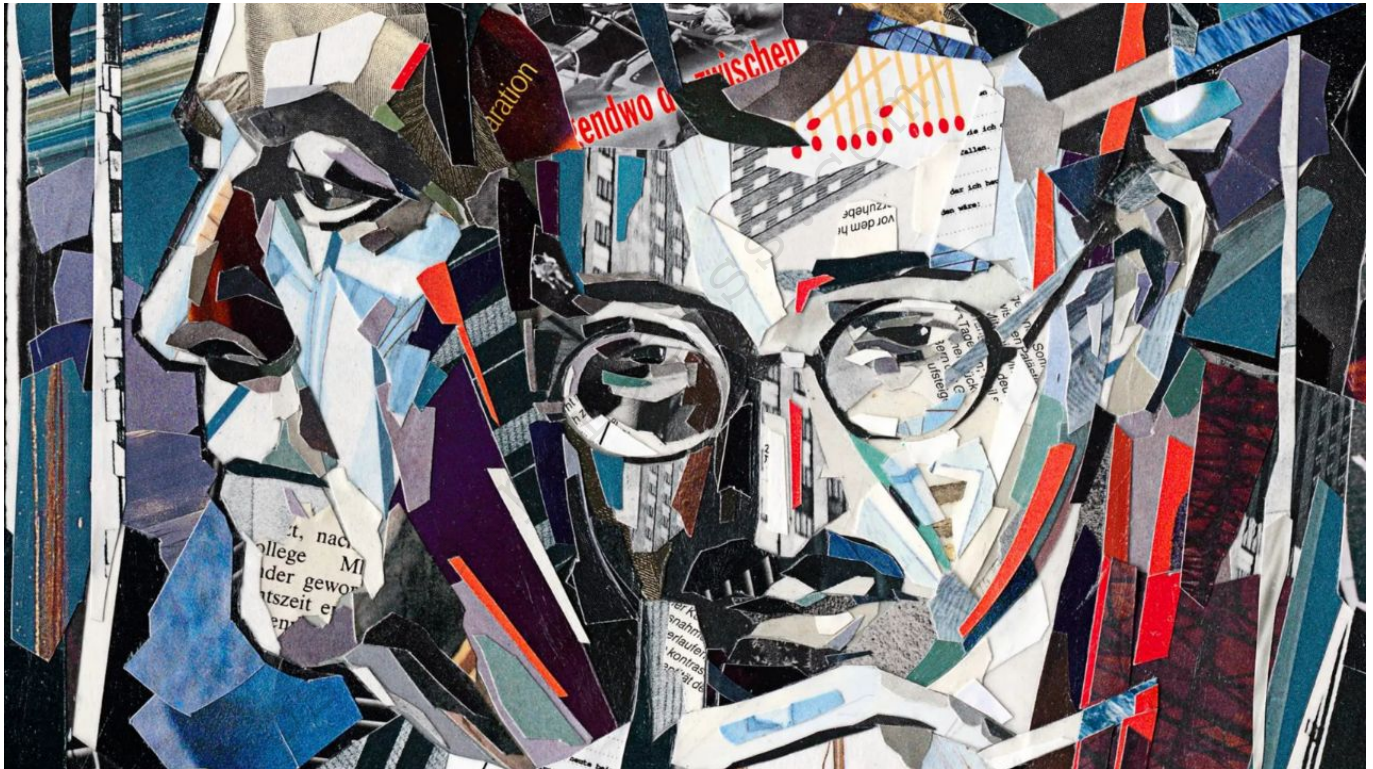


## رهای بخشى سینما

استفان سیمونز | علیرضا خادم



«به نظر می‌رسید که میخانه‌ها و خیابان‌های متروپولیس، دفاتر و اتاق‌های مبله، ایستگاه‌های راه‌آهن و کارخانه‌ها، همه و همه، ما را ناآمیدانه در خود محبوس کرده‌اند. اما به ناگاه فیلم سررسید و این جهان زندان مانند را با دینامیت دهم ثانیه از هم پاشید؛ تا اکنون در میان ویرانه‌ها و آوارهای دور افتاده‌ی آن، آرام و ماجراجویانه به سفر برویم.» | والتر بنیامین

مقدمه

آثار بنیامین، از نظر موضوع بسیار متنوع‌اند. با این حال می‌توان آثار او را در سه شاخه‌ی کلی دسته‌بندی نمود: کتاب‌های نظری پیرامون هنر نظیرمانتیسیسم آلمانی و نمایش تراژیک باروک، مطالعه‌ی ناتمام درباره‌ی پاریس قرن نوزدهم و در نهایت نوشته‌هایی با الهام مذهبی و جهت‌گیری سیاسی. چنین تنوعی در سرچشمه‌های فکری او نیز قابل مشاهده است: از مسیانسیسم یهودی و ماتریالیسم تاریخی، تا مدرنیسم و سوررئالیسم. به زعم گرتولد شولم، متونی که او به سینما اختصاص داده، تصویری از این «چهره‌ی ژانوسی» [2] است: (Scholem 1981: 197) متونی که حتی امروز هم در [مطالعات سینمایی] راهگشا هستند. در حقیقت متون بنیامین درباره‌ی سینما تلفیقی است از دیدگاه کلی او راجع به اندیشه‌ی مارکسیستی از یکسو و بینش‌هایی پیرامون ماهیت و نحوه‌ی دریافت فیلم‌ها از سوی دیگر.

