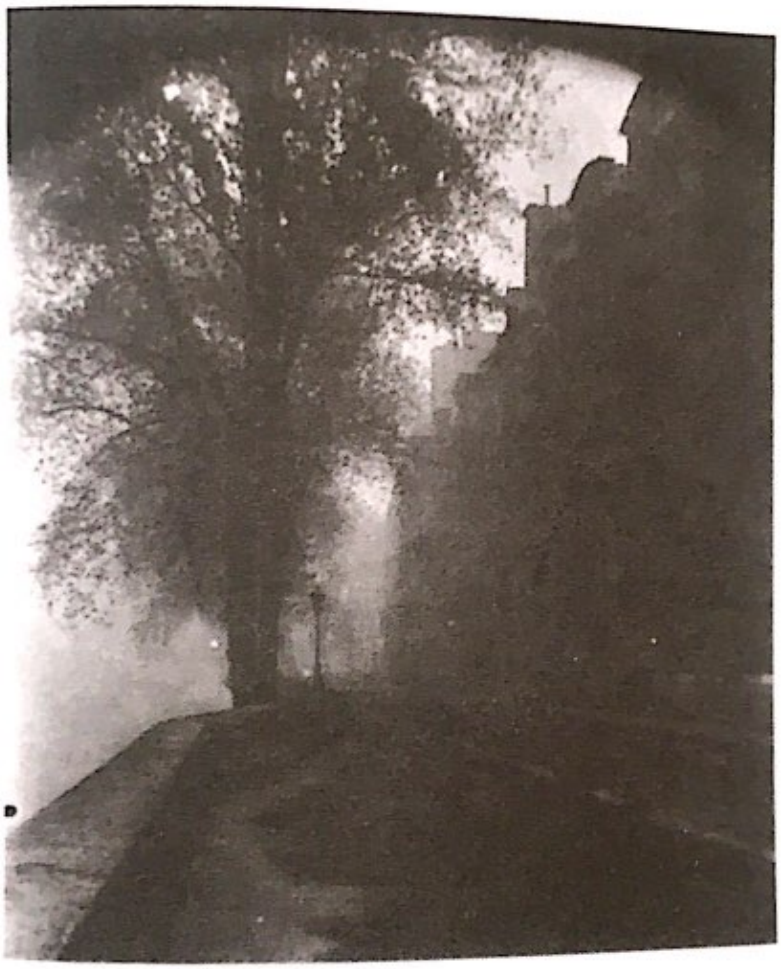
---

۱. در لحظه‌ی کوتاه برق رعدوبرق یا حتی فلاش دوربینْ هم روشنایی به حداکثر رسیده و هم دیدنْ غیرممکن شده است. م.

۲. Little History of Photography، مقاله‌ی دوم همین کتاب. م.

Scanned with CamScanner

اما، هم برای معرفت و هم برای دید به شکل یک مانعْ عمل می‌کند. پس از همان ابتدا، آن مهْ راه موضوعِ ظاهری مقاله را سد می‌کند: این مه امکان روایت تاریخی و خطی از خاستگاه‌های عکاسی را مخدوش می‌کند.



یوجین اتژه، حیاط، کوای دو آنجو، آپریل ۱۹۲۶، آلبوم ـ چاپ نقره‌ای، 7 x 9 3/8inch. مجموعه‌ی موزه‌ی هنرهای مدرن، نیویورک، مجموعه‌ی آبوت لوی. هدیه‌ی شرلی سی بوردن

نزد بنیامین هیچ تاریخ عکاسی‌ای نمی‌تواند وجود داشته باشد که با "روزی روزگاری"، که مشخصه‌ی کلیشه‌ی تاریخ است، آغاز گردد ـ

Scanned with CamScanner

زدنِ دکمه‌ی تاریخ، و همچنین آن منفیتی [negativity] که از درون آن ظاهر می‌گردد. این شروعِ ابهام‌گونه، این مه روشن و درخشان ــ شکلی که بنیامین اغلب برای به تمثیل‌پردازیِ حال‌وهوایی که حافظه در آن عمل می‌کند، به‌کار می‌گیرد ــ آن‌چه را که ممکن است درک کنیم یا در حافظه‌مان با آن برخورد کنیم، نمی‌پوشاند. این مه بی‌درنگ از خود متمایز می‌شود، همیشه شکل دیگری می‌گیرد، غبار خود را در سرتاسر مقاله پخش می‌کند و بدین ترتیب رؤیای دانستن و دیدنی را که ساختار تاریخِ عکاسی است، به تعویق می‌اندازد، و این‌چنین است که میلِ رخدادِ فوتوگرافیک را شکل می‌بخشد ــ حتی قبل از این‌که آغاز شود. اگر مهی عکس‌های دورانِ کودکی را احاطه می‌کند ــ همان‌گونه که تجدید خاطره‌های خودِ بنیامین از کودکی‌اش را در *وقایع‌نگاری برلین*[1] فراگرفته است، به‌یادآوردنی که، به‌لحاظ ماهوی، مجموعه‌ای از عکس‌های به نثردرآمده هستند ــ تا اندازه‌ای به این دلیل است که ما در تجربه‌ی عکس، گویی نمی‌توانیم چیزی را ببینیم. در ناحیه‌ی گرگ‌ومیش، دیدن و ندیدن، ما در گرفتنِ تصویر شکست می‌خوریم.

---

1. Berlin Chronicle

Scanned with CamScanner

۴

دوره‌ی اولیه‌ی عکاسی ــ یعنی آغازهایش، کودکی‌اش، و همین‌طور مکانِ دفن‌اش، تابوت‌اش، و رابطه‌ی آن با چاپ و سنگ‌نوشت ــ حقیقتِ عکس را همچون برقی می‌تاباند. اگر این حقیقت بیان‌کننده‌ی چیزی باشد، اگر بتواند چیزی بیان کند، این مسئله را بیان می‌کند که آن‌چه ساختارِ رابطه‌ی تصویرِ فوتوگرافیک و هر ارجاعِ خاص بین عکس و امر عکاسی‌شده را شکل می‌دهد، فقدان خود رابطه است، که بنیامین آن را ــ با ارجاع به آن‌چه، در عکس‌های یوجین اتژه از خیابان‌های خالی‌شده‌ی پاریس، که بر عکاسی سوررئالیسم سبقت جسته است ــ "بیگانگی مفید میان انسان و محیط پیرامونش" [*One-Way* 251] می‌نامد. به همین دلیل است که می‌نویسد "تأکید بر *کمالِ هنری*، خوانشی اشتباه در مورد دورانِ اولیه‌ی عکاسی خواهد بود" [284]. تصویر فوتوگرافیک، به عوض بازتولید وفادارانه و تمام‌عیارِ امر عکاسی‌شده در کل، مرگ آن را به ذهن می‌آورد. رخدادِ فوتوگرافیک، که در تقابل با روال باور به ظرفیتِ تقلیدگرانه‌ی [mimetic] عکاسی قرائت می‌شود، ویژگی پسامرگِ تجربه‌ی زیسته‌ی ما را، بر طبق حالتِ مبتنی بر جمود نعشی[1] خود، بازتولید می‌کند، یعنی به شیوه‌ای وفادارانه و سفت و سخت. خانه‌ی امر

---

۱. rigor mortis، جمود نعشی: سفت شدن عضلات شش تا ده ساعت بعد از مرگ. م.

Scanned with CamScanner

عکاسی‌شده قبرستان است. بنیامین این بصیرت را در بحثی پیرامونِ پرتره‌های اولیه‌ی داوید اوکتاویوس هیل[1] به نمایش می‌گذارد:

تمامِ امکاناتِ این هنر پرتره به این علت سربرمی‌آورد که تماس میان فعلیت و امر عکاسی‌شده هنوز برقرار نشده است. خاستگاه بسیاری از پرتره‌های هیلْ قبرستان ادینبرو گریفریار است ــ مشخصه‌ی بارز این دوره از کارهایش تنها احساس راحتی‌ای است که مدل‌ها در آن‌جا دارند. زیرا به واقع، طبق یکی از تصاویر هیل، این قبرستان خود مانند یک فضای داخلی، محصور و جدا است؛ سنگِ قبرها به دیوارهای کناری که از علف‌ها سربرآورده، تکیه داده بودند، این دیوارها از درون مانند دودکشی خالی‌شده بودند که به جای زبانه‌های آتش، کنده‌کاری‌هایی را درون خود داشتند. [One-Way 244-45][2]

---

1. David Octavius Hill

۲. بنیامین به‌طور دقیق مشخص نکرده است که کدام عکس را در این‌جا مدنظر دارد. با وجود کالوتایپ‌های زیادی که هیل در گریفریار ساخته است، مجموعه‌ای از عکس‌های گرفته‌شده از سه قبر متفاوت وجود دارد، که هر سه‌ی آن‌ها متناسب با توصیف بنیامین هستند. شبیه‌ترین عکس‌ها گروهی از کالوتایپ‌ها هستند که در قبرستان **دنیستون** (یکی از آن‌ها "هنرمند و قبرکن" نام دارد) ساخته شده‌اند، اما آن عکس‌هایی که از قبرستان بیرنیز و قبرستان نایسمیث گرفته شده‌اند نیز ممکن است مدنظر بنیامین بوده باشند. مسئله‌ی

Scanned with CamScanner

نزد بنیامین، پرتره‌های ادینبرو اثرِ هیل نوعی ادبی‌سازی [literarization] از شرایط کلِ زندگی، از بسترِ اجتماعی زنده‌ای فراهم می‌آورد که ما درون آن قرار داده می‌شویم. ما چنان زندگی می‌کنیم که گویی همیشه درونِ یک قبرستان بوده‌ایم و بدین شیوه‌ی مرگبار، در میانِ و در *مقام* کنده‌کاری‌ها و سنگ‌نوشت‌ها زندگی می‌کنیم. این پرتره‌ها حامل گواهی بر این امر هستند که هنگام یادآوری امکانِ مرگِ خود، بیش از همیشه خودمان ایم و در خانه ایم. ما از خلال این عکس‌ها، از خلالِ این خاطراتِ سوگواری، به خود می‌آییم. تجربه‌ی رابطه‌ی ما با خاطره، با روند بزرگداشتِ یاد به هیچ عنوان اتفاقی نیست ــ هیچ چیز بیش از این نمی‌تواند مشخصه‌ی آن باشد. تنها در این تمثیل سوگوار است که حتی قبل از لحظه‌ی احتضار، بر خودمان پدیدار می‌شویم. ما در مقام سوژه‌های عکاسی که توسط دوربین تصرف شده است، کشته شده‌ایم ــ یعنی، ابژه شده، شیء شده و به تصویر درآمده‌ایم. بنیامین توضیح می‌دهد که "خودِ این رویهٔ باعث می‌شود مدل‌ها، نه خارج از آن لحظه، بلکه درون آن زندگی کنند؛ یعنی در طول نوردهی طولانی‌ای که در هیأت

مهم در میان همه‌ی این‌ها این است که تا چه اندازه قبرها شبیه به دودکش هستند. نگاه کنید به استیونسون [۱۹۱ـ۹۴].

Scanned with CamScanner

تصویر [روی کاغذ عکس] به ظهور رسیدند" [245]. تصویر از پیش غیابِ ما را اعلام می‌کند.

چشم‌گیرترین مسئله در مورد وضعیتِ عجیبی که بنیامین در این‌جا تشریح می‌کند این است که این وضعیت به ما اجازه می‌دهد *پیش از* مرگِ خودمان، در مورد آن صحبت کنیم. تنها لازم است بدانیم که فانی هستیم ــ عکس به ما می‌گوید که روزی خواهیم مرد، روزی دیگر این‌جا نخواهیم بود، یا دقیق‌تر این‌که، تنها همان‌گونه که همیشه بوده‌ایم، اینجا خواهیم بود، یعنی به صورت یک تصویر. عکسْ مرگِ امرِ عکاسی‌شده را اعلام می‌دارد. به همین خاطر است که آن‌چه در یک عکسْ به‌جامی‌ماند همان امر به‌جامانده از مرگ است – آن‌چه رخت‌بربسته، بازایستاده و بیرون کشیده می‌شود. بنیامین در مقاله‌ی اثر هنری نوشته است: "انسان از تصاویر عکاسانه عدول می‌کند و پاپس می‌کشد" [*Illuminations* 226]، این پاپس‌کشیدنْ شامل شکل‌های مختلف حجب و کم‌رویی موجود در رخداد عکاسانه نیست: یعنی آن حجب و کم‌رویی موجود در نمونه‌ای از عکس‌های هیل، "ذخیره‌ی خوددار" دوربین‌اش، کم‌رویی سوژه‌هایش "در مقابل دستگاه"، یا خود عکاس که به عکس‌هایش نگاه می‌کند، او از نگاه کردن به نگاه سوژه‌هایش شرم دارد، [زیرا] فرض می‌کند، آن‌ها می‌توانند او را ببینند. این عدولْ که بنیامین از آن سخن می‌گوید عقب‌کشیدنِ تجربی نیست بلکه عقب‌کشیدنی است که برای ساختار موقتی عکس بنیادین است.

Scanned with CamScanner

هیچ عکسی نمی‌تواند بدون پاپس‌کشیدنِ آن‌چه عکاسی می‌شود، وجود داشته باشد. پیوند مرگ و امرِ عکاسی‌شده همان اصلِ یقینِ فوتوگرافیک است: عکس نوعی قبرستان است. عکس یا همان یادمانِ کوچکی از تدفین، قبری است برای مرده‌ای که زنده است. عکس، تاریخ آن‌ها را می‌گوید ــ تاریخِ ارواح و سایه‌ها ــ و این کار را می‌کند چون عکس همین تاریخ [ارواح و سایه‌ها] /ست. اگر عکس، حاکی از نوعی دهشت است به این خاطر است که "تصدیق می‌کند که نعش زنده است، به هیبت نعش: اینْ تصویر زنده‌ی چیزِ مرده‌ای است." [Barthes 79][1]. عکس، در مقامِ قبرِ خود، آن چیزی است که از عکس در چارچوب عکس فراتر می‌رود. این بازمانده آن چیزی است که جزئی از تاریخ می‌شود. عکس به منظور زنده ماندن، به منظور پاپس‌کشیدن به فضایی که در آن ممکن است زوالش به تعویق بیفتد، به داخل یک امر درونی ــ خودِ فضای بسته‌ی نوشتن ــ در خود فرو می‌رود. عکس برای این‌که عکس باشد باید تبدیل به آرامگاهی گردد

---

۱. در بحث مربوط به نمایشنامه‌ی سوگناک باروک، بنیامین تأکید می‌کند که زندگی همیشه از نقطه‌نظر مرگ قضاوت می‌شود. او می‌نویسد "از نقطه‌نظر مرگْ زندگی سازنده‌ی جسد است" [Origin 218]. در ارتباط کلی مرگ و عکاسی علاوه بر منبع بالا، به دو مقاله‌ی دریدا با عنوان "مرگ‌های رولان بارت" و "حق تفتیش" مراجعه کنید. همچنین می‌توانید به استیگلر نیز رجوع کنید.

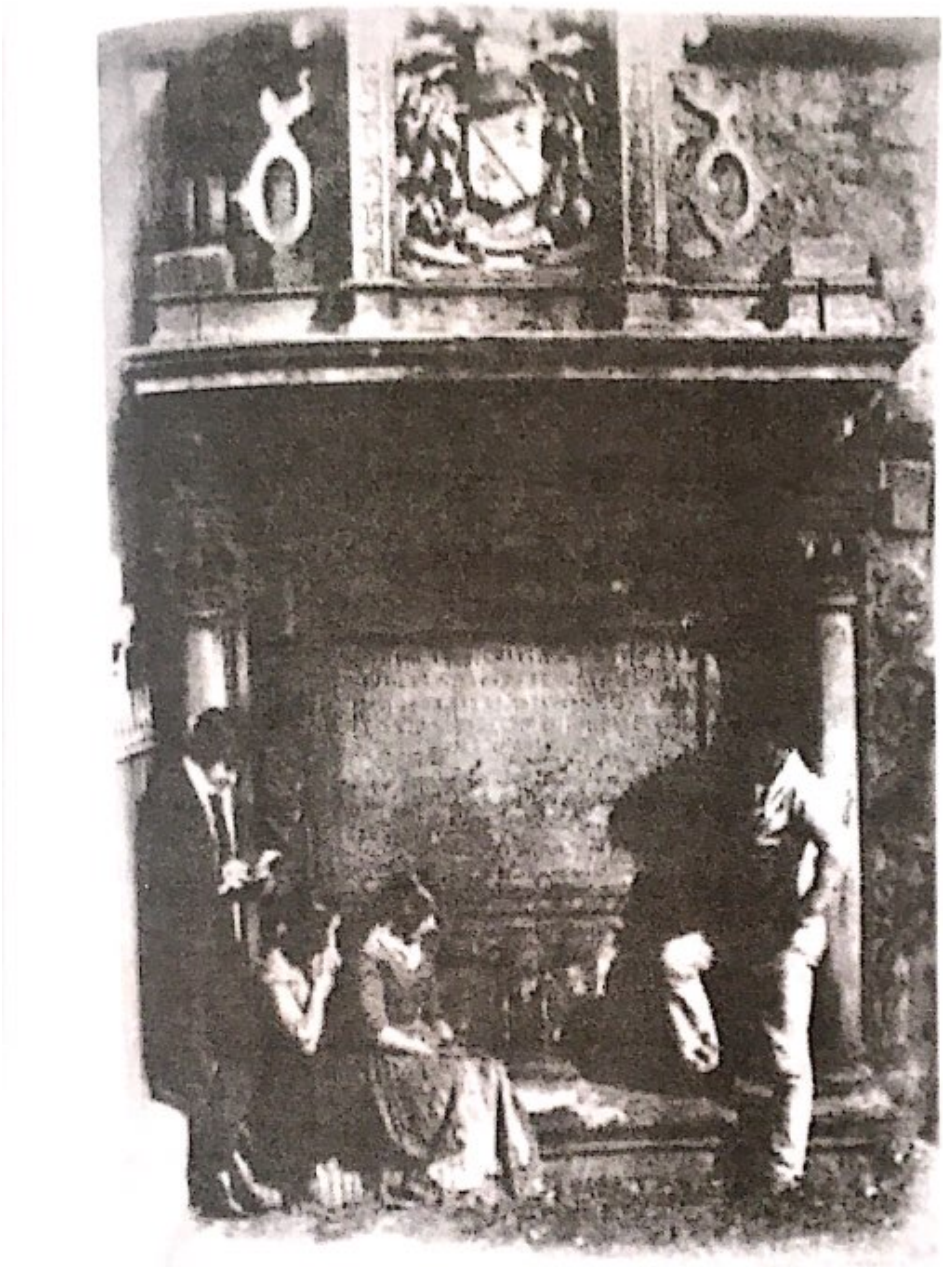
Scanned with CamScanner

که مرگ خود را بنویسد و، پناه دهد و در خود مخفی کند. اگر عکسْ تمثیلِ مدرنیته‌ی ما باشد، به این خاطر است که مانند تمثیل، به‌واسطه‌ی رابطه‌اش با نعش تعریف می‌شود. شخصیت‌های *نمایشنامه‌ی سوگناک*[*Trauerspiel*] می‌میرند به این دلیل که، بنا به گفته‌ی بنیامین، "تنها بدین‌سان است که، همچون نعش‌ها، می‌توانند وارد سرزمین تمثیل گردند" [*Origin* 217]، عکس در عکس می‌میرد، زیرا تنها از این طریق است که می‌تواند مقبره‌ی اسرارآمیز حافظه‌ی ما باشد.

۵

عکاسی حالتی از محرومیت و داغ‌دیدگی است. عکاسی از کشتن و بی‌جان‌کردن [mortification] با ما سخن می‌گوید. هرچند هنوز رابطه‌ی اساسی میان مرگ و زبانْ فکرنشده باقی مانده است اما این رابطه پیش‌روی ما در تصویر فوتوگرافیک برق می‌زند. بنیامین می‌نویسد: "هرچه می‌دانیم به زودی از میان می‌رود و تبدیل به یک تصویر می‌شود" [*Baudelaire* 87]. مانند فرشته‌ای از تاریخ که بال‌هایش توسط ردهای این ناپدیدشدن نشان خورده است، تصویر نیز رد تجربه‌ای را دنبال می‌کند که نمی‌تواند آشکار شود.

Scanned with CamScanner



دیوید اوکتاویوس هیل، هنرمند و گورکن، کالوتایپی که در قبرستان گریفریار در ادینبور گرفته شده است. مجموعه‌ی گالری پرتره‌ی ملی اسکاتلندی.

این تجربه، همان تجربه‌ی شوکِ تجربه، تجربه‌ی تجربه در مقام محرومیت و داغ‌دیدگی است. این داغ‌دیدگی آن‌چه را در هر عکسی

Scanned with CamScanner

واقع می‌شود، تصدیق می‌کند ــ بازگشت مرحومان. هرچند آن‌چه عکسْ عکاسی می‌کند دیگر حاضر یا زنده نیست، اکنون آن‌جا ـ بودگیِ [having-been-there] آن، قسمتی از ساختارِ ارجاعیِ رابطه‌ی ما با عکس را شکل می‌دهد. با این‌حالْ بازگشتِ آن‌چه زمانی آن‌جا بوده است، شکلِ رفت‌وآمد [اشباح][1] را به خود می‌گیرد. امکان وجودِ تصویرِ فوتوگرافیک مستلزمِ وجود داشتنِ چیزهایی نظیر ارواح و اشباح است. درسی که عکس به تاریخ می‌دهد ــ آن‌چه در مورد شبح‌وارشدن [spectralization] نور، در مورد فلاش‌های الکتریکی ارواح متحرک بیان می‌کند ــ این است که هر تلاشی در جهتِ روشنایی‌بخشیدن به دیگری، زنده نگه‌داشتن دیگری، به‌طور ضمنی این امر را مسلم فرض می‌گیرد که دیگری فانی است، و همواره از پیش تحت‌تأثیر مرگ بوده (یا توسط مرگ روتوش[2] شده) است. بقای امر عکاسی‌شده، هیچ‌گاه نه فقط بقای حیات آن، بلکه بقای

---

۱. hunting، این واژه در مورد اشباح به معنای رفت‌وآمد کردن است و در مورد افکار و خاطره معنای مرتب به یاد آمدن را دارد. م.

۲. retouched، در کل به معنی دست‌کاری مجدد است، و در عکاسی به معنی روتوش کردن. م.

Scanned with CamScanner

مرگ آن نیز است. همچنان که زیگفرید کراکائور[1] توضیح می‌دهد، و بینش بنیامین را پیشاپیش بیان می‌کند،

تصویر در خلال زمان حال همچون روح سرگردان است. تجسمِ شبح‌وار تنها در مکان‌هایی رخ می‌دهد که فردی مرتکب عملی دهشتناک شده باشد. عکس به یک روح بدل می‌شود چراکه عروسک ملبس[2] به زندگی ادامه داد ... این واقعیت شبح‌گونه نجات‌نایافته[3] است ... از آن‌جا که عکس‌های قدیمیْ معرف بازشناخت امرِ اصلی نیستند بلکه هیبت و آرایشِ مکانی یک لحظه را به تصویر می‌کشند، رعشه‌ای به بیننده‌ی این عکس‌ها دست می‌دهد؛ آن‌چه از یک فرد در عکس ظاهر می‌شود، خود فرد نیست بلکه مجموع آن چیزی است که بناست از او استنباط شود. این امرْ شخص را به‌وسیله‌ی تصویرکردنِ چهره‌اش نابود می‌کند، و اگر بنا بود با آن همگرا باشند، فرد وجود نمی‌داشت. [31-32]

---

1. Siegfried Kracauer

۲. احتمالاً منظور از عروسک ملبسْ عروسکِ ماتریالیستِ تاریخی است که بعدها بنیامین این تمثیل را در "تزهایی درباره‌ی مفهوم تاریخ" بسط می‌دهد. م.

3. unredeemed

Scanned with CamScanner

از همین‌روست که قدرت عکسْ دقیقاً در مرگ عیان می‌شود، و درست تا آن حدی عیان می‌شود که به احضار آن‌چه دیگر نمی‌تواند حضور داشته باشد، ادامه می‌دهد. از آن‌جایی که این امکان در معرض مرگ قرار داده شده، می‌توان فرض کرد قبل از مرگْ وجود داشته است. در عکاسی از یک فرد، می‌دانیم عکس، بعد از او نیز به حیات خود ادامه می‌دهد ــ عکس، حتی در طول حیاتِ فرد، بدون او، به گردش درمی‌آید، هر بار که به آن نگاه می‌شود، مرگ او پیش‌بینی و تجسم می‌یابد. عکس نوعی وداع است؛ متعلق به جهانِ پس از مرگِ امر عکاسی‌شده. عکس توسط برق آنی [falash] مرگْ همواره برافروخته می‌شود.

۶

ازیادبردنِ خصلت روح‌گونه و شبح‌وارِ عکس، ازیادبردنِ رابطه‌اش با مرگی که در ورای خودش به حیات ادامه می‌دهد، مطابقت با آن چیزی است که بنیامین از آن به‌عنوان "زوال عکاسی" یاد می‌کند. این زوال در وهله‌ی اول به‌عنوان زوالی معرفی می‌شود که می‌توان آن را به شیوه‌ای زمان‌مند [یا موقتی] فهمید، و رَد آن را در متن تاریخِ رخدادِ فوتوگرافیک دنبال کرد. عکس‌های اولیه طوری به‌نظر می‌رسیدند که گویی نوعی هاله [aura] دارند، رسانه‌ی متمایزی که عکس‌ها را کیفیتی فانتاسماتیک، لحظه‌ای، و توهم‌زا می‌بخشد ــ کیفیتی که، به گفته‌ی بنیامین، "به هیچ عنوان محصولِ صِرفِ دوربینِ اولیه نیست" [*One-*

Scanned with CamScanner

Way 248]. اما، گفته می‌شود عکس‌های متأخرتر تحت‌تأثیر ایدئولوژی تقلیدگرایانه‌ی [mimetic] رئالیسمی هستند که ویژگی تقلیدگرایانه‌ی آن هر روز بیشتر و بیشتر می‌شود، این ایدئولوژی با پیشرفت پیچیدگی‌های تکنیکی دوربین، تقویت می‌گردد. جالب این‌که زوال عکاسی، آن‌طور که انتظار می‌رود، با زوال در کارآمدی تکنیکی دوربین یا ظرفیت دوربین برای ثبت آن‌چه عکاسی‌شده، مصادف نیست. بلکه این امر متناظر با ارتقای کارایی دوربین است. بنیامین می‌نویسد: "در دوره‌های اولیه، سوژه و تکنیک به همان اندازه دقیقاً متجانس بودند که در دوره‌ی بعد از زوال، نامتجانس گشتند. به‌خاطر پیشرفت‌های زودهنگام در اُپتیکْ دستگاه‌ها آن‌قدر کارا شدند که بالکل بر تاریکی فائق آمدند و نُمودها را همانند آینه ذخیره کردند" [248]. فتح تاریکی به‌واسطه‌ی روشنایی فزون‌یافته‌ی عکاسی، بین عکس و امر عکاسی‌شده نوعی پیوند وفاداری ظاهر می‌سازد. پیشرفت‌ها در دستگاه‌های عکاسی، در سیستم‌های نوری و مکانیزم به شدت دقیقِ پدیدآمده از لنزهایی که تصویرِ عکاسی‌شده را به یک تصویرِ ذخیره‌شده بر یک صفحه یا فیلم انتقال می‌دهند، و آن فرایند شیمیایی، که به موجب آن ابژه‌ی سیستم نوری آشکار می‌گردد، به‌نظر می‌آید همه‌ی این مواردْ همزمانی بین لحظه‌ی عملِ ذخیره‌سازی و لحظه‌ی ارجاع [referent] را ممکن می‌سازند. اما دقیقاً اعتقاد به این همزمانی، در امکان فوتوگرافیک بازتولیدِ وفادارانه است که در نظر بنیامین زوال

Scanned with CamScanner

عکاسی را مشخص می‌سازد. آن‌طور که بودلر توضیح می‌دهد، و بنیامین در عبارتی به آن اشاره کرده است: "در این روزهای غمناک، صنعت جدیدی برخاسته که به این اعتقاد ابلهانه، کم پروبال نداده است ... که هنرْ هیچ چیز جز بازتاب دقیقِ طبیعت نیست و نمی‌تواند باشد. ... خدا به صدای این جمعیت کثیر گوش فرا داد. داگر مسیح‌اش شد"[256].

هم نزد بنیامین، هم بودلر، الگوی تاریخی و محاکات‌شناسی متضمن دوره‌ی زوال عکاسی است و در همین دوره است که این الگو وضع می‌گردد ــ (۱) زوالی که توسط ظهور عکاسی آغاز می‌شود و این زوال در شیوه‌ی درک ما از رابطه‌ی میان اثر هنری و آن‌چه بازنمایی می‌کند قرار دارد؛ (۲) زوالی که در عکاسی، در تاریخ عکاسی، اتفاق می‌افتد؛ و (۳) زوالی که عکاسی هست ــ این الگو منحرف‌کننده است، زیرا از آن قدرتِ انفصالی که بنیامین در ساختار رخداد فوتوگرافیک می‌یابد، غافل است. به همین خاطر است که نور فوتوگرافیک که "بر تاریکی فائق می‌آید بالکل" در روشن کردن عکس شکست می‌خورد، و دقیقاً به این خاطر شکست می‌خورد که فراموش می‌کند یک عکس چیست، به این خاطر که کتمان می‌کند که عکس در بازنمایی ناتوان است. واژگون‌سازی بنیامین ــ که واژگون‌سازیِ بودلر را دنبال می‌کند ــ در ارزش‌های نامتجانس و متجانس، وفاداری و خیانت انجام داد، نشان‌دهنده‌ی این است که زوالی که بنیامین در مورد آن می‌نویسد، زوالی نیست که در بستر زمان و به‌واسطه‌ی زمان اتفاق

Scanned with CamScanner

بیفتد. او جایی دیگر توضیح می‌دهد که "هیچ دوره‌ای از زوال وجود ندارد" [2 "N"]. اگر دوره‌های زوال وجود ندارد، به این خاطر است که هیچ دوره‌ای *بدون* زوال نیست. به همین خاطرْ لازم است زوال عکاسی به صورت بُعد ضروری و ساختاری هر عکس درک شود، نه صرفاً به صورت لحظه‌ای از یک روند موقتی. زوال عکاسی معرف زوال خود عکس، معرفِ دورشدنش از الگوی بازتولید تقلیدگونه‌اش است. این امر تصدیق می‌کند که وفادارترینِ عکس‌ها، یعنی عکسی که نسبت به رخدادِ عکس وفادارترین است، بی‌وفاترین آن‌ها است و کمترین تقلیدگونگی را دارد ــ عکسی که نسبت به خیانت خودش وفادار می‌ماند. این زوال را برهم می‌زند و جابه‌جا می‌کند ــ این جابجایی، جابجاییِ امکان بازتاب است و جابجایی‌ای است که درون امکان بازتاب اتفاق می‌افتد. زوال عکاسی با ازکارانداختن و منعِ گذرِ میانِ عکس و امر عکاسی‌شده، هم افسون غیرارادی یک فاصله، یک هاله، و هم فراموشی این ظهورِ روح‌گونه را برمی‌شمارد. آموزه‌ی [doctrine] محاکات که مقاله بنیامین درباب عکاسی را شکل می‌دهد، ــ آموزه‌ای که قبل از نظریه‌ی عمومی محاکات مطرح شد، نظریه‌ای که بنیامین آن را در سال ۱۹۳۳ در دو مقاله به نام‌های "آموزه‌ی شباهت" و "درباب ظرفیت تقلیدی"[1] ارائه کرده بود ــ تجانس میان

---

۱. اتفاقی نیست که بنیامین در بحث درک شباهت هم به زبان عکاسی و هم به

Scanned with CamScanner

سوژه و تکنیک را پیش‌فرض می‌گیرد، تجانسی که با یک عدم تجانسِ ذاتی متناظر، و متجانس است. عکس، رسانه‌ی شباهت، تنها از آن‌چه بی‌شباهت است سخن می‌راند: "عکس حافظه‌ای غیرممکن است". زیرا این فراموشی در دلِ هر عکس حک‌وثبت شده است، در آن‌جا تاریخ است ــ تاریخ عکاسی و به همان نسبت تاریخی که به‌وسیله‌ی عکس به راه می‌افتد.

۷

هاله‌ی اثر هنری به "حضورِ آن در زمان و مکان، موجودیت یکتایش در مکانی که قرار است باشد" [*Illuminations* 220] برمی‌گردد. بنیامین می‌نویسد "این‌جا و اکنون امر اصلی[original]، مفهوم اصالت را به میان می‌آورد ... کل ساحت اصالت، خارج از بازتولیدپذیری تکنیکی ــ و البته نه فقط تکنیکی ــ است" [220]. اگر چیزی اصیل باشد خارج از [ساحت] بازتولیدپذیری است، این لزوماً بدین معنا نیست که

خصلت تندوتیز گذرنده‌ی تصویر بازمی‌گردد. در "اصل شباهت،" او می‌نویسد: "درک شباهت در هر موردی به برق زدن [flashing up و در آلمانی aufblitzen] وصل شده است. شباهت تندوتیز می‌گذرد، ممکن است شاید دوباره ساکن شود، اما هیچ‌گاه به واقع نمی‌تواند، برخلاف دیگر ادراکات، محکم نگه داشته شود. او خود را در شکل چشم به هم زدن، عبور کردن به شکل یک منظومه به چشم عرضه می‌کند" [GS 2: 1. 206-07].

Scanned with CamScanner

بنیامین بینِ امرِ "اصیل" و امرِ بازتولیدشده تمایز می‌گذارد. بلکه، آن‌طور که رِی چو تأیید می‌کند، "زمانی که روندِ بازتولیدپذیری آغاز شده است (البته همیشه این روند همواره از قبل آغاز گشته است) ... "اصالت" فی‌نفسه همیشه در *خارج* [از این روند] واقع است: اصالت واقعاً وجود ندارد" [70]. در حذف معیار اصالت در سنجش اثر هنری، امکانِ بازتولیدپذیری با انحطاطِ هاله، متناظر و هم‌بخش می‌شود: "آن‌چه در عصر بازتولیدپذیری تکنیکی رنگ می‌بازد، هاله‌ی اثر هنری است ... به‌طور عام می‌توان گفت، تکنیک بازتولید، ابژه‌ی بازتولیدشده را از گستره‌ی سنت می‌گسلاند" [221]. برای مثال شیوع تکنیک‌های بازتولید در زمینه‌ی عکاسی، تکثیرِ بی‌شمار هر نگاتیو را ممکن می‌سازد. ظرفیت بازتولید و تیراژ، مفهوم منحصربه‌فرد بودنِ اثر هنری را تحلیل می‌برد، مفهومی که بنیامین "ارزش آیینی" [224] می‌نامد. چنین کاری، اثر هنری را از تاریخِ آن سنتی "جدا می‌کند" که هماره یکتایی اثر هنری را رجحان داده، و همیشه مفاهیم نبوغ، خلاقیت و اصالت را ارج نهاده است. امروزه اثر هنری بیش از آن‌که توسط "ارزش آیینی" تعریف و تبیین گردد، به‌وسیله‌ی "ارزش نمایشی‌اش"، به‌وسیله‌ی توانایی به‌گردش‌درآمدن و به‌نمایش‌درآمدن‌اش مشخص می‌شود. به این صورت بحث بنیامین در "بازتولیدپذیری تکنولوژیکی"، تغییر شکلی را که به‌واسطه‌ی برتری تکنیک‌های تکثیر بر معنای اثر هنری اعمال شده است، نشان می‌دهد: تا آن‌جا که تکنولوژی به

Scanned with CamScanner

گستره‌ی زیبایی‌شناسی مربوط می‌شود، در پی زیر سؤال بردن زیبایی‌شناسی به عنوان قلمرویی خودآیین است، آن هم با عیان کردن اتکای آن به روندهای تاریخیِ تولید و توزیع.

این مورد تردید قرار دادنِ زیبایی‌شناسی که بنیامین آن را در رابطه با ظهور فیلم و عکاسی دنبال می‌کند، یادآور بحث او در مورد رابطه‌ی بین تمثیل و اثر هنری، در کار قبل‌ترش یعنی *خاستگاه نمایشنامه سوگناک آلمانی*[1] است. ورود سرزده‌ی تمثیل باروک به حیطه‌ی هنر (و بنیامین معتقد است، تمثیل هیچ‌گاه از این حیطه غایب نبوده است) را می‌توان "به صورت اختلالی شدید در آرامش و مختل‌شدنِ قانون و نظم در هنرها" [*Origin* 177] توصیف کرد. تأکید این امر بر حتمیت تکرار، بر ویژگی نقل‌قول‌گونه و کتابِ‌مقدس‌وارِ تاریخ، این را می‌رساند که مفهوم "اصالت" یا "یکتایی" اثر هنری در ظهور عکاسی و فیلم به همان دشواری حمل می‌شود که در نمایشنامه سوگناک باروک آلمان. او در یک صورت‌بندی معروف اما مبهم ادعا کرد "گرچه برای **خاستگاه** مقوله‌ای تاریخی مطرح است، اما، هیچ‌گاه، هیچ‌وجه اشتراکی با ظهور ندارد. منظور از **خاستگاه** صیرورت یا شدنِ آن چیزی نیست که فراجهیده یا به پیش برخواسته است، بلکه آن چیزی است که از دلِ فراآمدن و سپری‌شدن برمی‌خیزد... امر اصیل یا خاستگاهی هرگز در

---

1. Ursprung des deutschen Trauerpiels

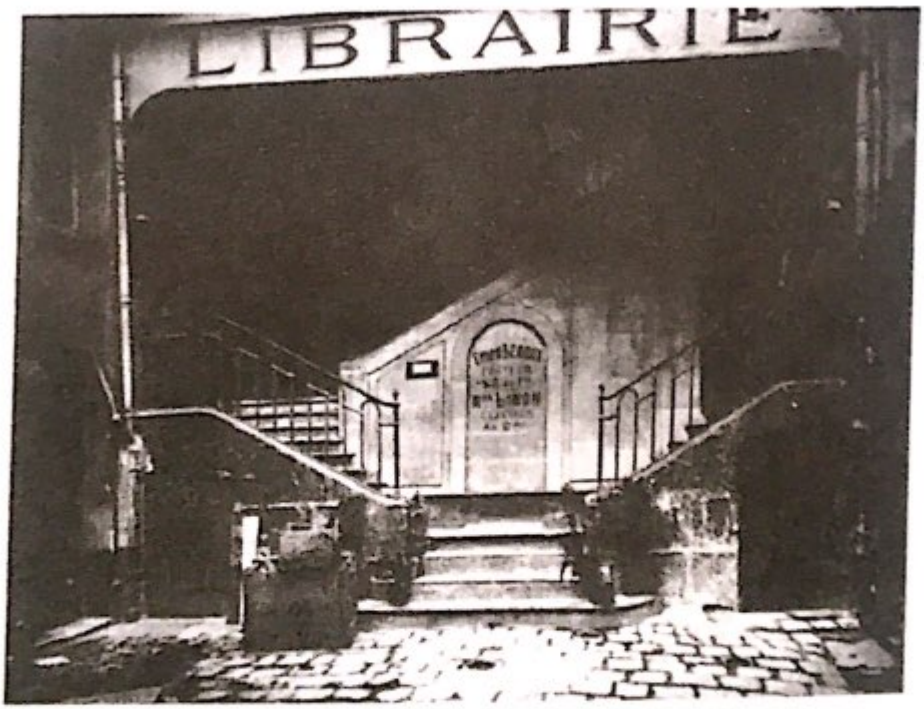
Scanned with CamScanner

هستی برهنه و آشکارِ امرِ واقع‌مند [factual]، انکشاف نمی‌یابد" [45]. آن‌چه در بطن تمثیل باروک برایش "سوگواری شده است" نه تنها فقدان اصالت یا یکتایی اثر هنری، بلکه آن تلألؤ متعالی‌ای است "که زمانی ... در تلاش برای تعریفِ جوهر هنرمندی به‌کار رفته بود" [180] در هر دو مورد ــ یعنی ازدست‌رفتن هاله‌ی اصالت و ازمیان‌رفتن رابطه‌ی هنر با تعالی ــ تأکید تمثیلی و تکنیکی *نمایشنامه سوگناک* بر نشان‌ها، خرابه‌ها و حک‌وثبت‌ها، مانند تکنیک‌های ویژه‌ی بازتولید فیلم و عکاسی، پرسش‌هایی در مورد امکان تعریف کیفیت خاص یا "جوهر" اثر هنری به وجود می‌آورد.

این پرسش‌ها اغلب در بحث‌های بنیامین حول بُعد زبان‌شناختی و کتاب‌مقدس‌گونه‌ی تمثیل یا عکاسی سامان یافته است. همان‌طور که ساموئل وبر اخیرا استدلال کرده است "همان‌طور که فیلم و عکاسی نهایتاً نیازمند شرح‌ها، افسانه‌ها و حک‌وثبت‌ها هستند، تکه‌پاره‌شدن و ازجادررفتگی جهانِ پدیداری [phenonemal] در تمثیلِ باروک، موجب بی‌دوامی تکرار می‌شود، تکراری که به‌وسیله شیوع حک‌وثبت بارز شده بود: افسانه‌ها ضروری می‌شود تا راه را مشخص کنند و پلی بین تصویر و معنی آن برقرار سازند، با این نتیجه که تصاویر خودشان تنها به صورت عناصر یک نوشته‌ی مصورْ معنا می‌دهند [Bildschrift]" [۱۸]. تعجبی ندارد که این افسانه‌ها، در روشنایی عکاسی سهیم هستند. افسانه‌ها که به‌عنوان "بارقه‌هایی از نور در تاریکی گرفتارکننده‌ی

Scanned with CamScanner

تمثیل،" مورد ارجاع هستند، همان عملکرد "نورپردازی در نقاشی باروک" [*Origin* 196-9] را دارند. برای بنیامین آموزه‌ای که "در ذات اصالت عکس" است، در واقع پیوند میان عکس و نوشته، بین عکاسی و "رواجِ حک‌وثبت" است. همانطور که بنیامین در پایان مقاله‌ی عکاسی می‌گوید"کسی گفته است 'بی‌سوادی در آینده، نتیجه جهل در خواندن و نوشتن نیست، بلکه جهل در عکاسی است'. اما نباید عکاسی که نمی‌تواند تصاویر خود را بخواند' به همان اندازه بی‌سواد محسوب شود؟ آیا حک‌وثبت به مهم‌ترین بخش عکاسی بدل نخواهد شد؟" [*One-Way*-256].



یوجین اتژه، حیاط، خیابان ۲۸ بناپارت (۱۹۱۰)، آلبوم-چاپ نقره‌ای، 7 x 9 3/8inch .

مجموعه‌ی موزه‌ی هنرهای مدرن، نیویورک، مجموعه‌ی آبوت لوی.

Scanned with CamScanner

۸

همواره بازتولیدپذیری تکنولوژیکی وجود داشته است. منظور بنیامین از بازتولیدپذیری تکنیکی، آن‌چه ترجمه‌های انگلیسی و فرانسوی صرفاً به صورت "بازتولید مکانیکی" توصیف می‌کنند، نیست؛ نزد بنیامین صفتِ "تکنیکی" با صفت "مکانیکی" یکسان نیست؛ معنای تکنیکی محدود به ماشین‌آلات علمی نمی‌شود. همان‌طور که در مقاله‌اش در مورد ادوارد فوکس توضیح می‌دهد، "تکنولوژی به وضوح یک پدیده‌ی علمی محض نیست. بلکه پدیده‌ای تاریخی نیز است" [*One-Way* 357]. او در ادامه به این امر اشاره می‌کند که تأمل در امر تکنیکی مستلزم تأمل در روابط تاریخی بین علم و هنر است ـ مخصوصاً تأمل برحسب رابطه‌ی آن‌ها با شرایط تاریخی تولید و بازتولید. گرچه بنیامین واژه "تکنیکی" را هیچ‌گاه به‌طور مفصل و صریح تعریف نکرده است، اما همان‌طور که وبر به درستی اشاره کرده، "امر تکنیکی نه تنها به واقعیتِ عملی 'تولید' بلکه به امکانِ *بازتولیدی‌بودن*، به بازتولیدپذیری به‌عنوان حالتی از وجود پیوند خورده است. با این‌که در آلمانی اسم ***Reproduzierbarkeit*** می‌تواند زمخت و بدترکیب باشد، اما مزیت تمایز قائل‌شدن بین یک ویژگی ساختاری و واقعیت تجربی را در خود دارد" [17]. از سوی دیگر، بازتولید تکنیکی یک خصیصه‌ی عملی مدرنیته، و اختراعی مربوط به عصر تاریخی به اصطلاح مدرن نیست. بلکه امکانی ساختاری در بطن اثر هنری است.

Scanned with CamScanner

بنیامین به ما می‌گوید "در اصل، یک اثر هنری همیشه بازتولیدپذیر بوده است" [*Illuminations* 218]. اثر هنری همیشه قابل تکثیر بوده است. در پیشرفتِ ظاهری از قالب‌گیری و استمپ‌های یونان گرفته تا برنزها و سکه‌ها، تا گراوورها، و در میان چاپ، لیتوگرافی، عکاسی، و نوار صوتی، اگر بازتولیدپذیری تکنولوژیکی یک اثر هنری حاکی از امری نوین باشد، این امرجدید "اولین بار" نیست که در تاریخ انجام شده است. بلکه نشان‌دهنده‌ی شتابِ شدیدِ حرکتی است که همواره پیش از این در درونِ اثر هنری، جریان داشته است. بنیامین اشاره می‌کند که بازتولیدپذیری تکنیکی "به‌لحاظ تاریخی، به تناوب پیشرفت می‌کند و در بازه‌های بلندمدت جهش می‌کند، اما با شدتی فزون‌یافته" [*Illuminations* 218]. این "چیزِ جدید" که در این‌جا مدنظر بنیامین است، صرفاً "بازتولید در مقام یک امکان تجربی نیست، واقعیتی که همواره کم‌وبیش حضور داشته چراکه اثر هنری همیشه قابلِ تکثیر بوده است"، بلکه آن‌طور که وبر می‌گوید، "یک جابه‌جایی ساختاری در مفهوم خود تکثیر است ... آن‌چه نظر بنیامین را جلب کرد و آن‌چه به لحاظ تاریخی در نظر او 'جدید' بود، فرایندی بود که توسط آن تکنیک‌های بازتولید، به صورت روزافزون ساختار خود اثر هنری را تحت‌تأثیر قرار می‌دهند و در واقع تعیین‌کننده‌ی آن هستند" [18] ــ یا این‌که تعیین‌کننده‌ی تجربه‌ی ما در کل هستند. همان‌طور که می‌دانیم، هر لحظه از زندگی ما، از رابطه ما با جهان، به‌طور مستقیم یا

Scanned with CamScanner

غیرمستقیم تحت‌تأثیر این شتاب است، شتابی که از پیش برای آمدن دوربین آماده شده بود ــ یعنی جایی که تکثیر و تولید متمایل به ادغام هستند. در واقع تکنولوژی دوربین در سرعت، یعنی سرعت شاترِ آن، در فلاش یا برقِ فرایندِ بازتولید نهفته است. مانند آنیت برگشت‌ناپذیر درخشش یک رعدوبرق، دوربین، در لحظه‌ی گذرای کسری از ثانیه که شاتر باز و بسته می‌شود، تصویری را به چنگ می‌آورد، تصویری که خود بنیامین به عمل رعدوبرق تشبیه کرده بود: "تصویر دیالکتیکی برق می‌زند [*aufblitzende*]. گذشته باید همچون تصویرِ درخشان در اکنونِ شناخت‌پذیر، گرفته و نگه داشته شود" [21 "N"]؛ و این شناخت با لحظه‌ی کورکننده، با تولید یک *پی‌انگاره* یا *پس‌ـتصویر*[1] همزمان می‌شود. دوربین، وسیله‌ی نقل‌قول، که در این‌جا لحظه‌ی برق‌زدن را نقل می‌کند، حرکتی که هیچ‌گاه دوبار در یک مکان واحد اتفاق نمی‌افتد. به همان شیوه، بازتولیدپذیری نیز همیشه خود را بازتولید کرده، اما هیچ‌گاه به سبک‌وسیاقی یکسان این کار را نکرده است.

پرسش معنا و خاستگاه عکاسی مقدم یا دست‌کم متناظر با پرسش معنای تکنولوژی است. هیچ فهمی از عکاسی بدون تأمل در رابطه‌ی عکاسی و تاریخِ تکنولوژی نمی‌تواند حاصل شود. به همین خاطر

---

۱. After-image، پی‌انگاره یا پس‌تصویر، تصویری است که چشم پس از ناپدید شدن شیء، هنوز آن را می‌بیند. م.

Scanned with CamScanner

است که تکنولوژی هیچ‌گاه قادر نیست به راحتی یک رخداد فوتوگرافیک را وضوح بخشد یا توصیف نماید. به همین خاطر هم است که عصر بازتولید تکنولوژیکی همه‌ی تاریخ را دربر می‌گیرد. بنیامین، خود عبارتی از فوکس بازسازی می‌کند، و می‌نویسد، "هر عصر متناظر با تکنیک‌های کاملاً خاص بازتولید است، آن‌ها معرف امکان‌های رایج برای توسعه و پیشرفتِ تکنولوژیکی و ... نتیجه‌ی نیازهای خاص زمانه هستند" [*One-Way* 384].

۹

مسئله‌ی اصلی در بازتولیدپذیری تکنولوژیکی ــ برای مثال در مسئله‌ی عکاسی ــ این نیست که آیا عکاسی هنر است یا نه، بلکه در آن چیزی است که چرا تمام هنرها عکاسی اند. از نظر بنیامین، به محض آن‌که تکنیکِ بازتولید به مرحله‌ی عکاسی می‌رسد، خطی غلط و اشتباه کل صاحت هنر را درمی‌نوردد: عکاسی در حقیقت، کل انگاره‌ی هنر را دچار دگردیسی می‌کند. یکتایی مسلمِ یک محصول، یکه بودن اثر هنری، و ارزشِ اصالت، واسازی شده‌اند. به محض آن که بتوان بازتولید کرد، عملکرد هنر معکوس می‌شود:

> *بازتولیدپذیری تکنیکی، اثر هنری را از بند وابستگی انگل‌وارش به آیین، رها کرده است. اثرِ هنری بازتولیدشده، در مقیاسی روزافزون، به بازتولیدِ اثر هنری‌ای بدل می‌شود که برای بازتولیدپذیری طراحی شده است. برای مثال از یک نگاتیو عکاسی، هر تعداد چاپ ممکن*

Scanned with CamScanner

است: طلبِ چاپ "اصیل" بی‌معنا است. اما به محض آن‌که معیار اصالت دیگر در تولید هنری کاربردی ندارد، کل کارکرد هنر واژگون می‌شود. به جای استواری‌اش بر آیین، استواری‌اش بر پراکسیسی دیگر نشست: سیاست. [Illuminations 224]

هیأت خودآیین آن برای همیشه محو می‌شود. هنری که با تکنولوژی تولید شده است تکثری از تکثیرها را با یک امر اصیلِ یکتا تعویض می‌کند، و با این کار اساس تولید آثار هاله‌دار هنر را نابود می‌کند ــ یعنی همان یکه‌بودنِ در زمان و مکان، که آثار هنری برای دعوی خود به صحت و اصالت متکی به آن هستند. هر اثری امروزه جابه‌جاپذیر است. تحولات و تغییرات در شرایط تکنیکی برای تولید و پذیرش هنر، گسستی از سنت را برمی‌سازند که به‌طور مؤثری اصول و زیرساخت‌های آیینی و کیشی قبلی هنر را از میان برمی‌دارد و برتری عملکرد سیاسی هنر را تسهیل می‌کند. آدورنو در مقاله‌اش درباب تعهد سیاسی می‌نویسد "هیچ زمانی برای هنر سیاسی وجود ندارد، سیاست در هنر خودآیین مجتمع شده است و در هیچ جای دیگری سیاسی‌تر از آن‌جایی نیست که به نظر می‌رسد به لحاظ سیاسی مرده است" [*commitment* 318]. اگر سیاست، برای نمایش و دست‌کاری چهره‌ها و بدن‌ها متکی به ظرفیتِ عکاسی و فیلم است، که [در این حیطه] فاشیست دست کمی از کمونیست ندارد، آن‌گاه همه‌ی سیاست‌ها را

Scanned with CamScanner

می‌توان به شکل سیاست هنر، به شکل سیاستِ بازتولید تکنیکی یک تصویر مدنظر قرار داد.

اگر بناست جوهر امر سیاسی در هنر دنبال شود، هیچ زیبایی‌شناسی یا هیچ فلسفه‌ی هنری وجود ندارد که بتواند پیوند میان سیاست و هنر را بزداید. بنیامین در "اثر هنری" و "تئوری‌های فاشیسم آلمانی" زیبایی‌شناسی خشونتِ فاشیسم را (به واقع نازیسم، با تمام آن نشان‌ها، علائم، و نمایش‌هایش، احتمالاً به‌لحاظ *زیباشناختی* خودآگاه‌ترین رژیم طول تاریخ بوده است) به‌عنوان حدِ اعلای *هنر برای* هنر تفسیر می‌کند: "افراطی‌ترین خاستگاه‌های در حالِ انحطاطِ این تئوری جدیدِ جنگ بر پیشانی‌شان نقش بسته است: این چیزی نیست جز ترجمه‌ی آزادانه و بی‌پروای اصول هنر *برای* هنر به نفس جنگ" ["Theories"121-22]. *هنر برای هنر*، که در آغاز به‌منزله‌ی واکنشی علیه کالایی‌شدنِ فراگیر هنر سربرآورد، در جستجوی بازیابی و اعاده‌ی هاله در چارچوب خودآیینی زیباشناختی، خود را در متنِ تلاش‌های فاشیسم برای به صحنه آوردنِ جوهر غیرسیاسی امرِ سیاسی، به‌عنوان حقیقتِ امرِ سیاسی عرضه می‌کند. بنیامین از طریق بسیج کردن آن‌چه به اصطلاح نیروهای زیباشناختی تولید نامیده می‌شوند، در جهت اهداف سیاسی، به این وضعیت واکنش نشان می‌دهد. از آن‌جا که فاشیسمْ سیاست را زیباشناختی می‌کند، بنیامین می‌خواهد زیبایی‌شناسی را سیاسی کند: "در آن‌چه از پی می‌آید، مفاهیم تازه‌ای که به قلمروی نظریه‌ی هنر معرفی شده‌اند، از این منظر که کاملاً برای اهداف فاشیسم بی‌مصرف اند،

Scanned with CamScanner

با واژگان آشناترْ تفاوت و تمایز دارند. از سوی دیگر، به کار صورت‌بندی مطالبات انقلابی در سیاست هنر می‌آیند." [*Illuminations* 218].

۱۰

تاریخ در لحظه‌ی فاجعه به پیش می‌آید، در زمان فاجعه‌ای که خطرِ تاریخ را سازمان و ساختار می‌بخشد. تقریباً هیچ‌گاه در این شکست و فروپاشی، تفکر به جمود نمی‌رسد. تفکر خود را به صورت وقفه تجربه می‌کند. همان‌طور که بنیامین توضیح می‌دهد تفکر تاریخی "نه تنها جریانِ افکار، که توقف آن‌ها را نیز شامل می‌شود" شامل می‌شود [*Illuminations* 262].



منظره‌ی کتابخانه‌ی هلند در لندن بعد از حمله هوایی ۱۹۴۰.

Scanned with CamScanner

مصیبت تاریخ ـ مصیبتی که تاریخ است ــ متناظر با تلاش‌های تاریخ برای متوقف‌کردنِ این توقف است. به عبارت دیگر، امر مصیبت‌بار، پافشاری بر تاریخِ ارگانیک یا درحال‌ترقی است. بنیامین به ما می‌گوید "این که همه چیز به رِوال همیشگی پیش می‌رود" و به همین روال پیش رفته است "خودْ همان فاجعه است": "فاجعه آن چیزی نیست که در هر لحظه‌ی مفروض در معرض وقوع است، بلکه آن چیزی است که در هر لحظه‌ی مفروضْ موجود و داده شده است" ["Central Park" 50][1]. آن سری که تاریخ از خلال زمان

---

۱. برای یک عبارت همسو با این عبارت به "N" 21 نگاه کنید: "مفهوم پیشرفت باید بر زمینه‌ی ایده‌ی فاجعه استوار گردد. این که چیزها 'تنها ادامه دارند' فاجعه است. نه چیزی که در هر لحظه‌ی خاص در پیش است، بلکه چیزی که هم‌واره داده می‌شود. به این ترتیب استرینبرگ ــ در نمایش‌نامه‌ی 'به سوی دمشق' ؟ ــ : جهنم چیزی نیست که پیش روی ما باشد، بلکه همین زندگی، این‌جا و اکنون است."

بحث بنیامین در مورد فاجعه به میزان قابل توجهی همبسته‌ی بُعد مسیحایی نوشته‌هایش درباب تاریخ است. و در واقع تحت‌تأثیر مفهوم یهودی [Judaic] مسیحاباوری [messianism] است، [البته] آن گونه که توسط خود شولم تشریح می‌شود. شولم می‌نویسد "مسیحاباوری یهودی در خاستگاه‌اش و طبق ماهیت‌اش ــ که این نمی‌تواند مورد تأکید بوده باشد ــ نظریه‌ای درباب فاجعه است" [رجوع کنید به "به سمت درک ایده‌ی مسیحایی یهودیت" صفحه‌ی هفت؛ همچنین رجوع کنید به ولفارس "درباب ساختار مسیحایی آخرین تأملات

Scanned with CamScanner

مصیبتِ این مصیبت به آن راه می‌یابد، آن‌طور که در *نمایشنامه سوگناک*‌اش به آن اشاره می‌کند، "سر مرگ است" [*Origin* 166]. این سر، سر مرگ‌بار مدوسا[1] است. نزد بنیامین هیچ تاریخی نمی‌تواند بدون تأثیر مدوسا وجود داشته باشد ــ یعنی بدون ظرفیتِ توقف و بی‌حرکت‌کردنِ حرکتِ تاریخی، بدون جدا کردن جزئیات رخدادی از پیوستار تاریخ. آدورنو خود، هنگامی که در ۱۹۵۵ در مورد بنیامین صحبت می‌کرد، ادعا کرد که نگاه اجمالی فلسفه‌ی

والتر بنیامین"]. در بطن همین بحث فاجعه، اینجا و دیگر جاها، است که می‌توان دنبال ردّ نوعی انگاره‌ی مسیحاباوری محدود در بنیامین گشت ــ مسیحاباوری‌ای که نه خارج از زمان است و نه در آینده است، بلکه آن چیزی است که در زمان داده می‌شود. مسیحاباوری در بنیامین متعلق به ساختار زمان اکنون [Jetzzeit] است. مسیحاباوریْ هم چیزی است که در مقابل زمان آشکار می‌شود و هم چیزی است که زمان را آشکار می‌کند. به همین خاطر است که این وظیفه‌ی ماتریالیست تاریخی است که "تصوری از زمان حال به‌عنوان 'زمان اکنون' برقرار سازد که مملو از خرده‌ها زمانِ مسیحایی است" [*اشراق‌ها* ۲۶۳]. امر مسیحایی محدود است ــ به این معنا که، نشان تاریخی و موقتی دارد ــ نه صرفاً به این خاطر که به شکل پاره‌پاره ظهور می‌کند بلکه به این خاطر که جوهر و ماهیت‌اش در خودش نیست. امر مسیحایی نه شامل نفی زمان است و نه توقف زمان در زمانی از حال، بلکه نوعی ساختار افتراقی زمان است. برای بنیامین امر مسیحایی آن چیزی است که در و به شکل تاریخ روی می‌دهد.

1. Medusa

Scanned with CamScanner

بنیامین، "مدوسایی" است[233]. نگاه خیره‌ی مدوسا تاریخ را در ساحت حدس و گمان [speculation] متوقف می‌کند. مدوسا اتصال‌کوتاه[1] برقرار می‌کند، و به این صورت پیوستار موقتی میان یک [زمانِ] گذشته و یک [زمانِ] حال را به حالت تعلیق درمی‌آورد. این گسست از زمانِ حال، بازخوانی و بازنویسی تاریخ را ممکن می‌گرداند، به انجام‌رساندنِ شیوه‌ی دیگری از فهمِ تاریخی، آن عملی که هم "تاریخ" و هم "فهم" را به حالت تعلیق در خواهد آورد (این یعنی، پایان تاریخ و فهم به مثابه مسیرهای هدایتی و غایت‌شناختی‌ای که همیشه فهمِ ما از آن‌ها این‌گونه بوده است). این شیوه‌ی دیگر از فهمِ تاریخی، آن فهم ماتریالیست تاریخی است، کسی که عصر تاریخی را از تجسم پیوستار تاریخی می‌گسلاند [*One-Way* 352]. از آن‌جا که "تاریخی‌گری تصویر ازلی گذشته را ارائه می‌کند" درحالی که ماتریالیسم تاریخی "تجربه‌ای یکتا و خاص با آن" را پیش می‌نهد. "...کارِ ماتریالیسم تاریخی به حرکت درآوردنِ تجربه‌ای از تاریخ

---

۱. منظور از اتصال کوتاه اشاره به وضعیتی است در مدارات الکترونیکی که ناگهان بخشی از مدار به بخشی دیگر اتصال می‌کند، دو بخشی که قرار نیست هیچ‌گاه با یک‌دیگر تماس داشته باشند. در این حالت همه چیز به به حالت تعلیق درمی‌آید. پیش‌بینی وضعیت بعد از اتصال کوتاه غیر ممکن است اما خرابی، اشتباه یا تعلیق در سیستم قطعی است. م.

Scanned with CamScanner

است که برای هر زمانِ حالِ جدیدی، اصیل و بدیع باشد. ماتریالیسم تاریخی باید به آن آگاهی از زمانِ حال متوسل شود که پیوستارِ تاریخ را خرد می‌کند. ماتریالیسم تاریخیْ فهمِ تاریخی را به‌مثابه پس‌ـ حیات[1] آن‌چه فهم شده است و ضرباناش هنوز در زمان حال احساس می‌شود، درک می‌کند" [۳۵۲].

دعوی تز شانزدهم بنیامین این است که این جهش از دل تاریخِ مقدر و درافتادن به تاریخِ "حقیقی" در "زمانِ حالی اتفاق می‌افتد که یک گذار نیست، بلکه زمان در آنْ درنگ می‌کند و به سکون می‌رسد" [*Illuminations* 262]. بنیامین با پیش‌گرفتن استدلالی مطابق با منطق تصویر فوتوگرافیک ــ که سلبی است ــ موضع خود را در تاریخ و تاریخ‌نگاری در مقابل انواع رایج آن قرار می‌دهد، و چنین کاری را با تأیید نوعی حرکت وقفه که پیوستار زمان را به تعلیق درمی‌آورد، به انجام می‌رساند. عکس با حفظ رَدپای گذشته و آینده ــ گذشته و آینده‌ای که به هر حال استحاله‌شان می‌دهد ــ حضور حرکت را در بطن حرکتی حفظ می‌کند که عکس آن را سنگ کرده است، حفظ ضرباناهایی که ریتم‌شانْ پس‌حیاتِ آن‌چه درک‌شده را نشان می‌گذارند. تنها زمانی که نگاه مدوسایی مربوط به ماتریالیست تاریخی یا دوربینْ یک دم تاریخ را میخکوب می‌کنند، تاریخ می‌تواند *به‌مثابه* تاریخ در ناپدیدشدن‌اش پدیدار

---

1. after-life

Scanned with CamScanner

گردد. در این تراکمِ گذشته و حال، دیگر بنا نیست زمان به صورت پیوسته و خطی به فهم درآید، بلکه برعکس به صورت فضایی مکان‌مند [spatial] و ایماژیستی [imagistic] فهمیده می‌شود که بنیامین آن را "منظومه" یا "موناد"[1] می‌نامد. بنیامین می‌نویسد "هنگامی که ناگهان تفکر در منظومه‌ای که آبستن تنش‌هاست، متوقف می‌شود، شوکی به منظومه وارد می‌کند، که به موجب این شوک [تفکر] در یک موناد متبلور می‌شود. ماتریالیست تاریخی تنها زمانی به سوژه‌ی تاریخی نزدیک شده است که بسان موناد با آن برخورد کند" [63-262]. اگر این گسست از حال، حاکی از در اختیار گرفتن گذشته است (مثلاً در تزهای ۶ و ۱۴)، توقف فکر در یک منظومه یا موناد این گذشته را با انفجار مفتوح می‌سازد ــ و نه کمتر زیرا که این منظومه یا موناد، خود شاملِ تفاوت‌های نیرو و معنا، و شامل نسخه‌برداری‌ها و حک‌وثبت‌های ناهمگن است. این انفجار "یک زندگی خاص را از دلِ یک عصر تاریخی، یک اثرِ خاص را از دل کل دستاورد زندگی [lifework] بیرون می‌کشد. حاصل چنین روشی این است که در اثرْ دستاورد

---

۱. monad، به کوچکترین عضوهای تشکیل‌دهنده جهان موناد می‌گویند. مونادها در عین این‌که از جهان و از یکدیگر مجزا هستند اما تمام ویژگی‌های جهان را در خود دارند. در این‌جا زمان نیز همچون یک تصویر یا موناد تمام ویژگی‌های تاریخ را در یک لحظه در خود دارا است. م.

Scanned with CamScanner

زندگی، در زندگیْ عصرِ تاریخی؛ و در عصرِ تاریخی کل دوره‌ی تاریخ، نفی و حفظ شده است (aufgehoben)". [263] این انفجار "پیوستار تاریخ را خرد می‌کند" و در چنین کاری، تاریخِ نهفته در هر اثرِ مفروض را آشکار می‌سازد. این انفجار گسست‌هایی را، در بطن تاریخ، آشکار می‌کند که از آن‌ها، تاریخ سربرمی‌آورد. ماتریالیست تاریخی با متمرکز شدن بر آن‌چه در خلال تاریخ نادیده‌گرفته و پنهان شده است، بر بی‌دوامی رخدادها و بر رابطه‌ی میان هر لحظه‌ی معین و تمام تاریخ به دنبال تعیین و ترسیم حاشیه‌ها و لبه‌های [contours] آن تاریخی است که اقبال‌اش بسته به فائق آمدن بر ایده‌ی تاریخ به مثابه بازتولید محض گذشته است.

موقتی‌بودنِ رادیکالِ ساختارِ فوتوگرافیک مصادف با چیزی است که بنیامین در جای دیگر آن را "وقفه [یا سکته‌ی ملیح] در جریان تفکر" ["N" 24] می‌نامد. این امر مبین آن است که لحظه‌ی " گذشته و حال در درون یک منظومه می‌درخشند". تصویر فوتوگرافیک ــ همچون تصویر به شکل کلی ــ "دیالکتیک در حالت سکون" است ["N" 8]. تصویر فوتوگرافیکْ در تاریخ وقفه می‌اندازد و امکانِ دیگریِ از تاریخ را می‌گشاید، آن امکانی که زمان را مکان‌مند، و مکان را موقتی و گذرا می‌کند. تصویرْ که نوعی نیروی بازدارندگی است، جنبه‌ای از زمان را به

Scanned with CamScanner

چیزی شبیه به *مکانی*[۱] خاص، [درنگ و] فاصله‌ای خاص ترجمه می‌کند و این کار را بدون متوقف کردن زمان یا مانع شدن از زمان برای زمان بودنْ به انجام می‌رساند[۲]. درونِ عکس، زمانْ خود را به صورت این "فاصله‌گذاری" به ما می‌نمایاند. آن‌چه این‌جا به مکان درمی‌آید [یا مکان‌مند می‌شود] ــ درون آن‌چه بنیامین در جای دیگری "مکانِ تاریخ" نامید [*Geschichtsrum*; "N" 3] ــ لحظات مداوم‌شدن و ناپدیدشدن نفسِ زمان است. دقیقاً همین فرایند پیوسته‌ی شدن و ناپدیدشدن است که برای بنیامین مشخصه‌ی جریان و حرکتِ زمان است. وقتی در موردِ پروست صحبت می‌کند، در عبارتی، از ما می‌خواهد به رابطه‌ی بین زمان و مکان فکر کنیم، او می‌نویسد، "امر اَزلی‌ای که پروست بر منظرِ ما گشوده، زمانِ درهم تابیده‌شده است. توجه حقیقی او معطوف به گذرِ زمان در واقعی‌ترین شکل آن است، یعنی شکل *مکان ـ منقطع*[۳] آن

---

۱. در این‌جا هر دو معنای space را باید در نظر گرفت، یعنی هم مکان هم فاصله. م.

۲. بحث رابطه‌ی مکان و زمانْ خود مونتاژی فوتوگرافیک و پاره‌پاره از مقاله‌ی نانسی به نام "تاریخ متناهی" است. به مقاله‌ی "تفاوت" [Differance] نوشته‌ی دریدا نیز مراجعه کنید. برای تبارشناسی مفهوم بنیامین از تصویر دیالکتیک، به جنینگز [Jennings] مراجعه کنید.

۳. *Space-crossed*، زمانی که در مکانْ تنیده شده و از آن قابل تفکیک نیست. م.

Scanned with CamScanner

[*Illuminations* 211]. فاصله‌گذاری این شکل *مکان ـ منقطع* ــ آن‌طور که بنیامین اشاره می‌کند، یک عمل موقتی است: "گذرگاه زمان" (زمان و مکان در این‌جا درهم تابیده شده‌اند، تا بدان پایه که دیگر نمی‌توان آن‌ها را از هم تفکیک کرد) ــ مکانی را برای خودِ زمان باز می‌کند، و آن را از حضور پیوسته‌اش جدا می‌کند. به همین دلیل است که او در ادامه مدعی می‌شود که این سیما [figure] هیچ‌جا در هیأتی عیان‌تر قد علم نمی‌کند که در به یادآوری در درون، و به هنگام سالخوردگی در بیرون. این فیگور با نگاه رو به جلو و عقب، معرفِ شکاف موجود در بطن زمان حال است. در [لحظه] تقریباً بدون زمانِ کلیکِ دوربین، می‌توان گفت چیزی *اتفاق می‌افتد*. درحالی‌که برای بنیامین، اتفاق‌افتادنِ چیزی به معنی روی دادنِ چیزی در درونِ پیوستارِ زمان نیست، همچنین به این معنا نیست که چیزی به حضور و حال درآید. برعکس، رخداد فوتوگرافیک، حال را متوقف می‌کند؛ این رخداد *میانِ* زمانِ حال و خود، بین حرکتِ زمان و خودش، روی می‌دهد. به همین دلیل است که هیچ چیز نمی‌تواند چه در حرکتِ پیوسته‌ی زمان، و چه در لحظه‌ی حالِ مطلقِ هر لحظه‌ی معین، اتفاق افتد. آن‌طور که ژان ـ لوک نانسی توضیح می‌دهد "هیچ چیز نمی‌تواند *روی دهد*"[1] زیرا هیچ مکانی (هیچ "فاصله‌گذاری"ای) میان

---

۱. در این‌جا نویسنده از فعل take place استفاده کرده است تا رابطه‌ی تنگاتنگ روی دادن و جای گرفتن یا گرفتن مکان در سطح زبانی را نیز نشان دهد. م.

Scanned with CamScanner

حال‌های [presents] زمان و میان زمان و خودش وجود ندارد" [156]. برای بنیامین هیچ چیز نمی‌تواند قبل از عکس، قبل از رخداد عکس، روی دهد. عکس با تأثیر بر فاصله‌گذاری خاصی از زمان، راه را برای پیشامدْ می‌گشاید. آن‌چه عکس آغاز می‌کند و می‌گشاید، نفس تاریخ است، و آن‌چه در این تاریخ روی می‌دهد ظهورِ تصویر است.

از آن روی که عکس همیشه به چیزی غیر از خود مربوط می‌شود، با نگه داشتن اثر و نشانِ گذشته در تصویر *مکان ـ منقطع*‌اش خود را وا می‌نهد که از اثر و نشانِ رابطه‌اش با آینده (باز)تأثیر[1] پذیرد. عکس، که به اندازه‌ی گذشته به آینده مربوط است، با کمک همین ربط داشتن به آن‌چه نیست، زمانِ حال را شامل می‌شود. اگر یک مکان باید زمان حال را از آن چیزی جدا کند که موجب می‌شود زمان حال خودش نباشد، این مکان باید در آنِ واحدْ زمانِ حال را در خود منقسم و از خود منفصل سازد. در برساختنِ خود، در تقسیم کردنِ خود، این فاصله [یا درنگ] چیزی است که بنیامین آن را "زمانِ *مکان ـ ممتد*" می‌نامد ــ زمانِ تبدیل‌شونده به مکان و مکانِ تبدیل‌شونده به زمان.

از همان لحظه رخداد فوتوگرافیک، آن خلاصه‌سازی‌ای که تاریخ را در یک لحظه فشرده می‌کند ــ خلاصه‌سازی یا مینیاتوری‌کردنی که به ما می‌گوید تاریخ می‌تواند پایان یابد یا به انتها رسد ــ اشاره بر

---

1. (re)touche

Scanned with CamScanner

این دارد که آن‌چه تاریخ را آغاز می‌کند و می‌گشاید در زمینه‌ای نوشته می‌شود که خود تاریخ هیچ‌گاه نمی‌تواند به‌طور کامل در آن گنجانده شود. این زمینه ــ یک موناد تاریخی منفک‌شده که "کل دوره‌های تاریخ" را دربر دارد ــ از محدودیت‌های بازنمایی‌اش فراتر می‌رود. به این ترتیب نوشتنِ تاریخ باز-نمایی [re-peresent] یک گذشته یا ارائه‌ی حال نیست. بنیامین می‌نویسد "برای بیان و شرح فصیح گذشته به لحاظ تاریخی به این معنا نیست که گذشته را 'همان‌گونه که واقعاً بوده است'، شناخت. بلکه به معنای تصرفِ خاطره‌ای است که در لحظه‌ی خطر می‌درخشد" [*Illuminations* 255]. به این صورت تاریخْ آن‌جایی آغاز خواهد می‌شود که خاطره به خطر افتاده است، در مدت‌زمانِ برقی که ظهور و ناپدیدشدن‌اش را مشخص می‌کند. تاریخ جایی آغاز خواهد شد که قلمروی امر تاریخی نمی‌تواند با مفهوم تاریخیت تعریف شود ــ یعنی جایی که بازنمایی پایان می‌یابد. آن‌گونه که **نانسی** آن را درک می‌کند " کار مورخ ــ که هیچ‌گاه در مورد خاطره نیست ــ کار بازنمایی در مفاهیم مختلف است، اما این بازنمایی در نسبت با چیزی است که بازنمایی‌پذیر نیست و آن خودِ تاریخ است. تاریخ غیرقابل‌بازنمایی است، نه به این معنا که حضوری خواهد بود پنهان‌شده در پس بازنمایی‌ها، بلکه به این خاطر که تاریخ امرِ به حال *درآمدن*، به شکل رخداد است" [166]. در نظر بنیامین نه مدوسا و نه تاریخ را نمی‌توان

Scanned with CamScanner

مستقیماً از نظر گذراند یا به‌طور کامل درک کرد[۱] ــ نه حتی در قلمروی به لحاظ تکنولوژیکی روشن‌شده‌ی چراغ جلو.

۱۱

این‌که بگوییم تاریخ از بینش یا فهمْ پاپس می‌کشد به این معنا نیست که تاریخ آن چیزی است که گذشته است، بلکه آن چیزی است که از میان می‌رود؛ نه به این معنا که ناپدید شده، بلکه بیشتر "تهدید به ناپدیدشدن می‌کند"، تاریخ همیشه در آستانه‌ی ناپدیدشدن است، بدونِ این‌که ناپدید شود. امکانِ تاریخ وابسته به باقی‌ماندنِ رد آن‌چه گذشته و توانایی ما در خواندن این ردها به شکل رد است. این‌که این ردها به لحاظ تاریخی نشان خورده‌اند به این معنی نیست که متعلق به یک زمان خاص باشند ــ بنیامین نیز در مقاله‌ی اولیه‌اش در مورد *نمایشنامه‌ی سوگناک* و تراژدی این گونه توضیح می‌دهد که "زمانِ تاریخ در هر بُعدی نامحدود است و در هیچ لحظه‌ای محقق نشده است. به این معنی که هیچ رخدادِ تجربیِ واحدی قابل تصور نیست که با وضعیتِ گذرایی که در آن اتفاق می‌افتد، پیوند ضروری نداشته باشد" [*GS*2: 1.134]. بلکه، آن‌طور که او از تصاویر در حالت کلی

---

۱. برای مطالعه‌ی بیشتر در مورد رابطه‌ی میان فیگور مدوسا و تاملات بنیامین درباب تاریخ رجوع کنید به Abbas [57] .

Scanned with CamScanner

می‌گوید، آن‌ها تنها زمانِ خاصی به خوانایی درمی‌آیند، این "خوانا شدنْ یک نقطه‌ی بحرانی خاصِ حرکتِ درون آن‌ها" [N"8"] را نشان می‌گذارد. این نقطه‌ی بحرانی لحظه‌ای از خطر است، لحظه‌ای که فحوای تاریخی خود را در بحران می‌یابد: "تصویری که خوانده می‌شود، منظورم تصویرِ در لحظه‌ی شناخت است، بیشترین حدِ نقش و اثر تکانه‌های بحرانی و خطرناک را در خود دارد، تکانه‌هایی که در سرچشمه‌ی همه‌ی خوانش‌ها نهفته‌اند" [N"8"]. تاریخ همان چیزی است که این خوانایی از آن برمی‌آید، و مکان این خوانایی به وسیله‌ی آن چیزی ساخته می‌شود که بنیامین به‌عنوان "زمانِ اکنون" (Jetztzei) به آن اشاره می‌کند. بناست این زمانْ مطابق با ساختارِ گذرای فوتوگرافیک فهمیده شود، که رابطه‌ی بین یک گذشته و یک حال را به شکل دیالکتیکی در خود حمل می‌کند، یعنی، به شکل ایماژیستی [imagistic]. این تصویر در زمان ـ اکنونِ خوانش ظهور می‌یابد:

هر زمان حالی [present] به‌وسیله‌ی آن تصاویر تعیّن می‌یابد که با آن زمانِ حالْ همزمان و سنکرون اند، ... هر اکنونیْ اکنون یک شناخت‌پذیری خاص است، که در آن، حقیقت تا نقطه انفجار با زمان بار شده است (این نقطه‌ی انفجار هیچ چیز جز مرگِ قصد و نیت نیست، که این قصد نتیجتاً با زمان تاریخی ناب، زمان حقیقت همزمان می‌شود). این‌گونه نیست که گذشته نورش را بر آن‌چه حال است بیفکند یا این‌که آن‌چه حال است

Scanned with CamScanner

*نورش را بر آن‌چه گذشته است، بیفکند: بلکه، تصویرْ آن چیزی است که در آن، امر **پسین** و امر **اکنونی** در یک منظومه، مانند برق یک رعدوبرق، به هم می‌رسند. به بیان دیگر : تصویرْ دیالکتیک در حالت سکون است.*["N" 8].

زمانِ "تاریخی" همیشه پر است، گرچه، آن‌طور که بنیامین می‌گوید، هیچ‌گاه در هیچ لحظه‌ی مفروضی محقق نشده است. این زمانی است که تا نقطه‌ی انفجار با *فاصله‌گذاری* خودش، با تمام تصاویری که با آن سنکرون و هماهنگ هستند، انباشته شده است. آن‌طور که بنیامین جای دیگری در تزها می‌نویسد، "تاریخْ ابژه‌ی سازه‌ای است که مکان‌اش با زمان متجانس و خالی شکل نمی‌گیرد، بلکه توسط زمانی شکل می‌گیرد که با 'زمان‌ـاکنون' [*Jetztzeit*] پر شده است" [*Illuminations* 261]. تاریخ، طبقِ این صورت‌بندی، همچنان قرار است بیاید. تاریخْ آن چیزی است که به آن می‌رسیم. آن چیزی است که به‌واسطه‌ی یک فعالیتِ ساختنْ تولید می‌شود، فعالیتی که مکان آن به‌نوبه‌ی‌خود توسط یک ساختار موقتی برساخته می‌شود: زمانِ "زمان‌ـاکنون" [see Bahti 11-12]. اما این "زمان‌ـاکنون" چیست و منظور از پر شدن با "زمان‌ـاکنون" چیست؟ نانسی معتقد است "زمان‌ـاکنون نه به معنای حال است و نه حال را

Scanned with CamScanner

بازنمایی می‌کند، زمان-اکنون، حال را ارائه[1] می‌کند و یا آن را به *ظهور می‌رساند*، ... زمانِ حالِ 'زمان-اکنون'، که زمانِ حالِ یک رخداد است، هیچ‌گاه حی و حاضر نیست. اما 'اکنون' (نه "زمانِ اکنون"، نه یک زمان قائم به ذات، بلکه 'اکنون' در مقام کلام اجراشده [performed]، به‌عنوان سخنی که می‌تواند متعلق به ما باشد) این فقدان حضور را می‌نمایاند. زمان انباشته‌شده از 'زمان-اکنون' زمانی است مملو از گشادگی و فراخ، و ناهمگنی[2]" [170]. "زمان-اکنونِ" خوانشِ تاریخْ "هم‌زمان هم خوانش‌پذیری تصاویر تاریخی را معین می‌کند و هم توسط آن‌ها تعیین می‌شود". حقیقت و صدقِ این تصاویر، نه بی‌زمان است، از آن‌رو که مملو از زمان است، و نه به زمانِ یک سوژه‌ی تاریخی وصل شده است، از آن‌رو که با مرگِ قصدیتْ مصادف است [Bahti 12]. در عوض در موقتی‌بودن و گذرا بودنِ ساختارِ فوتوگرافیک که در هر لحظه عمل می‌کند، نوشته می‌شود، و خوانا بودن تصاویر را تعیین می‌کند. تاریخ در موجودیت عکاسی‌شده‌اش ساخته می‌شود. اما هر زمان "به خوانایی

---

۱. عبارات "بازنمایی"، "حال"، و "ارائه کردن" ریشه در کلمه‌ی present دارند. نویسنده آگاهانه آن‌ها را به این صورت به کار برده است: زمان حال the present بازنمایی represent ، ارائه و نمایان کردن present . م.

2. heterogeneity

Scanned with CamScanner

درآمدنِ" عکس وقفه ایجاد شود (چنان‌که باید)، تاریخ، در مقام فرایندِ ازآن‌خودسازی[1] و خود-فعلیت‌بخشی[2]، تماماً به سر رسیده است.

برای بنیامین عملِ خوانش با یک نیروی انفجاری بار شده است که به هیچ روی تصویری که باید در زمینه‌ی آن خوانده شود را حفظ نمی‌کند، بلکه برعکس، در وقفه‌ی حرکت‌اش، آن را پاره می‌کند. این نیروی مخرب یا شکننده یک محمل اتفاقی بر خوانش نیست؛ این نیرو متعلق به نفس ساختار خوانش است. تنها وقتی خوانشْ زمینه‌ی یک تصویر را بی‌اثر می‌سازد، متنی است که ــ مانند نگاتیو فوتوگرافیک ــ ظاهر شده و این ظهور در راستای معنا و اهمیت تمام و کمال تاریخی آن انجام شده است [see Wohlfarth. "Walter Benjamin's Image" 891]. از این‌رو است که تصویرِ فوتوگرافیک تنها به شکل یک شدن، به حالت یک وعده، درون مسیحاباوری "رخداد"اش می‌آید: عکاسی وعده می‌دهد که هر چیزی می‌تواند برای تاریخ نگه داشته شده باشد، اما هر آن‌چه که نگهداری می‌شود هر آن چیزی است که همواره از پیش در فرایند ناپدیدشدنْ است، و متعلق به دید و منظر [sight] نیست. آن‌چه نگه داشته می‌شود تنها وعده، رویدادِ وعده است. آن‌طور که بنیامین آن را درک

---

1. appropriation

2. self-realization

Scanned with CamScanner

کرده است "آنچه هیچ‌گاه رخ نداده است، برای تاریخ گم‌شده تلقی می‌گردد" [*Illuminations* 254].

۱۲

استفاده بنیامین از زبان عکاسی در تزها و دیگر نوشته‌ها نه تنها منطبق بر این باور او است که تصویر باید به شکلِ امرِ تاریخی فهمیده شود، بلکه با این عقیده رادیکال‌ترش نیز تطابق دارد که تاریخ را باید به صورت ایماژیستی متصور شد. تاریخ به هر دو معنای "چیزها آن‌گونه هستند" یا "چیزها آن‌گونه که بوده‌اند" تنها می‌تواند با و به شکل تصویرْ مجسم گردد. آنگاه حرکت تاریخ مطابق با آن چیزی است که در خلالِ رخدادِ فوتوگرافیکْ اتفاق می‌افتد، یا آن چیزی است که زمانی روی می‌دهد که یک تصویر حادث شود. برای مثال، تز پنجم بنیامین که مربوط به امکانِ تصرف و به چنگ‌آوردنِ تصویر گذشته در لحظه‌ی حال و به‌خاطر لحظه‌ی حال است، بیانگر این مسئله است که "تصویر حقیقی" زمانِ حال را مدنظر قرار می‌دهد: "زیرا هر تصویرِ گذشته که از سوی زمان حال به‌منزله‌ی یکی از مسائل امروز بازشناخته نشود، می‌رود که برای همیشه ناپدید گردد." [*Illuminations* 255]. آن‌چه "در معرضِ ناپدیدشدن است" گذشته نیست، بلکه "تصویری اعاده‌ناپذیر از گذشته است" درحالی‌که می‌توان گفت تنها تا آن‌جا می‌توانیم خود را در این تصویر گذشته بازشناسیم که توسط آن مقدر شده است، زمانِ حقیقتِ این

تصویرِ تاریخْ با وقفه‌ی دو چیزْ همزمان می‌شود، بازشناختن و قصدکردن[intention]: این تصویر اعاده‌ناپذیر است؛ در زمان حال، نه می‌تواند بازشناخته شود و نه با قصدیت محقق شود. به همین دلیل آن‌چه تصویر قصد/منظور می‌کند اعاده‌ناپذیربودن نفس زمان حال است.



عکس پاسپورت بنیامین، از مجموعه‌ی آرشیو آدورنو.

این تصویرِ گذشته ــ و حالِ اعاده‌ناپذیری‌ای که این تصویر آن را قصد کرده است ــ ممکن است "تیزوتند بگذرد" یا "ناگهان بدرخشد [و خاموش شود]،" اما همچنین مستعد آن است که به سرعت به تصرف

Scanned with CamScanner

درآید، حتی اگر آن‌چه به چنگ می‌آید صرفاً تصویرْ در [لحظه‌ی] ناپدیدشدن‌اش باشد. به بیان دیگر اگر "تصویر حقیقی گذشته تیزوتند می‌گذرد" آن‌قدر تیزوتند نیست که نتوانیم حقیقت گذشته را به چنگ آوریم، بلکه برعکس تصویرِ حقیقی گذشته همان تصویری است که همواره در وضعیتِ ازبین‌رفتن است. اگر بنیامین اذعان می‌کند که "تصویر حقیقی گذشته" تاریخ را به ما نمی‌دهد ــ یا اینکه، تنها چیزی از تاریخ است که می‌توانیم به دست آوریم ــ با این حال او اذعان می‌کند که می‌توان به این تصویر در مقام تصویر راستین نگریست. با این وجود، همان‌طور که دیدیم، دقیقاً همین "نظریه‌ی تناظرِ حقیقت تاریخی" است ــ نظریه‌ای که در آن یک تصویر با یک حقیقت تاریخی متناظر می‌شود ــ که نقد بنیامین آن را دنبال می‌کند [see Bahti 10]. درک تاریخ به‌مثابه‌ی یک تصویر، آن‌گونه که بنیامین درک می‌کند، نه ادعای اسطوره‌بودن تاریخ است و نه اذعان به این که یک "واقعیت تاریخی" مشخص در پشت تصاویر ما پنهان مانده است. بلکه درعوض همیشه این گونه است که گویی میان دو چیز معلق مانده‌ایم: یا چیزی اتفاق می‌افتد که از بازنمایی آن ناتوانیم (که در این مورد تمام آن‌چه داریم تصاویری هستند که جایگزین واقعیت می‌شوند)، یا چیزی اتفاق نمی‌افتد مگر تولید تصاویر تخیلی که به‌لحاظ تاریخی نشان خورده‌اند. در هر دو مورد، تصویرْ اصلی است مربوط به مفصل‌بندی میان زبان و تاریخ. این اصل از آن‌چه، در بطن تصویر، مطابق با قوانین عکاسیْ تاریخ را

می‌گشاید [inagurate]، تفکیک‌ناپذیر است، قوانینی که تعیین‌کننده‌ی ظهور غیرارادی تصویر هستند ــ و درست همان موقعی که خود به‌واسطه‌ی ظهور غیرارادی تصویر تعیین می‌شوند. همان‌طور که بنیامین در یادداشت‌های مربوط به تزها می‌گوید "تاریخ در معنای دقیق کلمه در عین‌حال تصویری است از به‌یادآوردنِ غیرارادی [،] تصویری که در لحظه‌ی خطر به‌ناگاه بر سوژه‌ی تاریخ نمایان می‌گردد. اختیارِ فرد مورخ وابسته به آگاهیِ شدت‌یافته‌ی او از آن بحرانی است که سوژه‌ی تاریخ هر بار دچارش می‌شود. ... تاریخ‌نگاری با این منظومه‌ی خطرها رودررو است. تاریخ‌نگاری باید حضور ذهن خود را در به چنگ آوردن تصاویر تیزوتند بیازماید"[*GS* 1 : 3.1243,1242]. نزد بنیامین قوانین عکاسی نه توضیحی است برای نیروی تصاویر بر هر آن‌چه ما "واقعیتِ" تاریخ می‌نامیم، و نه توضیحی برای ایماژگرایی ذاتی که در بطن حرکت و برساخته‌شدنِ تاریخْ دخیل است. تصاویرْ ذاتاً در کنش‌های تاریخی تولیدِ معنا درگیر می‌شوند. پیوندِ آن‌ها با معرفتْ قدرت‌شان را فراهم می‌آورد، و از این‌روستْ پیامدشان در قلمروهای تاریخ و سیاست. به این دلیل است که ماتریالیسم موجود در نظریه‌ی تاریخ بنیامین می‌تواند در تصویر فوتوگرافیک به تمثیل درآید. از آن‌جا که کارکرد دوربینْ خلق تصاویر است، تاریخ‌نگاری‌ای ه با دوربین تولید می‌شود، متضمن ساخت و تفسیر [construction] ساختارهای فوتوگرافیک است که فهمِ تاریخی را هم تولید می‌کند و

Scanned with CamScanner

هم مجدداً پیکره‌بندی می‌کند. بنیامین این مسئله را در پیش‌نویس تزها آورده است، در قطعه‌ای که نه تنها تاریخ را به صورت ایماژیستی، به صورت متنی می‌فهمد، بلکه همچنین آن را به ساختار نقل‌قول‌گونه‌ی نفس عکاسی پیوند می‌زند:

اگر بخواهیم تاریخ را به‌عنوان یک متن بنگریم، آن‌گاه همان چیزی در مورد آن صادق است که یک مؤلفِ متأخر در مورد متن ادبی می‌گوید: گذشتهٔ تصاویری را در آن به‌جا گذاشته است قابل قیاس با تصاویری که توسط یک صفحه‌ی حساس به نور ثبت شده‌اند. 'فقط آینده است که مواد ظهوری [با ظاهرکننده‌هایی] در اختیار دارد که برای به‌ظهوررساندنِ تصویر با همه‌ی جزئیات‌اش به‌قدر کافی قوی اند. صفحات بسیاری در ماریوو یا روسو حاوی معنایی رمزآمیز اند که خواننده‌ی معاصر نمی‌توانسته است به‌تمامی رمزگشایی‌شان کند.' روش تاریخی روشی فیلولوژیک [فقه‌اللغتی] است که بنیانِ آن کتابِ زندگی است. 'خواندنِ آنچه هرگز نوشته نشده' عبارتی است از هوفمانشتال. خواننده‌ای که در این‌جا باید به او فکر کرد، همان مورخِ حقیقی است. [GS 1: 3.1 238][1]

---

۱. برای قرائتی از این رابطه کلی بین نقل‌قول و تاریخ، در بنیامین، نگاه کنید به بالفور[Balfour].

Scanned with CamScanner

۱۳

ظهور عکاسی با پیدایش روان‌کاوی همزمان است. بنیامین می‌نویسد:

آن طبیعتی که با دوربین طرف است متفاوت از طبیعتی است که با چشم روبه‌رو است. فضایِ تحت‌تأثیر خودآگاهی انسان به فضایی راه می‌دهد که تحت‌تأثیر ناخودآگاه است. هرچند این امری عادی است که، مثلاً، فرد تصوری، حتی شده به شکلی کلی، از شیوه‌ی راه‌رفتنِ انسان‌ها داشته باشد، مطمئناً دیگر شناختی از موقعیت و حالتِ آن‌ها را در کسری از ثانیهٔ هنگام "قدم زدن" ندارد. عکاسی با ابزارِ حرکت‌آرام و بزرگ‌نمایی‌اش، این وضعیت‌ها را برای او آشکار می‌سازد. از طریق عکاسی است که فرد برای اولین بار وجود ناخودآگاه نوری را کشف می‌کند، درست مثل زمانی که ناخودآگاه غریزی را از طریق روان‌کاوی کشف می‌کند. [One-Way 243]

عکاسی با وسایل حرکت‌آهسته و بزرگ‌نمایی آن‌چه را بینایی نمی‌تواند ببیند، آن‌چه بینایی را غیرممکن می‌گرداند، آشکار می‌کند. عکاسی به ما می‌گوید وقتی می‌بینیم از آن‌چه دیدن‌مان نمی‌تواند ببیند، ناآگاه ایم. بنیامین در پیوند زدنِ امکانِ بینایی، از طریق رخدادِ فوتوگرافیک، به آن‌چه "ناخودآگاه نوری" می‌نامد، به آن‌چه نمی‌گذارد بینایی بی‌واسطه و حاضر باشد، از فروید تبعیت می‌کند، فروید در تلاش خود برای

Scanned with CamScanner

ردگیری گذار بینِ خودآگاه و ناخودآگاه، اغلب به قیاس‌هایی برگرفته از رسانه‌های تکنیکی، به ویژه عکاسی، رجوع می‌کرد [رجوع کنید به Rickels and Ronell]. برای مثال فروید، در "یادداشتی درباب ناخودآگاه در روان‌کاوی"، عکاسی را به‌عنوان تناظری از رابطه‌ی بین فکرِ خودآگاه و ناخودآگاه می‌بیند: از آن‌جا که هر عکس باید، برای ظاهر [یا چاپ] شدن، از فرایند نگاتیو عبور کند، و از آن‌جا که یک سری نگاتیوهای خاص برای ظهورِ پوزتیو انتخاب می‌شوند، عکس می‌تواند بازتابی از نسبت افکار خودآگاه به ناخودآگاه باشد. او این تمثیل را نه تنها در *تفسیر رؤیا*[1] و *موسی و یکتاپرستی*[2] بلکه همچنین در *نظریه‌ی عمومی روان‌نژندی*[3] در بحثِ مقاومت و سرکوب که با تجربه‌ی ما از "نوعی فرازونشیب" سروکار دارد، می‌نویسد:

> *برای شکل‌دادنِ تصویری از این فرازونشیب، فرض می‌کنیم که هر فرایند ذهنی ... عملاً در یک وضعیت یا فازِ ناخودآگاه آغاز می‌شود و فقط از آن‌جاست که این فرایند عبور می‌کند و به فاز خودآگاه بدل می‌شود، درست مانند تصویر فوتوگرافیک که با یک نگاتیو شروع می‌شود و تنها زمانی به تصویر تبدیل می‌شود*

---

1. *Interpretation of Dreams*
2. *Moses and Monotheism*
3. *General Theory of the Neuroses*

Scanned with CamScanner

که به شکل پوزتیو درآید. هرچند الزاماً هر نگاتیوی پوزتیو نمی‌شود: به همان صورت الزامی نیست که هر فرایند ذهنیْ تبدیل به فرایند خودآگاه شود. توضیحِ بهترْ این است که بگوییم یک فرایندِ منفرد در وهله‌ی اول متعلق به بخشی از سیستم ضمیر ناخودآگاه است و آن‌گاه تحت شرایطی خاص عبور کرده و به سیستم خودآگاه وارد می‌شود. [16:294-95]

آن‌چه قوانین عکاسی و قوانینِ روان‌کاوی را به هم مرتبط می‌سازد، این است که هر دو ملزم اند به راهی بیندیشند که از طریق آنْ گذرِ بینِ ناخودآگاه و خودآگاه، امر نامرئی و مرئی، صورت می‌گیرد. هم عکاسی و هم روان‌کاوی ما را وامی‌دارند به فرایندِ زودگذر و بلاغی‌ای [rhetorical] فکر کنیم که به‌واسطه‌ی آن تصویر حادث می‌شود، به خودآگاه می‌آید، و این کار را در لحظه‌ی خطر انجام می‌دهد. با این حال، ظاهرشدنِ یک تصویر ــ چه درون عکاسی چه روان ــ به این معنا نیست که آن تصویر رونوشتی است از ناخودآگاه به خودآگاه. هم به‌زعم بنیامینْ هم فروید، نه به ناخودآگاه و نه به خودآگاه نمی‌توان به‌طور مستقل از دیگری فکر کرد ــ هیچ گذرگاهی بین آن‌ها وجود نخواهد داشت مگر این‌که از پیش تقویت‌کننده‌ها و مسیرهایی که چنین گذرگاهی را فراهم سازند، وجود داشته باشند. آن‌طور که فروید در فصلِ آخرِ *تفسیر رؤیا*، در بحثی در موردِ روشی که در آنْ یک فکر ناخودآگاه

Scanned with CamScanner

به دنبال رساندنِ خود به پیش‌آگاهی است تا به این طریق راه‌اش را به سوی خودآگاه باز کند، توضیح می‌دهد، "آن‌چه این‌جا در ذهن داریم شکل دادن یک فکر ثانویه‌ی مستقر در مکانی جدید نیست، چیزی مانند یک نسخه‌برداری که در کنار یک نسخه‌ی اصل به حیات خود ادامه می‌دهد؛ باید به این امر واقف بود که مفهوم باز کردن راه به خودآگاه کاملاً عاری از هرگونه ایده‌ای در مورد تغییرِ محل و جایگاه است" [5:610]. به عبارت دیگر، ناخودآگاه، خیلی صریح بگوییم، به همین سادگی ناخودآگاه نیست، به هیچ عنوان مسئله به این سادگی نیست که ناخودآگاه جایی منتظر باشد که ترانهاده شود [یعنی به طرف دیگر معادله منتقل شود] یا انتقال یابد. ناخودآگاه همواره از قبل بافته‌ای از رَدها و نشان‌ها است ــ رَدهایی که هیچ‌گاه درک نشده‌اند، و مفاهیم‌شان هیچ‌گاه در زمانِ حالْ حیات نداشته و هیچ‌گاه آگاهانه نزیسته‌اند. ناخودآگاه به ما می‌گوید ممکن است ما هیچ‌گاه تجربه‌ی خود را مستقیماً تجربه نکنیم و این‌که همه چیز با بازتولید آغاز می‌شود[1].

به همین علت است که ساختار دستگاه روانی می‌تواند به‌وسیله‌ی یک دوربین و محتوایِ روانی می‌تواند به‌وسیله‌ی یک عکس بازنمایی شود: هیچ عمل روانی‌ای بدون گذر از میان نور و

---

۱. این‌جا را مرهون تحلیل دریدا از رابطه‌ی میان ناخودآگاه و تکنیک‌های بازتولید در مقاله‌ی "فروید و صحنه‌ی نوشتن" هستم.

Scanned with CamScanner

نوشته که ما آن را عکاسی می‌نامیم، نمی‌تواند وجود داشته باشد. مسئله این نیست که عکس یا دوربین، فیگورهای موفق در کار روانی هستند یا نه، یا این‌که روان به واقع نوعی عکس هست یا نه، بلکه برعکس مسئله این است که اگر روان می‌تواند توسط یک عکس بازنمایی شود، آن وقت، روان چیست، یک عکس چیست. از آن‌جا که اگر هیچ دوربین یا عکسی نمی‌تواند بدون یک خاستگاه روانی وجود داشته باشد ــ به‌نظر می‌رسد این چیزی است که بنیامین و فروید در مورد آن فکر کرده‌اند ــ پس هیچ روانی، نمی‌تواند بدون عکس، بدون فرایندی از نوشتن و بازتولید وجود داشته باشد. وقتی می‌گوییم هر چیزی در روان با نوشتن و بازتولید آغاز می‌شود به این معنی است که بگوییم روان با عکاسی آغاز می‌شود. اگر عکاسی و روان ماشین‌های تولید تصویر اند، با این‌حال، آن‌چه تولید می‌شود تنها یک تصویر نیست بلکه تصویری است از خودمان. و ما بیش از همه زمانی خودمان هستیم که نه خودمان، بلکه تصویر یا یک عکس هستیم ــ تصویر یا عکسی که ممکن است هرگز در مقابل "نگاهِ خیره‌مان" نبینیم. آن‌طور که بنیامین در سخنرانی ۱۹۳۲اش در مورد پروست می‌نویسد:

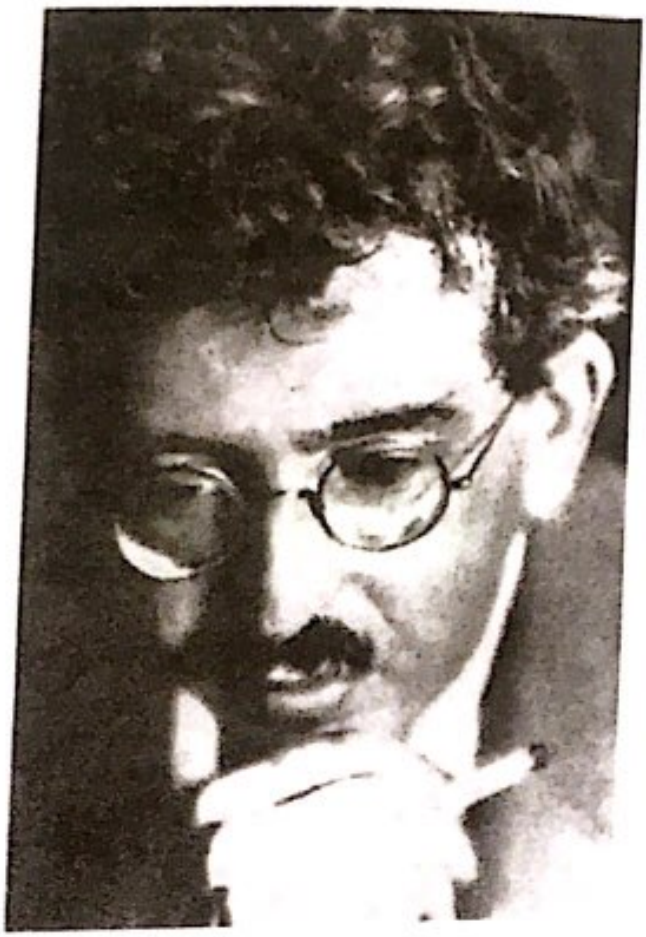
خاطره‌ای غیرارادی را در نظر بگیرید: این گونه نیست که تصاویر آن صرفاً بدون فراخوانی به میان آمده باشند؛ بلکه تصاویری هستند که هیچ‌گاه قبل از به‌یادآوری‌شان هرگز

Scanned with CamScanner

ندیده‌ایم. این واضح‌ترین مورد در میان آن تصاویر است که در آن ــ مانند بعضی رؤیاها ــ ما خودمان می‌توانیم دیده شویم. ما در مقابل خود می‌ایستیم، به شیوه‌ای که ممکن است جایی در گذشته‌ی ماقبل تاریخ ایستاده باشیم، اما هیچ‌گاه در مقابل نگاه خیره‌مان نایستاده‌ایم. و در واقع این مهم‌ترین تصاویری است که موفق به دیدن‌شان می‌شویم، همان تصاویری که در اتاق تاریکِ آن لحظه‌ی زیسته به ظهور رسیده‌اند. می‌توان گفت عمیق‌ترین لحظاتِ ما با تصویر کوچکی تزیین شده‌اند، مانند پاکت بعضی سیگارها، با تصویری کوچک، عکسی از خودمان. و این که 'کلِ زندگی'، که اغلب هم می‌شنویم، قبل از مرگ یا لحظه‌ی خطرِ مرگ از جلوی چشمانمان می‌گذرد، دقیقاً از همان تصاویر کوچک تشکیل شده است. [GS 2: 3.1064]

این عکس از خودمان، تجربه‌ی زیسته‌ی ما را ثبت می‌کند و به غیاب ما در مواجهه با آن تجربه اشاره می‌کند. از آن‌چه از گذشته‌ی خود به یاد می‌آوریم سلف‌پرتره‌ای ظاهر می‌شود که به ما می‌گوید: آن‌چه زمانی به وقوع پیوسته است، ممکن است هیچ‌گاه در زمان حال به ما داده نشود، ممکن است هیچ‌گاه جلوی نگاه خیره‌مان آورده نشود. ما در مقابل تصویر فوتوگرافیک که هم بینایی و هم حافظه‌ی ما را به بار می‌آورد، نه می‌توانیم ببینیم، نه به یاد آوریم.

Scanned with CamScanner



ژرماین کرول، بنیامین در پاریس، ۱۹۲۷، از مجموعه‌ی گری اسمیت.

۱۴

در سبب‌شناسی[1] بنیامین، مشخصه‌ی تجربه‌ی ما شوک است. شوک درحالی‌که به یک تجربه‌ی خاص و جزئی ــ تجربه‌ی خطر و شجاعت ــ پیوند خورده است، در عبارت میریام هانس[2] با مثال توضیح داده شده

---

1. etiology
2. Miriam Hansen

Scanned with CamScanner

است "تأثیر فاجعه‌انگیز و ازجادررفته‌ی تجربه‌ی هاله‌دار در کل" [211]. ظهور تجربه‌ی شوک به‌مثابه‌ی نیروی اصلی و اساسی در زندگی روزمره در میانه‌ی قرن نوزدهم، به‌زعم بنیامین، کل ساختار هستی انسان را تغییرِ شکل داد. با این‌که بنیامین این فرایندِ تغییرِ شکل را با تکنولوژی‌هایی که "اعضای حسی انسان را تحت لوای نوعِ پیچیده‌ای از تعلیم و تمرین قرار داده‌اند" یکی می‌گیرد و این امر شامل ابداع مسابقات ورزشی و تلفن، انتقال تکنیکی اطلاعات از طریق جراید و تبلیغات، و بمبارانِ ما در ترافیک و شلوغی است، اما او در میان همه‌ی این‌ها عکاسی و فیلم را به‌عنوان رسانه‌ای که ــ در تکنیک برش سریع، زاویه‌های چندگانه‌ی دوربین، تغییرِ آنی مکان و زمان ــ تجربه‌ی شوک را به یک اصل فرمال ارتقا می‌دهند، جدا می‌داند. او این‌گونه توضیح می‌دهد "از بی‌شمار حرکاتِ چرخش، درج، فشردن، و چیزهایی از این دست، عمل قاپیدنِ [snapping] عکاس بزرگ‌ترین پیامدها را داشته است. امروزه فشار کوچک انگشت کافی است تا یک رخداد برای بازه‌ی نامحدودی از زمان ثابت و ثبت شود. دوربین به هر لحظه، به اصطلاح شوک پسامرگ می‌دهد" [*Illuminations* 174-75]. در پیوند زدنِ میانِ تجربه‌ی شوک به ساختارِ تأخیرِ ساخته‌شده در داخل رخداد فوتوگرافیک، بنیامین بحث فروید از نهفتگی تجربه را پیش می‌کشد، بحث‌هایی که خودشان

Scanned with CamScanner

اغلب برحسب زبانِ عکاسی سازمان می‌یابند. برای مثال در *موسی و یکتاپرستی* فروید گفته است "شدیدترین تأثیر وسواس‌آور[1] از تأثراتی برمی‌آیند که کودک را در زمانی که هنوز دستگاه روانی‌اش کاملاً پذیرا نیست، تحت‌تأثیر قرار می‌دهند. نفس این واقعیتْ خود غیرقابل تردید است؛ اما آنچنان گیج‌کننده و معماگونه است که شاید بتوانیم از طریق مقایسه‌ی آن با عمل نوردهی در عکاسی که می‌تواند بعد از هر چرخه‌ی زمانی ظاهر شود و به یک تصویر تغییرشکل دهد، فهم آن را آسان‌تر سازیم" [23:126]. فروید در ادامه‌ی این مسئله را مطرح می‌کند که تأخیر تجربه‌ی شوک از یک‌سو ناشی از قابلیت جابه‌جایی دوره‌ی موردنظر و از سوی دیگر ناشی از فرایندی است که به موجب آن مواجهه با رخداد صورت می‌گیرد، یعنی از واکنش ما نسبت به رخدادْ ناشی می‌شود.

فروید جابه‌جایی رخداد را صرفاً با جابه‌جایی در زمانِ رخدادهای کودکی‌مان پیوند نمی‌زند بلکه مهم‌تر، آن را به فاصله‌ی بین یک رخداد و تجربه یا فهمِ ما از آن، ربط می‌دهد ــ این فاصله گویای آن است که ما یک رخداد را به شکل غیرمستقیم، از طریق واکنش دفاعی و میانجی‌شده‌مان، تجربه می‌کنیم. ما در مواجهه با رخدادی که به‌واسطه‌ی عظمت نیاز و مطالبه‌اش، ما را فلج می‌کند و از کار می‌اندازد، یعنی رخدادی که آن را به‌مثابه خطر بازمی‌شناسیم، از طریقِ

---

1. impulsive influence

Scanned with CamScanner

فرایندِ واپس‌رانی، خطر را دور می‌کنیم: خطر به نوعی فروخورده می‌شود، و علت وقوع آن ــ رخداد، با ایده‌ها و دریافت‌های وابسته و همراه‌اش ــ فراموش می‌شود. خطرِ رخداد به‌طور کامل محو نمی‌شود، لیکن، نیاز و مطالبه‌اش را تجدید می‌کند و راه دیگری را برای خود می‌گشاید، به شکل تصویری از آن‌چه روی داده است به شکل علائم بیماری[1] [symptomaticly] ، ــ به صورت بازگشتِ چیزی که قرار بود جدا شده و رخت بربسته باشد ــ بدون رضایت و فهمِ ما سربرمی‌آورد. آن‌چه مشخصه‌ی این فرایند است، که به موجب آن یک لحظه‌ی خطر، یک وضعیت اضطرار، متناظر با ظهور غیرارادی سیمپتوم یا تصویر است. اعوجاج گسترده‌ای است که ماده‌ی بازگردانده‌شده نسبت به امر اصلی و اولیهٔ به آن دچار می‌شود" [23:127]. در بنیامین نیز این‌گونه است که مشخصه‌ی تجربه در حالت کلی ــ تجربه به معنای دقیق کلمه به شکل گذراندنِ یک خطر، گذر از میان یک مخاطره، قابل درک است[2] ــ این

---

۱. از لحاظ روانکاوی آن‌چه واپس‌رانده می‌شود روزی به شکل دیگری بازمی‌گردد. در چنین وضعیتی ممکن است فرد هیچ تصوری از علت این امر نداشته باشد. این بازگشت شبیه به علائم یک بیماری است. علامت یک بیماری رابطه‌ی ظاهری مشخصی با منشأ آن، که می‌تواند باکتری، ویروس یا هر چیز دیگری باشد، ندارد. م.

۲. می‌خواهم در اینجا به این واقعیت اشاره کنم که کلمه‌ی تجربه، همان‌طور که راجر مونیر نیز اشاره کرده است، "از کلمه‌ی لاتین ***experiri*** به معنای متحمل شدن گرفته

است که تجربه هیچ رد و اثری از خود باقی نمی‌گذارد: تجربه خود را به صورت دَوَران و گیجی حافظه تجربه می‌کند، به صورت تجربه‌ای که به موجبِ آن، آن‌چه تجربه شده، تجربه نشده است. نزد بنیامین و فروید، خودآگاهی به صورت حافظه‌ی درحال پس‌زدنْ ظهور می‌کند.

این‌جاست که می‌توانیم شروع به ثبتِ امکان‌پذیری[possibility] آن تاریخی کنیم که دیگر بر اساس مدل‌های سنتی تجربه و ارجاع [reference] بنا نشدهٔ است. مفهوم شوک ــ مفهوم شوک برآمده از مرگ که با رخداد فوتوگرافیک همزمان می‌شود ــ به واقع مستلزم ظهور و وقوعِ تاریخ در آن جایی است که فهم و تجربه نمی‌توانند ظهور یابند:

هرچه اندازه و گستره‌ی عاملِ شوک در تأثراتِ [impressions] خاصّ بیشتر باشد، آگاهی نیز باید با ثبات و تداوم بیشتری

شده است. ریشه‌ی آن *periri* است که می‌توانیم آن را در *periculum* به معنای خطر [peril] و مخاطره، بیابیم". این پیوند ریشه‌شناسانه بین گذرکردن و خطر در کلمه‌ی آلمانی *Erfahrung* همان experience انگلیسی، حفظ شده است، که خود از آلمانی باستان *Fara* به معنی خطر گرفته شده است، که از آن می‌توان *Gefahr* به معنی خطر و *gefahrden* به معنی در معرضِ خطر قرار گرفتن را به دست آوریم. تجربه کردن چیزی، و در این‌جا می‌توان نص صریحی که بنیامین به *Erfahrung* می‌دهد را تشخیص داد، قرار دادن خود در خطر، و وجود داشتن در بطن وضعیتِ دائمیِ خطر و اضطرار است. برای بحث کامل‌تر در مورد ریشه‌شناسی "experience" به منبع زیر مراجعه کنید:

Munier's "riponseri une enqugte sur l'expe'rience, "in Mise en page I *(May/972),cited in Lncoue-Labarthe,*La poCsie comme experience *[30-311]*

Scanned with CamScanner

هوشیاری خویش را به‌منزله‌ی سپری علیه محرک‌ها حفظ کند. هرچقدر کارایی آگاهی در ایفای این نقش بیشتر باشد، این تأثرات نیز به میزان کمتری به حیطه‌ی Erfahrung [تجربه] *پا می‌گذارند؛ بلکه مفهوم* Erlebnis [وقت یا ساعاتی خاص از زندگی آدمی] *را محقق می‌سازند. شاید بتوان دستاورد ویژه‌ی دفاع در برابر شوک را در کارکرد آن مشاهده کرد. یعنی این کارکردش که درون آگاهی برای هر حادثهٔ یک نقطه‌ی دقیق از زمان را اختصاص می‌دهد، البته به قیمت از دست رفتن یکپارچگی محتوای آگاهی.* [Illuminations 163]

تجربه‌ی شوک، [یا] "واقعیت نهفتگی"، آن‌طور که کتی کاروث[1] اخیراً با توجه به فروید در مورد آن بحث کرده است، "به‌نظر می‌رسد به معنای فراموشی یک واقعیت نیست که از آن پس دیگر هیچ‌گاه نمی‌تواند به‌طور کامل شناخته شود؛ بلکه عبارت است از نهفتگی ذاتیِ نفس تجربه." او در ادامه توضیح می‌دهد که قدرتِ تاریخی شوک "صرفاً این نیست که تجربه بعد از فراموش شدن‌اش تکرار می‌شود، بلکه تنها در و از طریقِ فراموش‌شدنِ ذاتی‌اش است که برای اولین بار تجربه می‌شود"[187]. بنیامین می‌نویسد "تنها آن‌چه به طور صریح و

1. Cathy Caruth

Scanned with CamScanner

آگاهانه تجربه نشده است، آن‌چه برای سوژه به صورت تجربه‌ی زیسته [*Erlebnis*] اتفاق نیفتاده است، می‌تواند به مؤلفه‌ای از *حافظه‌ی غیرارادی* [*memoire involontaire*] درآید [*Illuminations* 160-61]. یعنی آن چیزی است که درون یک رخداد تجربه نشده است، البته رخدادی که به‌طرز تناقض‌آمیزْ علتِ شوکِ پسامرگ و به تعویق‌افتاده‌ی تجربه‌ی تاریخی است. اگر تاریخ بناست تاریخی از این "شوک پسامرگ" باشد تنها تا بدان‌جا می‌تواند حالت مرجع داشته باشد که، در وقوع‌اش، نه مستقیماً درک شده و نه تجربه شده است. آن‌طور که بنیامین در جایی دیگر می‌گوید "تصویر دیالکتیکی آن تصویری است که برق می‌زند. از این‌رو ــ در قالب تصویری که در اکنونِ شناخت‌پذیر [*Erkennbarkeit*]، برق می‌زند ــ تصویر گذشته بناست ... به سرعت تصرف شود. بازیابی‌ای که به این سبک‌وسیاق صورت می‌گیرد و تنها در این سبک‌وسیاقْ همیشه خود را در معرض بُرد قرار می‌دهد، آن هم تنها در مقام چیزی که به‌طرز جبران‌ناپذیر خود را در مسیر ادراک گم می‌کند. نزد بنیامین، تاریخ تنها می‌تواند در ناپدیدشدن‌اش به چنگ آید. آن‌گونه که در مقاله‌ی پروست توضیح می‌دهد، این به چنگ‌آمدن در ناپدیدشدن علت این امر است که چرا تاریخ آن امر تجربه‌شده‌ای نیست که "نقش اصلی را برای نویسنده‌ی به‌یادآورنده بازی کند، بلکه بافت و سرهم‌کردنِ یادآوری نویسنده است، یعنی کارِ پنه‌لوپه با حافظه" به همراه "کار پنه‌لوپه با فراموشی" [see *Illuminations* 220]

Scanned with CamScanner

Jacobs]. این درسی است که بنیامین نه تنها در نوشته‌هایش درباب عکاسی بلکه در مرور خاطرات کودکی‌اش در برلین فراهم آورده است، درسی که طرح آن در چارچوب زبان و موقتی بودنِ عکاسی تدوین شده است:

هر کسی می‌تواند دریابد که مدت‌زمانی که در معرضِ تأثرات قرار گرفته‌ایم، هیچ تأثیری بر سرنوشتِ آن متأثرات در حافظه ندارد. هیچ چیز مانعِ ماندگاریِ کم‌وبیش واضحِ اتاق‌هایی که تنها بیست‌وچهار ساعت در آن‌ها بوده‌ایم، در حافظه‌مان، و فراموشی جایی که ماه‌ها از آن‌ها عبور کرده‌ایم، نمی‌شود. پس اگر روی صفحه‌ی یادآوری، تصویری ظاهر نشود، علتِ آنْ زمان نوردهی کوتاه نیست. تکرار مکررات، شاید، آن مواردی است که کورسوی عادت، صفحه را سال‌ها از نور لازم منع می‌کند، تا آن‌که روزی از یک منبع بیگانه برقی زده شود، مثلاً برقی که از پودرِ سوزانِ منیزیوم برمی‌آید، و در این هنگام است که عکسی فوری، تصویرِ اتاق را بر روی صفحه میخکوب می‌کند. اما در مرکز چنین تصاویر نادری، ما خود را قرار می‌دهیم. و این آن‌قدر معماگونه نیست، زیرا چنین لحظاتِ اشراقِ ناگهانی همان لحظاتی است که در کنار خودمان هستیم، و درحالی‌که خودِ زمانِ بیداری، معمولی و هرروزه‌ی ما [taggerescht] به صورت فعالانه با منفعلانه در آن‌چه اتفاق می‌افتد شرکت می‌جوید، خود عمیق‌ترِ ما

Scanned with CamScanner

در مکانی دیگر ساکن است و تحت‌تأثیر شوک قرار می‌گیرد، همان‌طور که توده‌ی کوچکِ پودر منیزیوم تحت‌تأثیر شعله‌ی کبریت است. به‌خاطر ازخودگذشتگی عمیق‌ترین خود ما در شوک است که حافظه‌ی ما تصاویر ماندگارش را به دست می‌آورد. [Reflection 56-57]

در بازه‌ی زمانی فلاش‌زدنِ دوربینِ ذهن ــ لحظه‌ای که، در کنار خودمان، دیگر خودمان نیستیم ــ شوک تجربه‌ای را تجربه می‌کنیم که به ما می‌گوید حافظه، یا یادآوری تمام چیزهایی که گذشته‌اند، اگر بناست چیزی را ثبت کند، ظرفیت خودش را، فدا شدنِ خودِ ما را ثبت می‌کند.[۱]

---

۱. این بخشی از یک پروژه‌ی بزرگ‌تر به نام مفهوم تاریخ بنیامین است. به دلیل بلند بودن تزهای ۱۵ و ۱۶ آن‌ها را از این نسخه حذف کرده‌ام. اما من شماره‌ی تزها را تا همان ۱۸ نگه داشته‌ام و آن را تغییر نداده‌ام تا به این صورت رابطه‌ی فرمال آن‌ها با "تزهایی درباب مفهوم تاریخِ" بنیامین حفظ شود.

Scanned with CamScanner

۱۷

مرگ، هم در واژه و هم در رخداد، عکسی است که از خود عکس برمی‌دارد ــ که به شکل تعلیقِ واقعیت و مرجع‌هایش ظاهر می‌شود. آن‌طور که بنیامین در "پارک مرکزی" عنوان می‌کند، عکس، همچون یادگاری، جسدِ یک تجربه است [49, 55]. لاجرم یک عکس در *هیأت* مرگ سخن می‌گوید، در هیأت ردپای آن‌چه به تاریخ وارد شده و بدان پیوسته است. منِ عکس، مرزِ گنگ میان زندگی و مرگ، مرگ ام. مع‌الوصف، عکس، که در هیأت مرگ سخن می‌گوید، نه می‌تواند مرگ باشد نه خودش. او که در آن واحدْ مرده و زنده است، امکان بودن ما در زمان را می‌گشاید.[1]

از همین‌روست که رخدادِ عکاسی، ضرورتاً نسبت به هر نوع تاریخِ عکاسی، مقدم [anterior] است: عکاسی متعلق به تاریخ نیست؛ بلکه تاریخ را به دست می‌دهد. عکاسی تاریخ را به دست سرنوشت‌اش می‌سپارد. عکاسی به ما می‌گوید که حقیقتِ تاریخ تا امروز چیزی جز عکاسی نبوده است. با این‌حال عکس ــ به‌عنوان آن‌چه هرگز خودش نیست و بنابراین همواره در حال ورود و پیوستن به تاریخ بوده است ــ از ما می‌خواهد که به بقایای آن‌چه نمی‌تواند به لحظه‌ی حال درآید، فکر

---

1. Cf. Hamacher's analysis of the relation between death and poetry in "History, Teary" [731]

Scanned with CamScanner

کنیم. چگونه رخدادی که تنها در ناپدیدشدنش به ظهور می‌رسد، چیزی باقی می‌گذارد که تاریخ را می‌گشاید؟ چگونه امر عکاسی‌شده ردی از خود را حفظ می‌کند و تاریخی را می‌گشاید و به راه می‌اندازد؟ تأمل بر چنین پرسش‌هایی، تنها فکر کردن به آن بخشِ غیرقابلِ درک عکاسی نیست، بلکه تفکر به آن چیزی است که عکاسی را تبدیل به عکاسی می‌کند. این ملاحظه خود را بر قلبِ هر نوع تاریخِ عکاسی تحمیل می‌کند، آن هم برحسب روش‌های بسیاری که تاریخ خود را در معرضِ خطرِ فهمیدنِ عکاسی می‌یابد. حتی می‌توانیم بگوییم عکاسی از تاریخ می‌گریزد آن زمان که تاریخْ بیشتر به جانبِ نوعی "عکاسی تاریخ" سوگیری می‌کند تا "تاریخ عکاسی". نزد بنیامین، تاریخْ زمانی رخ می‌دهد که چیزی در متن سپری شدن‌اش به حال درآید، وقتی چیزی در مرگ خود می‌زید. "زیستن یعنی ردپا به جای گذاشتن" [*Baudelaire* 169]. تاریخ هم‌پای عکاسی رخ می‌دهد. *زندگی بعدی* [*after life*].

۱۸

گرشُم شولم[1] خاطراتش از دوستی با بنیامین را با روایتی پایان می‌دهد که در آن روابط میان عکاسی، مرگ، و قبرستان در رابطه با مرگِ خودِ بنیامین مطرح شده است. آن رد اندوه و بیگانگی‌ای که در این روایت

1. Gershom Scholem

Scanned with CamScanner

به چشم می‌خورد، اما در خاطره‌یِ وفادارانه‌ی بنیامین باقی مانده است. به این معنی که، این روایت به حافظه‌ی *او*، فکرکردنِ او به سوژه‌ی حافظه و رابطه‌ی حافظه و مرگ، وفادار مانده است.

من در تاریخ هشتم نوامبر در نامه‌ی کوتاهی ــ به تاریخ بیست‌ویکم اکتبر ۱۹۴۰ــ از طرف هانا آرنت، از مرگِ بنیامین باخبر شدم. آرنت هنوز در جنوب فرانسه بود. وقتی چند ماه بعد به پورت بو[1] رسید، بیهوده به دنبال قبر بنیامین گشته بود. 'قرار نبود پیدا شود، اسمش هیچ‌جا نوشته نشده بود.' اما خانم گورلاند، طبق گزارش‌اش، از سپتامبر به مدتِ پنج سال برای بنیامینْ قبری خریده بود. هانا آرنت محل را این‌گونه توصیف کرد: 'قبرستان جلوی یک خلیج کوچک و درست روبه‌روی منظره‌ای از دریای مدیترانه بود. ردیف‌های سنگ حکاکی‌شده‌ای وجود داشت، تابوت‌ها نیز در چنین دیوارهای سنگی فرو رفته بودند. یکی از خارق‌العاده‌ترین و زیباترین محل‌هایی بود که در زندگی دیده بودم.' سال‌ها بعد در قبرستانی که هانا آرنت از آن دیدن کرده بود، قبری که با عجله اسم بنیامین روی آن نوشته شده بود در حصاری چوبی به بازدیدکنندگان نشان داده می‌شد. عکس‌های جلوی من

---

1. Port Bou

Scanned with CamScanner

کاملاً نشان می‌دهند که این قبر، که کاملاً محصور شده و کاملاً از محل‌های مخصوص تدفین جدا شده بود، ابتکار ملازمان قبرستان بود، کسانی که با توجه به میزان بالای پرس‌وجوها، به دنبال انعام بودند. بازدیدکنندگانی که آن‌جا بوده‌اند نیز به من گفته‌اند که آن‌ها هم چنین چیزی را احساس کرده‌اند. قطعاً آن‌جا محلی زیبا است، اما قبرْ ساختگی است. [Walter Benjamin 226]

شولم، با اشاره به غیاب هر نوشته یا متنی که محل دفن بنیامین را معلوم سازد ، غیاب هر علامت و نشانه‌ای که بتواند مرگ بنیامین را در یاد زنده نگه دارد، آن چیزی را بر ما عیان می‌سازد که بنیامین پیشاپیش آن را به ما گفته است: مرگ هرگز مرجع یا نوعی نقطه‌ی ارجاع [referent] نخواهد بود ــ هرچند همواره به آن ارجاع داده شود. اگر بنیامین فاقد یک سنگ‌نوشته است، و شاید نیازی به یک سنگ‌نوشته ندارد، از آن‌روست که او پیشاپیش، آن سنگ‌نوشته را در قالب مجموعه‌آثارش [corpes] نوشته است. مشخصه‌ی این مجموعه‌آثارْ نه تنها تأملی مسرانه درباب سوگواری و ماتم است ــ تأملی که در آن داغ‌دیدگی و خاطره به نحو

Scanned with CamScanner

محوناشدنی حک شده‌اند ــ بلکه در عین‌حالْ انسان‌گونگی‌ای[1] است که او از دل مرگی با ما از آن سخن می‌گوید که به سبب نداشتنِ هیچ قبری به مراتب والاتر می‌گردد. ورای گور و نبشته‌های خاک‌سپارانه‌اش، صدای بنیامین از خلال مقبره‌ای که همان نوشتار اوست، سخن می‌گوید. در مرگ، بنیامین همان چیزی را تجربه کرد که پیش‌تر در زندگی تجربه کرده بود ــ مرگ. شوک مرگ او ــ که به ناگه در تاریخ شخص او گسستی می‌افکند، و، بدین شیوه، پایان و آینده‌ای بدان می‌بخشد ــ با وضوح خوفناک مجموعه‌آثارش متناظر است. مرگ، جسد، زوال، ویرانه، تاریخ، سوگواری، خاطره، عکاسی ــ این‌ها کلماتی اند که بنیامین برای ما بر جا گذاشته است که خوانش‌شان را فراگیریم. این‌ها کلماتی اند که دیگر کلمات او را از سازماندهی‌شدن در قالب یک سیستم یا نظام بازمی‌دارند، و نوشته‌ها و قرائت‌هایش را از متبلور و منجمد شدن در قالب صرفاً شیوه‌ای سلبی بازمی‌دارند. کلمات نور، این کلمات متناظر با مرده‌سوزانی اثر یا کار اویند، مرده‌سوزانی‌ای که در آنْ فرم اثر ــ خصلت خودویرانگر آن ــ به درخشان‌ترین اشراق خود دست می‌یابد، قربانی‌شده در شعله‌های نقادی خویش.

---

۱. Prosopopeia، صنعتی ادبی یا بلاغی که در آن سخن‌گو یا نویسنده در هیأت شخص یک شیء غایب یا خیالی با مخاطب سخن می‌گویند. این اصطلاح در ادبیات یونان باستان ریشه دارد. م.

Scanned with CamScanner



با اجازه‌ی کونراد شویرمان و اجتماع پورت بو

این مقاله ترجمه‌ای است از:

Words of Light: Theses on the Photography of History, Eduardo Cadava, in *Diacritics*, Vol. 22, No. 3/4, Commemorating Walter Benjamin. (Autumn - Winter, 1992), pp. 84-114.

Scanned with CamScanner

مأخذ:

- Abbas, Ackbar. "On Fascination: Walter Benjamin's Images." New German Critique48 (Fall 1989): 43-62.
- Adorno, Theodor W. "Commitment." Trans. Francis McDonagh. *The Essential Frankfurt Sclzool Reader.* Ed.
- Andrew Arato and Eike Gebhardt. New York: Continuum, *1987. 300-18.*
- _____ "A Portrait of Walter Benjamin." *Prisms.* Trans. Samuel and Sherry Weber. Cambridge: MIT P, *1967. 227-41.*
- Bahti, Timothy. "History as Rhetorical Enactment: Walter Benjamin's Theses 'On the Concept of History.'" *diacritics 9.3 (1979): 2-17.*
- Balfour, Ian. "Reversal, Quotation (Benjamin's History)." *MLN 106.3* (April *1991):62247.*
- Barthes, Roland. *Camera Lucida: Reflections on Photography.* Trans. Richard Howard. New York: Farrar, Straus, and Giroux, *1981.*
- Bellour, Raymond. "Ideal Hadaly." *Camera Obscura 15 (1986): 1 11-33.*
- Benjamin, Walter. "Central Park." Trans. Lloyd Spencer. *New German Critique 34* (Winter *1985): 32-58.*

Scanned with CamScanner

- _____ *Charles Baudelaire. A Lyric Poet in the Era of High Capitalism.* Trans. Harry Zohn. London: New Left Books, *973.*

- _____ . *Gesammelte Schriften.* Ed. Rolf Tiedemann and Hermann Schweppenhauser. *7*vols. Frankfurt: Suhrkamp, *1972-90. [GS]*

- *Illuminations.* Ed. Hannah Arendt. Trans. Harry Zohn. New York: Schocken, *1968.*

- _____. "N [Theoretics of Knowledge; Theory of Progress]." Trans. Leigh Hafrey and Richard Sieburth. *Philosophical Forum 15.1-2* (Fallminter *1983-84): 1 4 0.*

- _____ *One-Way Street, and Other Writings.* Trans. Edmund Jephcott and Kingsley Shorter. London: New Left, *1979.*

- _____ *The Origin of German Tragic Drama.* Trans. John Osborne. London: New Left, *1977.*

- _____ *Reflections.* Ed. Peter Demetz. Trans. Edmund Jephcott. New York: Harcourt Brace, *1978.*

- _____ "Theories of German Fascism." *New German Critique 17* (Spring *1979): 120-28.*

- Caruth, Cathy. "Unclaimed Experience: Trauma and the Possibility of History." *YaleFrench Studies 79 (1991): 181-92.*

- Chow, Rey. "Walter Benjamin's Love Affair with Death." *New German Critique48* (Fall *1989): 63-86.*

Scanned with CamScanner

- Denida, Jacques. "The Deaths of Roland Barthes." Trans. Pascale-Anne Brault and Michael Naas. *Philosophy and Non-Philosophy Since Merleau-Pontv.* Ed. Hugh Silverman. New York: Routledge, *1989. 259-96.*

- _____ "Diffkrance." *Margins ofPhilosophy.* Trans. Alan Bass. Chicago: U of Chicago P, *1982. 1-27.*

- _____ "Freud and the Scene of Writing." *Writing and Dzfference.* Trans. Alan Bass. Chicago: U of Chicago P, *1978. 196-231.*

- _____ *Mimoires:for Paul de Man.* Trans. Cecile Lindsay, Jonathan Culler, and Eduardo Cadava. New York: Columbia UP, *1986.*

- _____ *Of Grammatology.* Trans. Gayatri Chakravorty Spivak. Baltimore: Johns Hopkins UP, *1976.*

- _____ "The Right to Inspection." Trans. David Wills. *Art and Text 32* (Autumn *1989): 20-97.*

- _____ "Signature Event Context." *Limited Inc.* Trans. Samuel Weber. Evanston: Northwestern UP, *1988. 1-23.*

- Diittmann, Alexander Garcia. "Tradition and Destruction: Benjamin's Politics of Language." Trans. Debbie Keates. *MLN 106.3 (1991): 528-54.*

Scanned with CamScanner

- Freud, Sigmund. *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud.* Ed. and trans. James Strachey. 24 vols. London: Hogarth, 1953-74.
- GaschC, Rodolphe. "The Stelliferous Fold: On Villiers de l'Isle-Adam's *L'Eve future.*" *Studies in Romanticism* 22 (Summer 1983): 293-327.
- Hamacher, Werner. "History, Teary: Some Remarks on *La Jeune Parque.*" Trans. Michael Shae. *Yale French Studies* 74 (1988): 67-94.
- _____ "Journals, Politics." Trans. Peter Burgard, et al. *Responses: On Paul de Man's Wartime Journalism.* Ed. Werner Hamacher, Neil Hertz, and Thomas Keenan. Lincoln: U of Nebraska P, 1988. 438-67.
- _____. "The Word *Wolke-If* It Is One." Trans. Peter Fenves. *Studies in 20th Centurj Literature* 11.1 (1986): 133-61.
- Hansen, Miriam. "Benjamin, Cinema and Experience: The Blue Flower' in the Land of Technology." *New German Critique* 40 (Winter 1987): 179-224.
- L'Isle-Adam, Villiers de. *Tomorrow's Eve.* Trans. Robert Martin Adams. Urbana: U of Illinois P, 1982.
- Jacobs, Carol. "Walter Benjamin: Image of Proust." *The Dissimulating Harmony: The Image ofInterpretation in*

Scanned with CamScanner

Nietzsche, Rilke, Artaud, and Benjamin. Baltimore: Johns Hopkins UP, 1978. 87-1 10, 129-31.

- Jennings, Michael. *Dialectical Images: Walter Benjamin's Theory ofliterary Criticism.* Ithaca: Cornell UP, 1987.

- Kracauer, Siegfried. "Die Photographie." *Das Ornament der Masse. Essays.* Frankfurt: Suhrkamp, 1977. 21-39.

- Lacoue-Labarthe, Philippe. *Heidegger, Art and Politics.* Trans. Chris Turner. Oxford: Basil Blackwell, 1990.

- _____ *La poe'sie comme expe'rience.* Paris: Bourgois, 1986.

- Nancy, Jean-Luc. "Finite History." *The States of Theory.* Ed. David Carroll. New York: Columbia UP, 1990. 149-72.

- Puppe, Heinz W. "Walter Benjamin on Photography ." *Colloquia Gerrnania* 12.3 (1979): 273-9 1.

- Rickels, Laurence. *Aberrations of Mourning: Writings on German Crypts.* Detroit: Wayne State UP, 1988.

- Ronell, Avital. *The Telephone Book: Technology, Schizoplzrenia, Electric Speech.* Lincoln: U of Nebraska P, 1989.

- Scholem, Gershom. "Toward an Understanding of the Messianic Idea in Judaism." Trans. Michael A. Meyer. *The Messianic Idea in Judaism and Other Essays on Jewish Sltirituality.* New York: Schocken, 197 1. 1-36.

Scanned with CamScanner

- ———— *Walter Benjamin: The Ston of a Friendship.* Trans. Hany Zohn. New York: Schocken, 1981.

- Stevenson, Sara, ed. *David Octavius Hill and Robert Adamson, Catalogue of their Calotypes taken between* 1843-1847 *in the Collection of the Scottish National Portrait Gallery.* Edinburgh: National Galleries of Scotland, 198 1.

- Stiegler, Bernard. "MCmoires Gauches." *Revue philosophique* 2 (1990): 361-94.

- Syberberg, Hans-Jiirgen. *Hitler: A Film from Germany.* Trans. Joachim Neugroschel. New York: Farrar, Straus, and Giroux, 1982.

- Virilio, Paul. *War and Cinema: The Logistics of Perception.* Trans. Patrick Camiller. New York: Verso, 1989.

- Weber, Samuel. "Theater, Technics, and Writing." 1-800 (Fall 1989): 15-20.

- Wohlfarth, Irving. "On the Messianic Structure of Walter Benjamin's Last Reflections." *Glyph* 3. Baltimore: Johns Hopkins UP, 1978. 148-212.

- ———— "Walter Benjamin's Image of Interpretation." *New German Critique* 17 (Spring 1979): 70-98.

- Wolin, Richard. *Walter Benjamin: An Aesthetic of Redemption.* New York: Columbia UP, 1982.

Scanned with CamScanner

Scanned with CamScanner

تاریخ کوچک عکاسی[1]

آن مهی که دوران اولیه‌ی عکاسی را فراگرفته است به اندازه‌ی روزهای اولیه‌ی چاپْ غلیظ نیست؛ زمان ابداع و اختراع دوربین مشهودتر از زمان اختراعِ دستگاه چاپ بود، شاید بتوان گفت زمان ابداع آن فرارسیده بود، و بیش از یک نفر به آن پی برده بود ــ یعنی افرادی که مستقلاً برای یک هدف تلاش می‌کردند: تسخیر تصاویر در اتاقکِ تاریکْ [camera obscura]، جعبه‌ای که حداقل از زمان لئوناردو شناخته شده بود. هنگامی که، بعد از حدود پنج سال تلاش و مداومت، هم نیپس و هم داگِرْ همزمان توانستند در چنین کاری به

---

۱. ترجمه‌ی انگلیسی از Edmund Jephcott and Kingsley Shorter. ترکیب "تاریخِ کوچک" شاید در فارسی خیلی به کار نرود اما عنوان اصلی مقاله "Kleine Geshichte Der Photographie" است که در آن kleine دقیقاً معادل little انگلیسی است. از طرفی جف کات نیز این عنوان را به " Little History of Photography " برگردانده است. از این‌رو از برگرداندن آن به ترکیب‌هایی مانند تاریخ مختصر، تاریخچه یا تاریخ فشرده اجتناب شده است. م.

Scanned with CamScanner

موفقیت دست یابند، دولت، که از کاستی‌های [قوانین] ثبت اختراع، که مخترعین با آن مواجه بودند، سود جست، و کنترل تجاری آن را به دست گرفت و آن را عمومی ساخت، البته با جبران خسارت پیشگامان آن[1]. این مسئلهٔ راه را برای آن پیشرفت‌های پی‌درپی و پرشتابی هموار کرد که دیرزمانی است مانع هر نوع نگاه رو به عقب شده‌اند. به همین دلیل است که مسائلِ تاریخی یا، اگر دوست دارید، فلسفی برآمده از اوج و افول عکاسی طی چند دهه مورد توجه واقع نشدند. و اگر امروزْ این مسائلْ در حالِ ورود به خودآگاهی ما اند، علتی قطعی برای آن وجود دارد. متأخرترین نوشته‌ها در مورد این موضوع بر این امر تأکید می‌گذارند که شکوفایی عکاسی ــ آثار هیل و کامرون، هوگو و نادار ــ در اولین دهه‌ی خود به ثمر رسیده

---

۱. Joseph Nicephore Niepce(1765-1833) مخترع فرانسوی، که موفق به ساخت اولین تصویر فوتوگرافیک ثابت شد. در بین سال‌های ۱۸۲۶ تا ۱۸۲۷، از دوربینی برای ساخت منظری از کارگاه‌اش استفاده کرد که این منظر بر یک صفحه‌ی مفرغی ضبط شد. مرگ او موجب قطع همکاری با نقاش و مخترع فرانسوی Louis Jacques Mande Daugerre (1787-1851) شد، داگر تجربیات نیپس را ادامه داد و روشی یافت که طی آن زمان نوردهی از هشت ساعت نیپس به بیست دقیقه کاهش می‌یافت. داگر حق اختراعش را، به نام داگرئوتیپ ــ اولین فرایند فوتوگرافیک تجربی ــ در ۱۸۳۹ به دولت فرانسه فروخت.

Scanned with CamScanner

است.[1] اما این دهه، پیش از صنعتی‌شدن عکاسی بود. وضع بدین منوال نبود که ولگردها و شارلاتان‌ها، تکنیک‌های جدید را برای منافع خودْ به کار نگیرند، به واقع آن‌ها حتی در همان دوره‌های اولیه؛ این کار به صورت یکپارچه و دسته‌جمعی انجام دادند. اما آن نوع عکاسی به هنرهای نمایشگاهی نزدیک‌تر بود، یعنی عکاسی در این روزها بیشتر در خانه‌ها حضور داشت تا صنعت. صنعتْ اولین بار با کارت-ویزیت‌های عکس‌دار به عکاسی هجوم برد، که عمدتاً اولین تولیدکنندگان آنْ میلیونر شدند. تعجب‌برانگیز نخواهد بود اگر آن

---

۱. David Octavius Hill (1802-1870)، نقاش و عکاس اسکاتلندی، با روبرت آدامسون شیمی‌دان در مورد مجموعه‌ای از پرتره‌های قابل توجه همکاری کرد. Julia Margaret Cameron (1815-1879) عکاس انگلیسی، برخلاف بسیاری از مهم‌ترین عکاسان اولیه، یک آماتور بود. او یکی از بزرگ‌ترین عکاسان پرتره‌ی قرن نوزدهم محسوب می‌شود. Victor Hugo (1802-1885) نویسنده‌ی رمانتیک فرانسوی که خود و تمام خانواده‌اش آماتورهای علاقه‌مند عکاسی بودند و آثار زیادی خلق کردند. Nadar (Gaspard-Felix Tournachon; 1820-1910) نویسنده، کاریکاتوریست، و عکاس فرانسوی، از گروه بزرگی از عکاسان پرتره استودیویی پاریسی به‌عنوان بزرگ‌ترین عکاس پرتره‌ی قرن ظهور کرد. در میان انبوهی از ابداعات‌اش ژست‌های طبیعی سوژه‌هایش، اختراع ثبت‌شده‌ی استفاده از عکس در ساخت نقشه و نقشه‌برداری، اولین عکس هوایی (از بالون)، و اولین مصاحبه‌ی فوتوگرافیک: بیست و یک عکس از یوجن چورول دانشمند که به همراه متن آورده شده بود، به چشم می‌خورد.

Scanned with CamScanner

روش‌های فوتوگرافیک که امروزه، برای اولین بار، شما را به یاد دوران خوش پیشاصنعتی می‌اندازند، پیوند مخفیانه‌ای با بحران صنعت سرمایه‌داری داشته باشند. اما این امر باعث نمی‌شود که استفاده از افسون عکس‌های قدیمی، که در نشرهای باکیفیتی که اخیراً[1] به چاپ رسیده و در دسترس اند، برای یافتن بصیرت واقعی درون سرشت آن‌ها راحت‌تر شود. تلاش‌ها در جهت استیلای نظری بر این موضوع تاکنون بالکل ناقص و بدوی بوده اند؛ و اهمیت ندارد که تا چه حد این مسئله در آخرین قرن مورد مناقشه و بحث بوده است. اساساً این بحث هیچ‌گاه از کلیشه‌ای مضحک فراتر نرفت یعنی کلیشه‌ای که *لایپزیگر اشتادتانسایگر*، یک مجله‌ی شوونیستی بی‌مصرف، احساس کرد به موقع باید در مقابل این جادویی که از فرانسه آمده جایگزینی معرفی کند. این نشریه نوشت "سعی بر تسخیر تصاویر آیینه‌ای زودگذر، تنها یک کارِ غیرممکن نیست، آن طور که بعد از تمام تحقیقات آلمانی محرز شده است؛ نفسِ میل به چنین کاری کفرآمیز است. انسان بنابر تصویر

---

1. Helmut Bossert and Heinrich Guttmann, Aus der Fruhzeit det Photographie, 1840-1870: Ein Bildbuch rtach 200 Originalell (Frankfurt: Societats Verlag, 1930). Heinrich Schwarz, David Octavius Hill: Der Meister del' Photographie (Leipzig: Insel, 1931), with 80 plates. [Benjamin's note]

Scanned with CamScanner

خداوند آفریده شده است، و تصویر خداوند نمی‌تواند به دست هیچ ماشینی که حاصل طراحی بشر باشد به چنگ آید. هنرمند حداکثر می‌تواند، به‌شوق‌آمده از بال‌های الهام الهی، به مخاطره‌ی بازتولید خصایص خدا ـ داده‌ی انسانْ بدونِ یاری هر نوع ماشینْ دست زند، آن هم در بالاترین لحظه‌ی وقف و به پیشنهاد بهتری که در نبوغ‌اش وجود دارد. در این عبارتْ مفهومِ بی‌ذوق از "هنر" در همه‌ی زمختی و خامی مغرورانه‌اش حضور دارد، کسی که نسبت به تمام ملاحظات تکنیکی بیگانه است، و می‌پندارد ظهور تهدیدآمیز تکنولوژی جدیدْ پایان کارش خواهد بود. با وجود این، همین مفهومِ بُت‌واره‌ای و اساساً ضدتکنولوژیکی هنر بود که نظریه‌پردازان عکاسی تقریباً صد سال، آشکارا بدون کوچک‌ترین موفقیتی، با آن درگیر بودند. زیرا کاری که ایشان بر عهده گرفتند چیزی کمتر از مشروعیت‌بخشی به عکاس نبود، عکاسی که مقابل محکمه قرار گرفته بود که خود در فرایند براندازی آن بود. لحن پرداخت فیزیکدانْ آراگو، که از طرف اختراع داگر در مجلس نمایندگان در سوم جولای ۱۸۳۹ سخن می‌گفت، بسیار متفاوت است.[۱] زیبایی این سخنرانی در پیوندهایی است که با تمام جنبه‌های فعالیت

---

۱. Dominique Francois Jean Arago (1786-1853) فیزیکدان و سیاستمدار فرانسوی، که در مورد نور تحقیق می‌کرد. او آزمایشی را ابداع کرد که نظریه‌ی موجی بودن را اثبات کرد و در کشف قوانین پلاریزه شدن نور نیز سهیم بود.

Scanned with CamScanner

انسانی می‌زند. چشم‌اندازی که رسم می‌کند آن‌قدر وسیع است که نه تنها پروژه‌ی تردیدبرانگیزِ به رسمیت شناختن عکاسی بر مبنای نقاشی را امری فرعی جلوه داد ــ که به هر حال فرعی هم بود ــ بلکه کار مهمی که انجام داد این بود که، بینشی را در گستره و چشم‌انداز واقعی این اختراعْ ارائه کرد. آراگو می‌گوید "وقتی مخترعینِ دستگاهی جدیدْ آن را برای مشاهده و رصدِ طبیعت به کار می‌گیرند، آن‌چه انتظار دارند این است که همیشه این دستگاه در مقایسه با موفقیتِ کشفیاتِ متعاقبی که خود دستگاه خاستگاه آن‌ها بوده است، چیز ناچیز و بی‌ارزشی از کار درآید." در یک قوس بزرگْ سخنرانی آراگو تمام زمینه‌ی تکنولوژی‌های جدید را دربر می‌گیرد، تکنولوژی‌هایی از اخترفیزیک گرفته تا لغات‌شناسی: در کنار چشم‌انداز عکاسی از ستاره‌ها و سیاره‌ها، ایده‌ی تحققِ ثبتِ فوتوگرافیکِ هیروگلیف‌های مصری را می‌یابیم.

عکس‌های داگرْ صفحه‌های نقره‌ای آغشته به یود بودند که در اتاقک تاریک نور داده می‌شدند، که بعد از این‌سو و آن‌سو برگرداندن آن‌ها، در نور مناسب، یک تصویر خاکستری کم‌رنگ روی آن‌ها قابل تشخیص بود. این صفحات از آن صفحاتی بودند که؛ یک ورق آن در ۱۸۹۳ حدوداً ۲۵ فرانک طلا قیمت داشت. این‌که آن‌ها را، مانند جواهر، در یک جعبه نگهداری می‌کردند، امری غیرعادی نبود. با این‌حال، در دست

Scanned with CamScanner

بسیاری از نقاشان، به یک ضمیمه‌ی تکنیکی تبدیل شدند. تنها ۷۰ سال بعد اوتریلو[۱] منظره‌های فریبنده‌اش را از پاریس نه به صورت زنده بلکه از روی کارت‌پستال‌های تصویری کشید، به همین صورت دیوید اوکتاویوس هیل نقاش بسیار معتبر انگلیسی فرسکوی اولین شورای عمومی کلیسای اسکاتلند را در ۱۸۴۳ بر مبنای مجموعه‌ی بزرگی از عکس‌های پرتره کار کرد. اما تصاویر را خودش عکاسی کرده بود. با این‌که هیل به‌عنوان نقاش فراموش شده است، ولی این تصاویر که ابزارهایی موقتی و بی‌تکلف برای استفاده‌ی داخلی بودند، جایگاهی برای اسم او در تاریخ ایجاد کردند. در حقیقت تعدادی از مطالعات او نسبت به این مجموعه‌ی پرتره ــ تصاویر ناشناس، و سوژه‌های ژست‌نگرفته ــ حتی بیشتر در تکنولوژی جدید رسوخ کردند. چنین چهره‌هایی زمان زیادی سوژه‌های نقاشی بوده‌اند. وقتی یک نقاشی در مالکیت خانواده‌ای خاص باقی مانده است، گاهی در مورد چهره‌ی نقاشی‌شده پرس‌وجوهایی می‌شود. اما بعد از دو یا سه نسل این تمایل به شناختِ شخص نقاشی‌شده از میان می‌رود؛ تصاویر، اگر باقی بمانند، صرفاً به شکلِ مدرک و گواهی برای هنر نقاش عمل می‌کنند. اما، در عکاسی با چیز جدید و غریبی مواجه می‌شویم: در عکس نیوهون زنِ ماهی‌فروش

---

۱. Maurice Utrillo (1883-1955)، نقاش فرانسوی، به خاطر پرده‌هایش از خیابان مونمارت شناخته شده است.

Scanned with CamScanner

کارِ هیل، چشمانِ زن در [حالتی خاص] به پایین دوخته شده است. چیزی در این عکس باقی می‌ماند که فراتر از گواه و مدرکی برای هنرِ عکاس است، چیزی که نمی‌تواند سکوت کند، و شما را از میل به دانستن اسم زن پر می‌کند، شناخت زنی که آن‌جا زنده بوده، کسی که همچنان واقعی است و هیچ‌گاه تن به اضمحلال کامل در "هنر" نمی‌دهد.

و من پرسیدم: چگونه زیبایی آن گیسوان،

آن چشم‌ها، نیاکان ما را فریفتند؟ [...]

[...] دقیق‌ترین تکنولوژی می‌تواند به تولیدات‌اش ارزش جادویی ببخشد، همچون یک تصویر نقاشی‌شده که هیچ‌گاه نمی‌تواند دوباره به تصرف ما درآید. صرف‌نظر از مهارت عکاس، و صرف‌نظر از این‌که سوژه‌اش با چه دقتی ژست گرفته است، تماشاگرْ اجبارِ مقاومت‌ناپذیری احساس می‌کند، که او را وادار می‌سازد در چنین تصویری به دنبال بارقه‌ای کوچک از حدوث یا تصادف باشد، یعنی جستجوی نوعی این‌جا و اکنون، چیزی که به‌واسطه‌ی آنْ واقعیت، به اصطلاح، خصلتِ تصویری عکس را سوزانده و خشکانده است، تا بدین‌ترتیب آن مکان نامشهودی را بیابد که در آن، امر آتی، در متنِ چنین‌بودگی [*Sosein*] آن دقیقه‌ی دیری‌سپری‌شده، تا همین امروز آشیانه کرده است ــ و چنان بلاغتی که ما، با نگاه به عقب، می‌توانیم آن را باز یابیم. زیرا طبیعتی که با دوربین سخن می‌گوید غیر از طبیعتی است که با چشم سخن می‌راند؛ ماهیتی "دیگر" که بیش از هر چیز به این معنا است که فضایی

Scanned with CamScanner

که توسط خودآگاهی انسان شکل گرفته به آن فضایی که توسط ناخودآگاه شکل‌گرفته استْ راه می‌دهد. این‌که، مثلاً، یک فرد بتواند توصیفی (اگر صرفاً با عبارات عمومی) از قدم برداشتن انسان ارائه دهد، امری عادی است، اما همان فرد هیچ شناختی از ژست و حالت انسان در کسری از ثانیهْ در هنگام قدم برداشتن، ندارد. عکاسی، با ابزارِ حرکت‌آهسته و بزرگ‌نمایی‌اش، این ژست و حالت را برای او آشکار می‌سازد. او اولین بار از طریق عکاسی ناخودآگاه نوری را می‌شناسد، همان‌طور که ناخودآگاه غریزی را از طریق روان‌کاوی می‌آموزد. جزئیات ساختار، و بافت سلولی، چیزهایی هستند که به‌طور معمولْ به تکنولوژی و پزشکی ربط دارند ــ اما همه‌ی این مسائل، در خاستگاه‌شان، بیشتر مربوط به دوربین هستند تا در مورد منظره‌ای احساس‌برانگیز یا پرتره‌ای باروح و سرزنده. اما در عین‌حال، عکاسی در این ماده، جنبه‌های سیماشناختی [physiognomic]، و جهان‌های تصویری را، که در کوچک‌ترین چیزها سکنی می‌گزینند، عیان می‌سازد ــ جنبه‌هایی بامعنا که آن‌قدر پنهان اند که می‌توانند جایگاهی پنهان در میان رؤیاهای بیداری [waking dreams] بیابند، اما، برای صورت‌بندیْ بزرگ‌نمایی شده و در دسترس اند، و تفاوت میان تکنولوژی و جادو را در مقام متغیرِ یکسر تاریخی عیان می‌سازند. از این‌رو است که بلاسفلت

Scanned with CamScanner

با عکس‌های گیاهی حیرت‌انگیزاش[1]، فرم‌های ستون‌های باستان را در بید، عصای اسقف را در نوعی سرخس، دسته‌های توتم را در شاه‌بلوطِ دهبرابر بزرگ‌نمایی‌شده، نقش و نگارهای پنجره‌های گوتیک را در گلِ خاردارْ آشکار می‌سازد. سوژه‌های هیل، نیز، زمانی که "پدیده‌ی عکاسی" را تشریح کردند و همچنان "یک تجربه‌ی بزرگ و رازآمیز" اند چندان دور از حقیقت نیستند ــ حتی اگر، برای سوژه‌ها، این مسئله فقط نوعی هوشیاری و آگاهی از "ایستادن در مقابل دستگاهی بود که می‌تواند در کوتاه‌ترین زمانْ تصویری از محیطِ مرئی بسازد که به اندازه‌ی خود طبیعت زنده و واقعی باشد." در مورد دوربین هیل گفته شده است که فاصله‌ی محتاطانه‌ای را حفظ می‌کند. اما سوژه‌هایش، به‌نوبه‌ی‌خود، به همان اندازه خوددار هستند؛ آن‌ها جلوی دوربین نوعی شرم و کم‌رویی داشتند، و تکیه‌کلام یک عکاس بعدیِ دوره‌ی رونقِ این هنر، "به دوربین نگاه نکنید"، می‌توانست ریشه در رویکرد آن‌ها [سوژه‌های هیل] داشته باشد. اما این مسئله به معنای "آن‌ها دارند به تو

---

1. Karl Blossfeldt, Urformen der Kunst: Photographische Pflmtzel1bildel~ edited and with an introduction by Karl Niercndorf (Berlin: Ernst Wasmuth, 1928), with 120 plates. [Benjamin's note].

Karl Blossfeldt (1865-1932)، استاد دانشگاه در زمینه‌ی طراحی و نقاشی در برلین، شور خاصی را در دهه‌ی ۱۹۲۰ با انتشار عکس‌هایی از قسمت‌های گیاهان که زیر ذره‌بین بزرگ شده بودند، ایجاد کرد.

Scanned with CamScanner

نگاه می‌کنندِ" حیوانات، مردم، و کودکان نبود، چیزی که چنین انزجارآورْ دالِ بر خریدار است و بهترین مخالفت نسبت به آن شیوه‌ای است که داوتندی پیر در مورد داگرئوتیپ‌ها سخن می‌گوید: "ما در ابتدا آنقدر به خودمان اعتماد نداشتیم که مدت زیادی به اولین تصویرهایی که ظاهر کرده‌ایم، نگاه کنیم. ما از وضوح و تمایز آن تصاویرِ انسانی شرمسار می‌شدیم، و بر این باور بودیم که چهره‌های بس کوچک اشخاص در تصویرْ ممکن بود نگاه‌مان را پاسخ گویند، تأثیراتِ حاصل از وضوح نامتعارف و همانندی نامعمول نسبت به طبیعت در اولین تصاویر داگرئوتیپ‌ها بر هر کسی تا به این حد بهت‌آور بودند."

اولین بازتولید موجودات انسانی با یکپارچگی ــ یا بهتر است بگوییم بدون حک‌وثبت [inscription] ــ وارد فضای دید عکاسی [*Blickraum der Photographie*] شدند. روزنامه‌ها هنوز یک عنصر لوکس بودند که مردم به ندرت آن‌ها را می‌خریدند، و اغلب در کافه‌ها نگاهی به آن‌ها می‌انداختند؛ فرایند فوتوگرافیک هنوز ابزارِ روزنامه نشده بود، و معدود بودند کسانی که سابق بر آنْ نام‌شان را به صورت چاپ‌شده دیده باشند. سیمای بشری بر گرد خویش واجد نوعی سکوت و خاموشی بودْ سکوتی که نگاه در آن نهفته بود. مختصر این‌که، همه‌ی بالقوگی‌های این هنرِ پرتره‌سازی بر این واقعیت استوار شده بود که تماس میان فعلیت [actuality] و عکس هنوز برقرار نشده

Scanned with CamScanner

بود. بسیاری از پرتره‌های هیل در قبرستان ادیبرو گریفریار[1] گرفته شده بودند ــ چیز دیگری مشخصه‌ی این دوره نیست، مگر این شیوه که سوژه‌ها در آن‌جا راحت بودند. و در واقع خود قبرستان، در یکی از تصاویر هیل، به نظر شبیه به یک فضای داخلی است، یک فضای جدا و بسته که در آن سنگ‌های قبر به دیواره‌های سنتوریِ برآمده از علف، تکیه داده بودند، و از درون مانند دودکش‌ها خالی‌شده بودند، دودکش‌هایی که به جای زبانه‌های آتشْ حک‌وثبت‌هایی را در درون خود داشتند. اما این صحنه، اگر بر بسترهای تکنیکی انتخاب نشده بود، هیچ‌گاه نمی‌توانست چنین تأثیرگذار باشد. حساسیت پایین به نور در اولین صفحه‌های حساسْ نوردهی بلندمدت در فضاهای بیرون را ضروری می‌ساخت. همین امر به‌نوبه‌خودْ بردنِ سوژه به مکانی پرت را مطلوب می‌ساختْ [زیرا] که در آن‌جا هیچ مانعی برای تمرکزِ کامل وجود نداشت. اولریک از دوران اولیه‌ی عکاسی می‌گوید "این خصلتِ ترکیبی مربوط به بیان [expression] که به‌واسطه‌ی مدت‌زمانی که سوژه باید طی آن ثابت می‌ماند تحمیل شده بود، علت عمده‌ی این مسئله است که چرا این عکس‌ها، فارغ از سادگی‌شان، شبیه به تصاویرِ خوب ـ طراحی‌شده یا خوب ـ نقاشی‌شده اند و نسبت به عکس‌های

---

1. Edinbrugh Greyfriars

Scanned with CamScanner

اخیر تأثیر بلندمدت‌تر و واضح‌تری بر بیننده می‌گذارند"[۱]. این رویه خود باعث شد سوژه‌ها درون آن لحظه، و نه خارج از آن، زندگی کنند؛ در طول بازه‌ی بلندمدت نوردهی، مدل‌ها آرام‌آرام به تصویر بدل می‌شوند، که در تضاد شدیدی با نمودهای عکس فوری قرار دارند ــ عکس فوری متناظر با آن محیطِ تغییرداده‌شده است، محیطی که کراکائور ماهرانه به آن اشاره کرده است، آن لحظه‌ی به غایت کوتاه نوردهی [یا ظاهر شدن بر دوربین] تعیین می‌کند که "آیا یک ورزشکار چندان مشهور می‌شود که عکاسان برای صفحات مصور عکس او را بگیرند." هر چیزی در این تصاویر اولیه طوری شکل گرفته بود که بپاید و دوام آورد. نه تنها گروه‌های منحصربه‌فردی که محل گردآمدنِ افراد به دور هم بود ــ و ناپدید شدن‌شان بی‌شک یکی از دقیق‌ترین دردنشان‌های [sypmtom] آن چیزی بود که داشت در نیمه‌ی دوم قرن در جامعه اتفاق می‌افتاد ــ بلکه حتی چین‌وچروک‌های البسه‌ی مردم نیز شکل خویش را مدت‌زمانی بیشتر حفظ می‌کردند. تنها کافی است کتِ شلینگ را در نظر بگیرید. مطمئناً به همراه او نامیرا می‌گردد:

---

۱. Bernard von Brentano (1901-1964)، ژورنالیست و رمان‌نویس چپ‌گرا، که برای روزنامه‌ی *Frankfurter Zeitung* و Berliner Tageblatt می‌نوشت. شاید بیشتر به‌خاطر رمان تاریخی‌اش به نام *Theodor Chindler*، که انتقال از امپراتوری به جمهوری وایمار را ترسیم می‌کند، شناخته شده باشد.

Scanned with CamScanner

طرح‌هایی که به‌واسطه‌ی تن شلینگ بر این کت نقش بسته است، برازنده‌ی چین‌وچروک‌های صورت او هستند. مختصر این‌که، همه چیز حاکی از آن است که برنارد فون برنتانو در این دیدگاه خویش برحق بود که "عکاس در ۱۸۵۰ با ابزار کارش هم‌تراز بود" ــ برای اولین بار، و دیر زمانی برای آخرین بار.[۱]

برای درکِ تأثیر قدرتمندِ داگرئوتیپ در دوره‌ای که کشف شد، باید این مسئله را نیز در ذهن داشت که نقاشی *فضای باز* [*plein air*] در آن زمان در حال گشودنِ نقطه‌نظرهای کاملاً جدیدْ برای اکثر نقاشان حرفه‌ای بود. حتی آراگو نیز، با اطلاع از این امر که دقیقاً در همین عرصه، عکاسی ضرورتاً می‌بایست قدرت را از دست نقاشی خارج سازد، در بازنگری تاریخی‌اش از تلاش‌های اولیه‌ی جیوانی باتیستا دلا پورتا[۲]، صراحتاً این‌گونه توضیح داد که: "تا آن‌جا که به جلوه‌ی برآمده از شفافیتِ ناقص جوِ ما مربوط می‌شود (که بی‌ربط و ناشیانه 'پرسپکتیو جوی' نامیده شده است)، حتی نقاشان باتجربه انتظار ندارند اتاقک تاریک" ــ یعنی تکثیر تصاویری که در آن ظاهر می‌شوند ــ "به آن‌ها

---

۱. Giovanni Battista Della Porta (1535-1615)، فیزیکدان و درام‌نویس ایتالیایی بود که آثارش شامل توضیحات و تشریحاتِ اتاقک تاریک بود، در عین‌حال در مورد لنز خاصی بود که خود آن را طراحی کرده بود.

2. Giovanni Battista Della Porta

Scanned with CamScanner

در برگردان صحیح آن کمک کند". در لحظه‌ای که داگر موفق به ثابت‌کردنِ تصاویرِ اتاقک تاریک شد، نقاشان از تکنسین‌ها جدا شدند. با این‌حال، قربانی واقعیِ عکاسیْ نقاشی منظره نبود بلکه مینیاتورِ پرتره بود. پیشرفت‌ها آن‌قدر سریع بود که تا ۱۸۴۰ مینیاتوریست‌های بی‌شماری به عکاسان حرفه‌ای تبدیل شده بودند، در ابتدا این عکاسانْ جریانی موازی با مینیاتور پرتره محسوب می‌شدند اما خیلی زود به تنها جریان پرتره بدل شدند. این‌جا بود که تجربه‌ی امرار معاش اولیه‌شان [یعنی همان مینیاتور پرتره] آن‌ها را در جایگاه خوبی قرار داد، و چیزی که موجب دستاوردهای فوتوگرافیک سطح‌بالای آن‌ها بود و باید از آن قدردانی کرد تمریناتِ آن‌ها در مقام صنعت‌گرِ ماهر بود نه پیشینه‌ی هنری‌شان. نسلِ انتقالی خیلی آرام ناپدید شدند؛ در واقع، به‌نظر می‌رسید نوعی رحمت مقدس بر گرد آن عکاسانِ اولیه وجود داشت: نادار، استلتزنر، پیرسون، و بایاردز همه به سلامت تا ۸۰، ۹۰ سالگی زندگی کردند.[1] با این‌که در

---

۱. Carl Ferdinand Stelzner (1805-1895)، عکاس و نقاش آلمانی بود که مانند بسیاری از نقاشان مینیاتوریست به داگرئوتیپ روی آورد؛ به همراه هرمان بیو تعدادی از اولین عکس‌های خبری را انداختند. Pierre-Louis Pierson (1822-1913)، یکی از نقاشان برجسته‌ی پرتره در فرانسه بود؛ در ۱۸۶۲ پیرسون و شرکایش برادران مایر عکاسان رسمی ناپلئون سوم نامیده شدند. Hippolyte Bayard (1801-1887)، عکاس فرانسوی، به‌عنوان یک مخترع در دوران اولیه‌ی عکاسی فعال بود. به‌طور وسیع به‌عنوان یکی از

Scanned with CamScanner

نهایت، تاجرانْ عکاسی حرفه‌ای را از هر طرف مورد هجوم قرار دادند؛ و وقتی، بعدها، نگاتیو رتوش‌شده، که در حکمِ انتقام نقاشِ بد از عکاسی بود، تبدیل به امری همه‌جایی شد، زوالی سریع در ذوق آغاز شد. این همان زمانی بود که آلبوم‌های عکاسی باب شدند. آن‌ها در بی‌روح‌ترین قسمت‌های خانه بودند، بر میزهای کوچک یا استندهای کوچکی در اتاق پذیرایی ــ جلدهای بزرگ چرمی با چفت‌های فلزی زننده و صفحاتی با لبه‌های آب‌طلا داده‌شده که به ضخامت انگشت اند، و افرادی را به نمایش می‌گذارند که به‌طرز احمقانه‌ای گن‌پوشیده یا در پارچه‌پیچیده و تزیین‌شده اند: عمو آلکس و عمه آنت ریکچن، ترودی کوچولو وقتی هنوز نوزاد بود، بابا در اولین ترم دانشگاه‌اش ... و در نهایت، برای این‌که شرم‌زدگی‌مان را کامل کنیم، ما خودمان ــ در حال آواز خواندن و تکان دادن کلاه‌مان در جلوی منظره‌ی برفی نقاشی‌شده، یا به‌عنوان ملوانِ باهوش، به صورت کجْ بر روی یک پایمان ایستاده، و به چارچوب در پولیش‌خورده‌ای تکیه زده‌ایم. لوازم جانبی‌ای که در این پرتره‌ها استفاده شده، پایه‌ها و نرده‌ها و میزهای بیضی کوچک، هنوز یادآور دورانی هستند که، به‌خاطر زمان نوردهی بلندمدت، برای این‌که سوژه‌ها بتوانند ثابت بمانند باید حائل‌های کمکی به آن‌ها داده می‌شد؛ و اگر، در ابتدا،

اولین و مهم‌ترین عکاسان هنرمند شناخته شده است، اولین نمایشگاه فوتوگرافیک را برگزار کرد، که در آن ۳۰ اثر از خود را به نمایش گذاشت.

Scanned with CamScanner

احساس می‌شد "جای سر" و " مهار زانو" به اندازه‌ی کافی محکم است، "چیزهای دیگری نیز اضافه می‌شد، مانند چیزهایی که در نقاشی‌های مشهور می‌توان دید، پس لاجرم باید 'هنرمندانه' باشند. اول ستون‌ها، یا پرده‌ها، بودند که اضافه می‌شدند." کاردان‌ترین افراد در دهه‌ی ۱۸۶۰ شروع به مخالفت با این کار احمقانه کردند. تا آن‌جا که یک مجله‌ی تجاری انگلیسی در آن دوران نوشت، "ستون در نقاشی تا حدی قابل قبول بود، اما به این صورت که در عکاسی استفاده می‌شود دیگر مضحک است، زیرا که معمولاً روی یک فرش قرار می‌گیرد. و همه می‌دانند که ستون‌های مرمری یا سنگی بر بنای مُفرش سربرنمی‌آوردند." اینْ همان دورانِ استودیوهایی بود ــ با پرده‌ها و درخت‌های نخل، و پارچه‌منکوب‌ها و سه‌پایه‌های‌شان ــ که مکان بسیار مبهمی را میان اعدام و بازنمایی، میانِ اتاق شکنجه و بارگاه پادشاهی اشغال می‌کردند، و استودیوهایی که پرتره‌ای مقدم از کافکا گواه و شاهدِ رقت‌انگیزی از آن‌ها به دست می‌دهد. آن‌جا پسری، شاید شش ساله، کت بچه‌گانه‌ای را روی یک زیرکتی مخصوص به تن کرده، کت به شکلِ توهین‌آمیزی تنگ است. کودک در منظره‌ی گلخانه ایستاده و پس‌زمینه پوشیده از برگ‌های نخل است. برای این‌که این جنگلِ گرمسیری پرده‌شده به دیوارْ حتی خفه‌تر و ناراحت‌کننده‌تر هم شود، سوژه در دستِ چپش یک کلاه لبه‌پهن بزرگ، از همان‌هایی که اسپانیایی‌ها سر می‌کنند، نگه داشته است. اگر به‌خاطر چشمان به غایت

Scanned with CamScanner

غمگینش نبود، بی‌شک در این صحنه گم می‌شد، چشمانی که بر این چشم‌انداز مقدرشده برای آن‌ها، چیره می‌شوند.

این تصویر، در اندوه بی‌پایانش، آویزی را برای عکس‌های اولیه شکل می‌دهد، عکس‌هایی که هنوز مردم در آن‌ها این چنین مطرود و منزویْ به سبک‌وسیاق این پسربچهْ به جهان نگاه نمی‌کردند. هاله‌ای حول آن‌ها وجود داشت، رسانه‌ای که به نگاه خیره‌شان تکامل و اطمینان می‌بخشیدْ حتی هنگامی که نگاه خیره‌شان به خود رسانه نفوذ کرده بود. بار دیگر نیز برابری و هم‌ارزیِ تکنیکی آشکار است: این هم‌ارزی شامل پیوستارِ مطلق از روشن‌ترین نور تا تاریک‌ترین سایه است. در این‌جا، نیز، ما در عملْ این قاعده را می‌بینیم که پیشرفت‌های جدید از پیش در تکنیک‌های قدیمی متصور شده‌اند، زیرا هنرِ نقاشی پرتره‌ی قبلی، پیش از ناپدید شدنش، شکوفایی عجیبِ متزوتینت[1] را تولید کرده بود. فرایند متزوتینتْ قطعاً نوعی تکنیک بازتولید بود، که بعدها صرفاً با بازتولید عکاسانه‌ی جدید تلفیق شد. آن شیوه‌ای که نور در کار هیل از دل تاریکی با تقلا بیرون می‌آید یادآور متزوتینت است: اورلیک در مورد "اشراق جامع" سخن می‌گوید که حاصل زمان نوردهی زیاد است، و "به این عکس‌های اولیه عظمت می‌دهد."[2] و در

---

۱. Mezzotint، چاپ‌نقشِ نیم‌سایه‌ای. م

2. Orlik, *Kleine Aufsatze*. p. 38.

Scanned with CamScanner

میان اختراع‌های معاصر، دلاروش از قبل به آن تأثیر کلی "بی‌سابقه و بدیع" اشاره کرده بود، "که در آن هیچ چیزْ آرامش ترکیب‌بندی را به هم نمی‌زند."[۱] تا این‌جا به اندازه‌ی کافی به تعین‌یافتگی [determinedness] تکنیکیِ نُمود هاله‌وار پرداختیم. بسیاری از عکس‌های گ رر به شکل خاصی حال‌وهوایی از دوستی سرزنده را، ب طه‌ای کوتاه بر صفحه‌ی حساسْ ذخیره می‌کنند، یعنی قبل از این‌که توسط "چاپ اولیه" [*Originalaufnahme*] خراب شده باشند. همین هاله‌ی [halo] روح‌انگیزْ بود که گاهی به همراه ظرافت و عمقْ توسط قاب‌های بیضی و امروزه از مُدافتادهْ، تسخیر می‌شد. به همین علتْ تأکید بیش از اندازه بر "تکامل هنری" یا "ذوق" خوانشی اشتباه از این دوره‌های نوباوگی عکاسی خواهد بود. این تصاویر در اتاق‌هایی که هر مشتری با آن مواجه بود، در شخص عکاس، با یک تکنسین سال آخر، ساخته شده بودند؛ در صورتی که عکاس، در شخصیت هر مشتری، با عضوی از طبقه‌ی درحال ترقی مجهز به هاله مواجه بود، هاله‌ای که از تای کتِ فراکِ یک مرد یا کراواتِ نرمْ بیرون زده بود. زیرا این هاله به هیچ روی محصولِ صرفِ دوربین بدوی نبود. لیکن در این دوره‌ی اولیه هرچقدر

---

۱. Paul Delaroche, cited in Schwarz, *David Octavius Hill*, p. 39. دلاروش (۱۷۵۷ـ۱۸۵۹) از نقاشان آکادمیک فرانسوی بود، که به موضوعات تاریخی توجه ویژه داشت.

Scanned with CamScanner

سوژه و تکنیک همخوان و متجانس بودند، در دوره‌ی زوال که به سرعت فرارسید، نامتجانس گشتند. زیرا پیشرفت‌های زودهنگام در اپتیک، دستگاه‌ها را قادر ساختْ بالکل بر تاریکی فائق آیند و ظاهرها و نمودها را درست به‌سان هر آینه‌ای ذخیره سازند. گرچه، بعد از ۱۸۸۰، عکاسانْ شبیه‌سازی این هاله را حرفه و تجارت خود ساختند، هاله‌ای که با سرکوب تاریکی به‌واسطه‌ی لنزهایِ سریع‌ترْ از تصویر بیرون رانده شده بود، درست همان‌طور که این هاله توسط نسل حادترِ بورژوازی امپریالیستی در حال بیرون‌رانده‌شدن از واقعیت بود. آن‌ها وظیفه‌ی خود می‌دانستند که این هاله را با تمام هنرهای رتوش‌کردن، و مخصوصاً چاپ به اصطلاح صمغی، شبیه‌سازی کنند. از این‌رو، به ویژه در یوگنداستیل [Art Nouveau][1]، تُن نیم‌سایه، که توسط سایه‌روشن‌های مصنوعی از میان رفته بود، مُدروز شد. علی‌رغم این ابهام قابل مد، با این حال، ژستی وجود داشت که بیش از پیش خود را عیان می‌ساخت، ژستی که سختی و صلابت‌اش نشان‌دهنده‌ی عجزِ آن نسل در رویارویی با پیشرفت تکنیکی بود.

و با این‌حال، باز هم آن‌چه برای عکاسی سرنوشت‌ساز است، نگرشِ عکاس به تکنیک‌های خود است. کامیل رشت استعاره‌ی مناسبی را پیدا کرده بود: "ویالونیست، باید ابتدا نت را بسازد، باید آن

---

۱. این کروشه از مترجم انگلیسی است. م.

Scanned with CamScanner

را درآورد، در یک لحظه باید آن را بیابد؛ پیانیست به کلیدها ضربه می‌زند و نُت به وضوح طنین می‌اندازد. نقاش و عکاس هر دو ابزاری در دستان‌شان دارند. طراحی و نقاشی، برای نقاش، متناظر با تولید صدای ویالونیست است؛ عکاس، مانند پیانیست، مزیتِ وسیله‌ی مکانیکی را در اختیار دارد که تحت لوای قوانین محدودکننده است، درحالی‌که ویالونیست تحت چنین قیدی نیست. کسی چون پادروسکی هرگز قادر نخواهد بود چنان شهرتی کسب کند، یا آن طلسمِ کم‌وبیش افسون‌گری را به دست آورد، که پاگانینی به دست آورده بود.»[1] اما ــ اگر بخواهیم این استعاره را ادامه بدهیم ــ در عرصه‌ی عکاسی همتایی برای بوسونی وجود دارد و او همان اتژه است.[2] هر دو خوش‌قریحه و باذوق بودند، اما در عین‌حال پیش‌رو. جذب و ادغام بی‌همتا در آثارشان، با دقتی افراطی ترکیب‌شده میان هر دو مشترک است. حتی نوعی تشابه صوری هم وجود داشت. اتژه بازیگری بود که، از حرفه‌ای‌ها بیزار بود، ماسک را زدوده و بر آن بود که آرایش را هم از

---

1. Eugene Atget, *Lichtbildel;* with an introduction by Camille Recht (Paris and Leipzig, 1930), p. 10. [Benjamin's note]

۲. Eugene Atget (1857-1927)، عکاس فرانسوی، در کل عمر به صورت گمنام به خلق تصاویری از پاریس و محیط اطرافش پرداخت. او به‌عنوان یکی از سردمداران عکاسی قرن بیستم شناخته شده است.

Scanned with CamScanner

واقعیت بزداید. او در پاریس با تنگدستی زندگی کرد و به صورت ناشناس، تصاویرش را به قیمت ناچیز به مشتاقان عکاسی که به اندازه‌ی خودش عجیب‌وغریب بودند، می‌فروخت؛ او اخیراً فوت کرد، و بیش از چهار هزار تصویر باقی گذاشت. برنیک ابوت از نیویورک این تصاویر را در کنار هم جمع کرد، منتخبی بدون استثنا زیبا در یک جلد توسط کامیل رشت به چاپ رسید.[1] مجله‌های معاصر نوشتند "هیچ چیز از این مرد نمی‌دانیم، کسی که بیشتر زندگی‌اش را با فروش عکس‌هایش به قیمت یکی از همان تصاویر کارت‌پستال می‌گذراند، کارت‌پستال‌هایی که در حدود ۱۹۰۰، منظرِ شهری زیبایی را نشان می‌دادند، که با رنگ آبی بسیار تیره پوشیده، و با ماه روتوش‌شده تکمیل شده بودند. او به اوج درجه استادی رسید؛ اما این استادی با شکستِ تلخِ یک هنرمندِ بزرگْ کسی که همیشه در سایه‌ها زندگی کرد، همراه بود، او از این که پرچم‌اش را بر این اوج بکوبد سرباز زد. به این ترتیب خیلی‌ها می‌توانند تملق گویند که آن اوج را کشف کرده‌اند، حتی اگر این‌گونه باشد اتژه پیش از آن‌ها در اوج بوده است."

---

۱. Berenice Abbott (1898-1991)، عکاس آمریکایی، اولین کارهای اتژه را ادامه داد و بر اولین چاپ کتاب‌هایش نظارت می‌کرد. او نوعی مستندسازی فوتوگرافیک را، با حال‌وهوای اتژه، از شهر نیویورک در دهه‌ی ۱۹۳۰ و ۱۹۴۰ به عهده گرفت.

Scanned with CamScanner

در واقع، عکس‌های پاریسِ اتژهْ نیای عکاسی **سوررئالیستی** هستند ــ بخش پیشرفته‌ی یگانه ستون واقعاً وسیعی که سوررئالیسم موفق شده بود به راه بیندازد. او اولین کسی بود که جَو خفقان‌آورِ حاصل از عکاسی پرتره‌ی رایج در دوره‌ی زوالْ را بی‌اثر ساخت و این جَو را پاک‌سازی کرد ــ در واقع، تمامی آن را با هم افسون‌زدایی کرد: او رستگاری و رهایی ابژه از هاله را بنیان نهاد، هاله‌ای که بارزترین دستاوردِ آخرین مکتبِ عکاسی بود. وقتی گاهنامه‌های آوانگارد مانند *بیفور* یا *واریته* تصاویری را چاپ می‌کردند که زیرنویس "وستمینستر"، "لیل"، "آنتورپ" یا "برسلو"، داشتند، این تصاویر تنها نمایش جزئیات بودند، در جاییْ بخشی از نرده، در جای دیگر تنه‌ی درختی که شاخه‌های بی‌برگش با لامپِ گازیْ صلیبی را شکل می‌داد، یا یک دیوار زیرشیروانی، یا یک تیر چراغ برق به همراه یک راهنمای آویزان که نام شهر بر آن بود ــ این عکس‌ها چیزی نبودند جزْ پالایشِ نقش‌مایه‌هایی که اتژه کشف کرده بود. او به دنبال آن چیزی بود که بارز نشده، فراموش شده، یا بر قایقی تنها به دست جریان سپرده شده بود. و از این‌روست که چنین تصاویری، در مقابلِ نام‌های طنین‌انداز اگزوتیک، و رمانتیک‌گونه‌ی شهرها، نیز، می‌ایستند؛ آن‌ها هاله را از درونِ واقعیتْ همچون آب در کشتی سوراخ‌شده به بیرون می‌ریزند. ــ هاله به راستی

Scanned with CamScanner

چیست؟ بافته‌ای غریب و مرموز از مکان و زمان: نُمود یا پدیداریِ یکه‌ی[1] نوعی فاصله یا امر دوردست، حال هرچند هم که نزدیک باشد. آرمیدن در یک نیم‌روز تابستان و پی‌گرفتنِ خط کوهستان بر زمینه‌ی افق، یا شاخه‌ای که بر آرامنده سایه انداخته است، آن هم تا زمانی که آن لحظه یا آن ساعت نیز در پدیداری آن سهم داشته باشد ــ این به معنای تنفس هاله‌ی آن کوه‌ها، یا آن شاخه است. امروزه، اشتیاقِ "نزدیک آوردن چیزها" به سمت خودمان، یا حتی به سمت توده‌ها، به اندازه‌ی غلبه بر هر چیزِ یکه در هر وضعیتْ از طریقِ بازتولیداش، هوس‌انگیز و شورانگیز است، هوس‌انگیزی‌ای که در روزگارانِ ما نوعی خواست و رغبت است. هر روز نیاز به تصرفِ ابژه، از حد اعلای نزدیکی، در قالب یک تصویر ــ یا حتی بیشتر یک کپی ــ بیش از پیش الزام‌آور می‌شود. و تفاوت میان کپی، که روزنامه‌های مصور و فیلمِ اخبارِ روز آن را پیوسته آماده دارند، و تصویرِ اصلْ آشکار است. درهم‌تنیدگی یکتایی و دوام در دومی [تصویر اصل] به اندازه‌ی درهم‌تنیدگی بازتولیدپذیری و گذرا بودن در اولی نزدیک و عمیق است. کَندن و برداشتن پوسته‌ی ابژه، یا همان تخریبِ هاله، در حکم

---

۱. Das einmalige، معنای تحت‌الفظی این کلمه چیزی است که یک بار رخ می‌دهد و تکرار نمی‌شود. مترجم انگلیسی از unique برای معادل آن استفاده کرده است. می‌توان آن را به one-time هم ترجمه کرد.

Scanned with CamScanner

امضا یا مُهر نوعی ادراک است که معنایش برای همه‌ی امور یکسان در جهان[1]، تا بدان پایه رشد کرده است که حتی امرِ یکتا نیز، ــ به‌واسطه‌ی بازتولیدش ــ از یکتایی‌اش عاری گشته است. اتژه تقریباً همیشه از کنار "منظرهای بزرگ و به اصطلاح نمادهای منطقه‌ای[2] [landmark]" می‌گذشت. آن‌چه او چشم‌پوشی نمی‌کرد ردیفِ بلندی از چکمه‌های باقی‌مانده بود؛ یا محوطه‌های محصور در پاریس، جایی که از شب تا صبح چرخ‌دستی‌ها به یک ردیف صف کشیده بودند؛ یا میزهایی که مردم بعد از اتمامِ غذای‌شان ترک کرده بودند، ظروفی که هنوز تمیز نشده بودند ــ آن‌گونه که صدها هزار از آن‌ها در همان ساعت وجود داشتند. اما، به‌طور قابل ملاحظه‌ای، تقریباً تمام این تصاویر خالی از [جمعیت] هستند. پرته دآرکویل با همه‌ی استحکامات‌اش خالی است، قدم‌های ظفرمندانه خالی است، حیاط

---

1. Benjamin is quoting Johannes V. Jensen, *Exotische Novellen*, trans. Julia Koppel (Berlin: S. Fischer, 1919), pp. 41-42. Jensen (1873-1950) رمان‌نویس، شاعر و مقاله‌نویس دانمارکی بود، که جایزه‌ی نوبل ادبیات را در سال ۱۹۴۴ برد. به "هشیش در مارسیلز" (۱۹۳۲) در بنیامین، *منتخب نوشته‌ها*، جلد دوم، ۱۹۲۷ـ ۱۹۳۴ (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1999) صفحه ۶۷۷ مراجعه کنید.

۲. ساختمان‌ها و نمادهای یک منطقه‌ی خاص که از روی آن به راحتی می‌توان آن منطقه را بازشناخت. مثلاً برج ایفل نماد منطقه‌ای پاریس است.م.

Scanned with CamScanner

خالی است، پلاس دو ترته آن‌گونه که باید باشد، خالی است. آن‌ها تنها نیستند، صرفاً بدون حالت هستند؛ شهر در این تصاویر به نظر خالی‌شده می‌آید، مانند منزلگاهی که هنوز مستأجری برای آن پیدا نشده است. بر این دستاوردها بود که عکاسی **سوررئالیستی** شرایط را برای جداسازی مؤثر میانِ انسان و پیرامون‌اش مهیا ساخت. این نوع عکاسی به چشمِ پرورش‌یافته از لحاظ سیاسی، آزادی عمل می‌دهد، که زیر نگاه این چشمْ همه‌ی صمیمیت‌ها و نزدیکی‌ها به نفع روشن‌شدنِ جزئیات قربانی می‌شوند.

روشن است که این شیوه‌ی جدید نگریستن برای به دست آوردنِ کمترین چیز در حیطه‌ای که بزرگ‌ترینْ تن‌آسایی در آن وجود داشته، برپا شده است: عکاسی تجاری و متداولِ پرتره. از سوی دیگر، در عکاسی انجام کار بدون مردمْ ــ یعنی چشم‌پوشی از مردم ــ غیرممکن‌ترین نوع چشم‌پوشی‌ها است. همچنین هر کسی که این مسئله را نمی‌داند با دیدنِ بهترین فیلم‌های روسی آموخت که محیط و منظره، نیز، به راحتی خود را برای آن عکاسانی که در پروژه‌ی سیماشناختی ناشناس‌شان موفق بودند، آشکار می‌سازند، زیرا این نوع عکاسی ارزش چهره را به آن‌ها معرفی می‌کرد. با این حال، ممکن بودن یا نبودنِ این امر، تا حد زیادی به سوژه بستگی دارد. نسلی که نگران نبود آیندگان آن‌ها را در عکس به یاد آورند، با شرم در مقابل چنین پیشرفت‌هایی به خلوت خود پاپس کشیدند ــ یعنی همان‌گونه

Scanned with CamScanner

که شوپنهاور به عمق صندلی‌اش در تصویر فرانکفورت که حدود ۱۸۵۰ گرفته شده، فرو رفته است ــ به همین دلیل اجازه می‌دهد که آن مکان، مکانی که آن‌ها در آن زندگی می‌کردند، بر سطح حساس در کنارشان باشد. آن نسل فضیلت‌هایش را به نسل بعدی انتقال نداد. به این صورت فیلمِ بلند روسی اولین فرصت برای قرار دادنِ مردم در مقابلِ دوربین بود، مردمی که هیچ استفاده‌ای برای عکس‌های‌شان نداشتند؛ و بی‌درنگ چهره‌ی بشری با اهمیتی جدید و غیرقابل تصور در فیلم ظاهر شد. اما این تصویر دیگر پرتره نبود. پس چه بود؟ کار برجسته‌ی یک عکاس آلمانی به این سؤال پاسخ داد. آگوست ساندر[1] مجموعه‌ای از صورت‌ها را جمع‌آوری کرد که به هیچ عنوان در سطح پایین‌تری از گالری سیماشناختی شگرفِ آیزن‌اشتاین یا پودوکین نبود، و ساندر چنین کاری را با نگرش علمی انجام داده بود. "کار تکمیل‌شده‌ی او شامل هفت گروه متناظر با نظام‌های اجتماعی موجود

---

1 August Sander, *Das Antlitz del' Zeit: Sechzig Aufl1ahmen deutscher Menschen des 20. Jahl'hundertsJ* with an introduction by Alfred Dablin (Munich, 1929). [Benjamin's note].

Sander (1876-1964)، عکاسی آلمانی، در پی جمع‌آوری پرتره فوتوگرافیک از مردم آلمان بود؛ Das Antlitz der Zeit (چهره‌ی زمانه‌ی ما) اولین جلوه‌ی این پروژه‌ی با رویکردهای جامعه‌شناختی بود، که شامل پرتره‌ی دهقانان، کارگران، صنعت‌گران، تجار، و هنرمندان و دیگر چهره‌ها بود.

Scanned with CamScanner

بود، که بنا بود در یک کتابِ قطعِ بزرگِ چهل‌وپنج صفحه‌ای، هر صفحه شامل دوازده عکس، به چاپ رسد.» ما نمونه‌ای از این کتاب داریم که شصت عکس در آن وجود دارد، و مصالح و ماده‌ی بی‌پایانی را برای تحقیق و مطالعه به دست می‌دهد. «ساندر با مردی روستایی، ریشه‌دوانده در خاک، آغاز می‌کند، بیننده را از میانِ هر قشر اجتماعی و هر شغلی به بالاترین معرفان و نمایندگانِ تمدن می‌برد، و دوباره به آدمِ سبک‌مغز و سادهْ باز می‌گرداند.» عکاس در قالبِ تحقیق به این کار بزرگ نپرداخته، یا با مشاوره‌ی قوم‌نگاران و جامعه‌شناسان به موضوع نگاه نکرده است، همان‌طور که ناشر می‌گوید، او این کار را «با مشاهده‌ی مستقیم انجام داده است.» مطمئناً این کار بسیار بی‌غرضانه، و به واقع نوعی مشاهده‌ی زمخت و جسورانه، اما در عین‌حال با ظرافت بوده، که روحِ این اشاره‌ی گوته در آن بسیار بارز و آشکار است: «نوعی تجربه‌گرایی ظریف و حساس وجود دارد که آن‌قدر درونی و عمیقْ خود را با ابژه درگیر می‌کند که تبدیل به تئوری درست و حقیقی می‌گردد.» آن‌قدر این کار برای بیننده‌ای چون دوبلین مناسب بود که دقیقاً جنبه‌های علمی این کار به ذهنش خطور کرد، او در مورد عکس‌ها این‌گونه توضیح می‌دهد: «به همان صورت که آناتومی قیاسی، در فهمِ طبیعت و تاریخِ اندام‌ها به ما کمک می‌کند، این عکاس،

Scanned with CamScanner

عکاسی را به شکل قیاسی انجام می‌دهد، در واقع نقطه‌نظر علمی را که برتر از نقطه‌نظر عکاسِ جزئیات است، اتخاذ می‌کند.»[1] اگر ملاحظات اقتصادیْ مانع از ادامه‌ی چاپ این مجموعه‌ی غیرمعمول از کارها شود، جای تأسف دارد. جدا از این انگیزه‌ی ابتدایی، انگیزه‌ی مشخص‌تر دیگری نیز وجود دارد که می‌توان برای ناشر ایجاد کرد. اثری مانند اثر ساندر می‌توانست یک‌شبه به شکلی غیرمنتظره بر سر زبان‌ها افتد. جابه‌جایی‌های ناگهانی قدرتْ همچون چیزی که اکنون موعدش در جامعه‌ی ما گذشته است، می‌تواند توانایی خوانش گونه‌های چهره‌ای[2] را تبدیل به مسئله‌ای حیاتی نماید. چه شخص از جناح چپ یا راست باشد، به این امر عادت خواهد کرد که برحسب زادگاه‌اش به او نگاه شود؛ و شخص به همین شیوه به دیگران نگاه می‌کند. اثرِ ساندر بیش از یک کتاب تصویری است. کار او را می‌توان یک راهنمای آموزنده محسوب کرد.

---

۱. فیلم‌ساز و تئوریسین روسی سرگی میخایلوویچ آیزن‌اشتاین (۱۸۹۸ـ۱۹۴۸) فیلم‌های *Battleship Potemldn* (1925) ، *Strike* (1925) ، *October* (1927) ، *Alexander Nevsky* (1938) و *Ivan the Terrible* (re1e.ased in two parts, (1944 and 1958 را کارگردانی کرد. Vsevolod Illariollovich Pudovkin (1893-1953)، او نیز یکی از مهمترین فیلم‌سازان شوروی بود، فیلم‌های *The End of Mother* (1926) *St. Petersburg* (1927) و *Storm over Asia* (1928) را کارگردانی کرده بود.

2. facial types

Scanned with CamScanner

لیخت‌وارک[1] قبل از ۱۹۰۷ نوشت "در عصر ما هیچ اثر هنری‌ای به اندازه‌ی عکسِ از خود، عکس از نزدیک‌ترین افراد و دوستانِ، و از عزیز یک فرد، چنین نگاه نزدیک و دقیقی ندارد،" او این‌گونه مسئله را از قلمروی تمایزاتِ زیباشناختی خارج می‌کند و آن را به قلمروی کارکرد اجتماعی وارد می‌سازد.[2] در ضمن تنها از این دیدگاه است که می‌تواند جلوتر برود. به واقع قابل تأمل است که مناقشه بر سر زیبایی‌شناسی عکاسی ـ به‌مثابه ـ هنر با شدت تمام در گرفته است، درحالی‌که به ندرت توجهی به واقعیت اجتماعی هنر ـ به‌مثابه ـ عکاسی شده است، واقعیتی که [تا به امروز] به مراتب کمتر سؤال‌برانگیز بوده است؛ و هنوز تأثیر بازتولیدِ فوتوگرافیکِ آثار هنری برای کارکردِ هنر از اهمیت بیشتری برخوردار است تا وضعیتِ کم‌وبیش هنرمندانه‌بودنِ نوعی عکاسی که کل تجربه را تنها به‌عنوان شکارهایی برای دوربین می‌بیند. آماتوری که با انبوهی از عکس‌های هنری به خانه بازمی‌گردد در واقع خوشایندتر از آن شکارچی‌ای نیست که با تعدادی شکار برمی‌گردد، شکارهایی که تنها

---

1. Lichtwark

2. Alfred Lichtwark, introduction to Fritz Matthies-Masuren, *Kunstlerische Photographie: Entwicldullg und Einfluss in Deutschland* [Artistic Photography: Development and Influence in Germany] (Berlin: Marrquardt, 1907), p.16.

Scanned with CamScanner

برای تاجر و بازرگان مصرف دارد و برای دیگران بی‌مصرف اند. آن روز نیز نزدیک است که مجله‌های مصور بیش از تاجرانِ شکارْ وجود داشته باشند. تا به این‌جا زیاد به عکس فوری پرداختیم. اما هنگامی که از عکاسی- به‌مثابه- هنر به هنر- به -مثابه -عکاسی برویم، تأکیدات بالکل تغییر می‌کنند. همه به این مسئله توجه کرده‌اند که چقدر یک تصویر، و بیش از همه مجسمه، و معماری نیز در یک عکس، با سهولت بیشتری قابل فهم است تا در واقعیت. بسیار وسوسه‌برانگیز است که تقصیر را مستقیماً بر گردنِ زوال درک هنری، شکست حساسیت و شعور معاصر بیندازیم. اما فرد به‌واسطه‌ی شیوه‌ی فهمِ آثار بزرگ بار می‌آید که شیوه‌ای که تقریباً همزمان با شروعِ بسط و گسترش تکنیک‌های بازتولید تغییر شکل داده شد. چنین آثاری دیگر نمی‌توانند به صورت تولیداتِ افرادْ تلقی گردند؛ آن‌ها به یک تولید جمعی تبدیل می‌شوند، بدنه‌ای چنان وسیع که تنها می‌تواند از طریق مینیاتورسازی همگون و همانند گردد. در تحلیل نهایی باید گفت، روش‌های بازتولید مکانیکی، نوعی تکنیکِ تقلیل است که به افراد کمک می‌کند به درجه‌ای از سلطه بر آثار هنری دست یابند ــ سلطه‌ای که بدون آنْ آثار دیگر نمی‌توانند در معرض استفاده قرار گیرند.

اگر یک چیز نشان‌دهنده‌ی روابط امروزی هنر و عکاسی باشد، آن چیزْ تنشِ حل‌نشده‌ی بین دو امر برآمده از عکاسی آثار هنری است. بسیاری از کسانی که، در مقام عکاس، تعیین‌کننده‌ی سیمای

Scanned with CamScanner

فعلی این تکنولوژی اند، به‌عنوان نقاش کار خود را آغاز کرده بودند. آن‌ها بعد از تلاش‌های بسیار برای ایجاد پیوند زنده و روشن میان ابزارِ بیانِ نقاشی و زندگی مدرن، به نقاشی پشت کردند. هرچه احساس‌شان نسبت به حال‌وهوایِ زمانه، شدیدتر و حادتر می‌شد، نقطه‌ی شروعْ برای‌شان بغرنج‌تر می‌گشت. یک بار دیگر، همانند ۸۰ سال پیش، عکاسی چوب سرکوفت را از دست نقاشی گرفته است. همان‌طور که ماهولی‌ـناگی گفته است:

بیشتر جنبه‌ی بالقوه و خلاقِ امر نو عمدتاً به آرامی از خلال فرم‌های قدیمی، ابزارها و حیطه‌های قدیمی طراحی آشکار شده است، فرم‌هایی که در ذات خود پیشاپیش توسط امر نو جایگزین شده بودند، اما خودْ تحت فشارِ ناشی از امر نویی که رفته‌رفته شکل می‌گیرد، به سوی نوعی شکفتگی سرخوشانه سوق داده می‌شوند. از این‌رو، برای مثال، نقاشی (استاتیک و ثابت) فوتوریستی مسئله‌ی بغرنج همزمانی حرکت را، یعنی بازنمایی لحظه را، به ارمغان آورد، مسئله‌ای که به وضوحْ تبیین و تعریف شده بود، و بنا بود بعدها نابودش سازد ــ و این درست زمانی بود که فیلم شناخته شده اما فاصله‌ی زیادی تا فهم آن مانده بود ... به طریقی مشابه، بعضی نقاشان (نئوکلاسیسیت‌ها و وریست‌ها) امروزه که از رویکردهای بازنماگونه‌ـابژکتیو استفاده می‌کنند، می‌توان ــ با احتیاط ــ آن‌ها را به‌عنوان پیشگامانِ شکلِ جدید

Scanned with CamScanner

بازنمایی اُپتیک تلقی کرد که به زودی تنها از روش‌های تکنیکی، مکانیکی بهره خواهند جست[1].

همچنین تریستان تزارا در ۱۹۲۲ نوشت: "وقتی هر چیزی که خود را هنر نامیدْ ازکارافتاده بود، عکاسْ لامپ هزار شمعی خود را به راه انداخت و به تدریج کاغذ حساسیت بالا، تاریکی تعدادی از ابژه‌های روزمره را تحلیل برد. عکاس کشف کرده بود که که بارقه‌ای خالص و حساس از نور چه کارهایی می‌تواند انجام دهد ــ نوری که مهم‌تر از تمام منظومه‌هایی بود که برای لذت چشم چیده شده بودند."[2]

---

1. Laszlo Moholy-Nagy, *Malerei FotogratJhie Film* (Munich: Langen, 1925). Moholy-Nagy (1895-1946)

نقاش، عکاس و مدرس هنر لهستانی، به‌عنوان چهره‌ای بانفوذ در باوهاوس ظهور کرد، که مسئول دوره‌ی مشهور مقدماتی آن‌جا بود. در مقام یک عکاس، آزادانه بین فوتوگرام‌های انتزاعی و عکاسی بازنماگونه حرکت می‌کرد. می‌توان دلیل آورد که او تأثیرگذارترین عکاس دهه‌ی ۱۹۲۰ اروپا بوده است.

2 Tristan Tzara, "La Photographic a I'envers" (Photography from the Verso), translated by Benjamin as "Die Photographie von del' Kehrseite," in G: *Zeitschrift filr elementare Gestaltung* (July 1924); 30.

Tzara (1896-1963)، شاعر و مقاله‌نویس فرانسوی‌الاصل متولد رومانی، یکی از پایه‌گذاران دادا در زوریخ بود. او بعد از جنگ جهانی اول ایده‌ی دادا را به پاریس برد.

Scanned with CamScanner

عکاسانی که از هنر فیگوراتیو به عکاسی روی آوردند البته نه با پیش‌زمینه‌های فرصت‌طلبانه، نه از روی شانس و اتفاق، و نه صرفاً از روی تنبلی، امروزْ در میان همکاران‌شانْ آوانگارد محسوب می‌شوند. زیرا به‌واسطه‌ی پیشینه‌شان تا اندازه‌ای از بزرگ‌ترین خطری در امان مانده‌اند که عکاسی امروزه با آن مواجه است: برخورد با هنرمندان تجاری. ساشا استون می‌گوید "عکاسی ـ به‌مثابه ـ هنر، بستری بس خطرناک است."[۱]

هنگامی که عکاسی خود را از بافت و زمینه جدا می‌سازد، و پیوندهایی را می‌گسلد که به دست ساندر، بلوسفلد، یا جرمانی کرول، تشریح شده‌اند، هنگامی که خود را از گرایش یا علاقه‌ی فیزیونومیک، سیاسی، و علمی آزاد می‌سازد، "خلاق" می‌گردد.[۲] اکنون لنزها به دنبال "کنارهم‌نشاندن‌های جذاب" اند؛ عکاسی به

---

۱. Sascha Stone (Alexander Sergei Steinsapir; 1895-1940)، عکاس آلمانی- یهودی، به‌عنوان عکاس حرفه‌ای در برلین، عمدتاً برای مجلات مصور که توسط اولستاین ورلاگ به چاپ می‌رسید، کار کرد. استون در حاشیه‌ی گروه مجله‌ی G فعال بود، این گروه افرادی چون موهولوناگی، میه ون درروهه، هانس ریستر، ال لیسیتسکی و والتر بنیامین را دربر می‌گرفت. او جلد کتاب *Einbandstrasse* (*خیابان یک‌طرفه*؛ ۱۹۲۸) بنیامین را ساخت.

۲. Germaine Krull (1897-1985)، عکاس آلمانی، در ۱۹۲۴ به فرانسه مهاجرت کرد، در آنجا به خاطر پرتره‌هایش معروف شد، در عین‌حال در عکاسی مد، صنعتی، و معماری نیز شناخته شده بود.

Scanned with CamScanner

نوعی ژورنالیسمِ هنرنما بدل می‌شود. "روح [spirit]، با غلبه بر علم مکانیک، نتایج دقیق آن را به تمثیل‌های زندگی ترجمه می‌کند." هرچه بحران‌های نظام اجتماعی فعلی وسیع‌تر باشند، و هرچه مؤلفه‌های فردی آن در نزاعِ مرگ‌بارشانْ سخت‌تر در یکدیگر قفل شده باشند، خلاقیت ــ خلاقیت در عمیق‌ترین ماهیت‌اش نوع متفاوتی از خلاقیت است (که با پدرش در تضاد و از مادرش تقلید می‌کند) ــ بیشتر به بت‌واره بدل می‌گردد، و ویژگی‌های آنْ فقط در اشراقِ نامنظم مُدِ در حال تغییرْ زنده است. خلاقیت در عکاسی تسلیم‌شدن‌اش به مُد است. "جهان زیباست" ــ این، دقیقاً، شعار و سرمشق عکاسی است.[1] در این شعارْ حالتِ بی‌نقابِ عکاسی قرار دارد که می‌تواند به هر قوطی سوپی معنای جهانی بخشد، اما نمی‌تواند یکی از ارتباطات و پیوندهای انسانی را که در آن وجود دارد، به چنگ آورد، حتی زمانی که رؤیایی‌ترین سوژه‌های عکاسی

---

۱. *Die Welt ist schon* (*جهان زیباست*)، عنوان کتاب عکسی بود که توسط عکاس آلمانی آلبرت رنگر پاتزچ (Albert Renger-Patzch1897-1966) در ۱۹۲۸ به چاپ رسید؛ این کتاب به تأثیرگذارترین کتاب عکاسی در جمهوری وایمار بدل شد. در این کتاب، رنگر پاتزچ عکس‌هایش از گیاهان، حیوانات، ساختمان‌ها و کالاهای کارخانه‌ای، و مناظر صنعتی ــ که اغلب به صورت بسته با جزئیات بارزشده و منفک‌شده از کل بودند ــ را حول یک نظم فرمال منظم کرد. بنیامین در یک جدل بلندمدت در مقابل آثار او ایستاد.

Scanned with CamScanner

پیشگام هستند، البته پیشگام بیشتر در قابلیتِ فروش‌شان تا معرفتی که بتوانند اقامه کنند. اما بدین علت که چهره‌ی واقعی این نوع خلاقیتِ فوتوگرافیکْ تبلیغات یا وابستگی است، همتای منطقی آنْ عملِ نقاب‌برداری یا تفسیر است. آن گونه که برشت می‌گوید: "این امر که 'بازتولید صرفِ واقعیت' کمتر از هر زمان دیگری در مورد واقعیت است، وضعیت را بغرنج ساخته است". عکاسی از کارهای کروپ یا آ.ا.گ تقریباً هیچ چیز از این مؤسسات را آشکار و هویدا نمی‌سازد.[1] واقعیت بالفعلْ به امر کارکردی لغزیده است. شیءشدگی روابط انسانی ــ مثلاً کارخانه ــ به این معنا است که این روابطْ دیگر صریح و آشکار نیستند. پس به واقع "چیزی باید برپا شود"، چیزی "مصنوعی"، چیزی "ژست‌گرفته". ما باید برای سوررئالیست‌ها اعتبار قائل شویم زیرا که پیش‌گامانِ سازه‌ی فوتوگرافیک را آموزش می‌دادند. مرحله‌ی جلوتر در مشاجره و ستیز میان عکاسی سازنده و خلاقه توسط فیلم روسی به حد اعلا رسیده است. اگر بگوییم

---

۱. آثار کروپ در اسن در واقع واحد کارخانه‌های اصلی فولاد، جنگ‌افزارها، و امپراتوری کشتی‌سازی کروپ بودند که در سال ۱۸۱۱ توسط فردریس کروپ بنیان‌گذاری شده بودند. AEG مخفف Allgemeine Elektrictats Gesellschaft، یا General Electric Company است، که در برلین در ۱۸۳۳ توسط صنعت‌گر امیل راتنائو به راه افتاد؛ این کارخانه سهم عمده‌ای در ساخت شالوده‌ی الکتریکی آلمان مدرن داشت.

Scanned with CamScanner

دستاوردهای بزرگ کارگردانان روسی تنها در کشوری ممکن بود که عکاسی در آن نه برای فریفتن و ترغیب، بلکه برای تجربه و تعلیم به راه افتاده بود، گزافه نگفته‌ایم. به این مفهوم، و تنها به این مفهوم، هنوز هم در احترامِ غلوآمیزی که نقاش ایده‌ها آنتونیو ویرتزْ ــ که دستاورد خاصی هم نداشتْ ــ در ۱۸۵۵ نسبت به عکاسی داشتْ معنایی وجود دارد.[۱]

چند سالی است که حالا افتخار عصرِ ما، ماشینی بوده است که هر روزْ ذهن را حیرت‌زده و چشم را وحشت‌زده می‌کند. قبل از این‌که قرنْ به پایان رسد، این دستگاه قلم‌مو، پالت، رنگ‌ها، صنایع دستی، تجربه، بردباری، زبردستی، قطعیت تأثیر، جو، جلا، نمونه، کمال، و ماهیت نقاشی خواهد بود ... کسی فکر نمی‌کند که داگرئوتیپ منجر به مرگ هنر خواهد شد. ... وقتی داگرئوتیپ، این بچه‌ی نابغه، به قامت کامل خود رشد کرد، وقتی تمام هنر و قدرت‌اش آشکار شد، آن‌گاه نبوغ پشت یقه‌ی او را می‌گیرد و فریاد می‌زند: 'با من بیا ــ حال دیگر تو متعلق به من هستی! ما باید با هم کار کنیم!'

---

۱. Antoine Joseph Wiertz (1806-1865)، نقاش بلژیکی صحنه‌های بزرگ تاریخی بود، که توسط بودریار به هجو کشیده شده بود.

Scanned with CamScanner

عکس این اظهاراتْ عباراتی است که بودریار دو سال بعد در *سالن ۱۸۵۹*، خوانندگانش را از تکنولوژی جدید آگاه می‌سازد، و این عبارات چقدر هوشیارانه ــ در واقع، بدبینانه ــ اند. همچون نقل‌قول قبلی، این گفته‌ها نیز می‌تواند تنها با یک جابجایی دقیق و زیرکانه در تأکیداتْ به شکل یک نقلِ‌قولِ امروزی خوانده شوند. اما در مقام نقطه‌ی عکس نقلِ‌قولِ بالا، آن‌ها همچنان به معنای واکنشی خشن نسبت به تعدی‌های موجود در عکاسی هنری هستند. "در این روزهای غمناک، صنعت جدیدی برخواسته که به این اعتقاد ابلهانه، کم پروبال نداده است ... که هنرْ هیچ چیز جز بازتاب دقیقِ طبیعت نیست و نمی‌تواند باشد. ... خدا به صدای این جمعیت کثیر گوش فرا داد. داگر مسیح‌اش بود." و: "اگر عکاسی اجازه یابد برخی کارکردهای هنر را تکمیل کند، آن‌گاه این کارکردها بی‌درنگ به دست عکاسی قصب و تباه خواهند شد، این امر به‌خاطر ماهیتِ بیگانه‌ی عکاسی عوام است. عکاسی لاجرم باید به وظیفه‌ی مناسبِ حالش بازگردد، که خدمت کردن در مقام خدمتکارِ علوم و هنرها است."

لیکن، با این همه، بودلر و ویرتز در درک یک چیز ناکام ماندند: درس‌هایی که ذاتی اصالتِ عکس اند. این درس‌ها را نمی‌توان تا ابد به یاری شرحی طفره رفت که کلیشه‌هایش صرفاً موجد تداعی‌های لفظی در بیننده اند، دوربین کوچک‌تر و کوچک‌تر می‌شود، حاضرتر

Scanned with CamScanner

از همیشه برای تسخیر تصاویرِ زودگذر و پنهان که شوک‌شان باعث از کار افتادنِ مکانیسم‌های شرکت‌پذیر در بیننده می‌گردد. در این نقطه است که حک‌وثبت [inscription] باید به میان آید، که به‌وسیله‌ی آن عکاسی در قالب ادبی‌سازی تمام شرایط زندگی مداخله می‌کند، و بدون آن تمام [فرایندهای] سازه‌های فوتوگرافیک باید تقریباً در توقف باقی بمانند. این امر اتفاقی نیست که عکس‌های اتژه به عکس‌های مربوط به [صحنه‌ی] جنایتْ پیوند خورده‌اند. آیا هر اینچ از شهرهای ما صحنه‌ای از جنایت نیست؟ و هر عابر یک متهم؟ آیا وظیفه‌ی عکاس ــ نواده‌ی پیشگو و غیب‌گو ــ این نیست که جرم را آشکار و مجرم را در تصاویرش نشان دهد؟ فردی گفته بود "بی‌سوادِ آینده فردی نیست که نوشتن نداند بلکه آن کسی است که عکاسی نمی‌داند."[1] اما آیا آن عکاسی که توانایی خوانش تصویرهای خود را ندارد نباید به همان اندازه بی‌سواد دانست؟ آیا این چنین نیست که قیدِ حک‌وثبت به اساسی‌ترین مؤلفه‌ی عکس بدل خواهد شد؟ این‌ها پرسش‌هایی اند که تنشِ تاریخیِ بازه‌ای نود ساله در آن‌ها تخلیه شده است، همان بازه‌ای که عکاسی معاصر را از داگرئوتیپ جدا کرده است. در درخشش این بارقه‌ها است که اولین

---

۱. بنیامین در این‌جا عبارتی از موهولوناگی را به شکل دیگری بیان کرده است.

Scanned with CamScanner

عکس‌ها، به شکلی چنین زیبا و دست‌نیافتنی، از دلِ تاریکیِ روزگارِ اجدادمانْ سربرمی‌آورند.

این مقاله ترجمه‌ای است از:

The Work of Art in The Age of Its Technological Reproducibility and Other Writings on Media, Little History of Photography, 274-299 p.

این مقاله از منبع زیر در کتاب فوق گنجانده شده است:

Die literarischbe Welt, September-October 1931. *Gesammelte Schriften*, II, 368-385. Translated by Edmund Jephcott and Kingsley Shorter.

Scanned with CamScanner

کتاب حاضر شامل دو متن است. متن اول به رابطه‌ی تاریخ و عکاسی در فلسفه‌ی والتر بنیامین می‌پردازد. بنیامین معتقد است تاریخ، ماهیتی تصویری و فوتوگرافیک دارد. او تاریخ را با عکاسی گره می‌زند و لحظه‌ی اضطرار را یک لحظه‌ی فوتوگرافیک می‌داند. تاریخ، تصویری است که در لحظه‌ی خطر می‌درخشد و ممکن است برای همیشه از میان رود.

مقاله‌ی دوم تاریخ عکاسی است، اما نه تاریخی به اصطلاح "عینی و روایی" یا همان تاریخ "بی‌طرفانه‌ای" که بر این تصور خام بنا شده است که می‌توان تاریخ را آن‌گونه که هست به چنگ آورد، بلکه آن تاریخی که بنیامین همواره از آن در مقابل تاریخی‌گری دفاع کرده است.

از این مجموعه چاپ شده است:

تفکر نوکانتی: حلقه مفقوده‌ی نظریه انتقادی • مکتب فرانکفورت و جامعه‌شناسی معرفت • علیه ایدئالیسم • گئورگ لوکاچ در انقلاب مجارستان • در باب اقتدار • الاهیات ترجمه • جنبش دانشجویی در آمریکا • اخلاق و نامتناهی • از شعر مدرن • سیاست رمانتیک • تروریسم و زندگی روزمره • ده تز در باب سیاست • نظریه عام مارکسیسم نزد گرامشی

Karimzadehstudio.com

۳۵۰۰۰
143372

۳۵۰۰ تومان

Scanned with CamScanner