دیدگاه‌های اولیه درباره‌ی سینما

بنیامین، سال 1927 و در جریان سفر و اقامت در مسکو، دو جستار نوشت که به سینمای انقلابی روسیه اختصاص داشت. این جستارها، تقریباً 9 سال قبل از جستار معروف او با عنوان اثر هنری در عصر بازتولیدپذیری تکنیکی آن، پیشاپیش حاوی برخی از مهمترین جنبه‌های متأخرتر تفکر بنیامین اند. به این ترتیب این دو جستار به شکلی کلی و البته نظاممند دیدگاه‌های او را پیرامون فیلم بیان می‌کنند. برای مثال، بنیامین در دفاعش از رزمناو پوتمکین (1925) انقلاب‌های تکنیکی را به «نقاط گسستی در سیر زیباشناسی» تشبیه می‌کند که همچون «[لایه نگاری] لایه‌های سنگی عمیق‌تر»، امکان‌های تا آن زمان نامکشوف را، به ظهور می‌رساند. (Benjamin 1999b: 17). او فیلم را همچون یکی از «بحرانی‌ترین نقاط گسست در فرماسیون زیباشناسی» توصیف می‌کند. (Benjamin 1999b: 17) سینما برای بنیامین پیش از آن که مدیومی صرفاً زیباشناسانه برای نمایش زیبایی و بیان احساسات و ایده‌ها باشد بیشتر به مثابه نوعی نوآوری تکنولوژیک موضوعیت داشت: «پیشرفت‌های اساسی و ضروری در هنر تنها مربوط به موضوع محتوا یا فرم جدید [هنری] نیست-انقلاب تکنولوژیک بر هر دو ارجحیت دارد.» (Benjamin 1999b: 17) به زعم بنیامین، فیلمی که به فرایندی کاملاً مکانیکی تقلیل یابد، اساساً با موجودیتی که با سرعت بیست و چهار فریم در ثانیه، پشتیبان مادی آن -یعنی عکس- را شکل می‌دهد، تفاوتی ندارد. در اینجا تأکید بنیامین بر نظریه‌ی رئالیسم است که در آن تصاویری که به شکل مکانیکی تولید شده قادرند، تصویری بی‌واسطه از واقعیت بیرونی ارائه کنند: «فیلم شبیه منشوری است که در آن فضای محیط بی‌واسطه -فضاهایی که در آن مردم زندگی می‌کنند، سرگرمی‌هایشان را دنبال می‌کنند، و از اوقات فراغت‌شان لذت می‌برند- به شکلی قابل درک، معنادار و پرشور پیش چشم قرار می‌گیرد.» (Benjamin 1999b: 17)

بنیامین با تأکید بر این چارچوب رئالیستی، سینما را وسیله‌ای برای افزایش آگاهی سیاسی تلقی می‌کند. این [موضوع] به دلیل پیوندی فرضی است که میان جوهره‌ی مکانیکی فیلم از یکسو و وجود کارگر از سوی دیگر برقرار شده است: بازنمایی بی‌واسطه‌ی واقعیت به وسیله‌ی اولی دقیقاً همان چیزی است که وضعیت اجتماعی و اقتصادی دومی را آشکار می‌کند و به این اعتبار باید مردم را به کنش سیاسی ترغیب کند. «تکنیک فیلم با قلمرویی هم‌داستان می‌شود که نه تنها کنایه‌ای همیشگی به بورژوازی است بلکه به شکلی ذاتی با ستایش از آن سر ناسازگاری دارد.» (Benjamin 1999b: 18) به مشترک فضاهایی عنوان به را «فضاها آن خود» و «فضاها آن قهرمان» عنوان به را پرولتاریا، فیلم (Benjamin 1999b: 18) تصویر می‌کشد. (Benjamin 1999b: 18) عنصر پیونددهنده‌ی میان فیلم و کارگران، تکنولوژی است؛ [این عنصر] سینما را به ابزاری برای سیاست‌های کمونیستی تبدیل می‌کند. بنیامین در ریویوی که بر رزمناو پوتمکین می‌نویسد، علاوه بر توجه به ماهیت فیلم به عنوان مصنوعی تکنولوژیک، به اهمیت ژانرها [3] نیز اشاره می‌کند؛ چرا که اساساً معتقد است -ژانر در حقیقت بسط و استفاده‌ی از تکنولوژی است: «نقطه‌ی مقابل نوعی تکنولوژی مضحک و بی‌قید، قدرت خارق العاده نیروی دریایی در مانور است، همانطور که ما آن را آشکارا در [رزمناو] پوتمکین می‌بینیم.» (Benjamin 1999b: 17) این که چرا در منظومه‌ی فکری بنیامین، فیلم مدیومی ممتاز برای روشن کردن وضعیت کارگران است، باید در نسبت با توان فیلم در به تصویر کشیدن واقعیت فهم شود: حاصل دستاورد فناورانه جهت‌ارایی کاملاً دقیقی از واقعیت، افشای این واقعیت به مثابه‌ی خود [امر واقعی] است که به شکلی عمیق و از طریق تکنولوژی به درون فیلم نفوذ می‌کند.

فیلم به عنوان ابزاری برای افزایش آگاهی سیاسی، نه تنها شیوه‌ی تولید مدرن، یعنی شیوه‌ی تولید تکنولوژیک را به تصویر می‌کشد، بلکه استثمار اجتماعی و بیگانگی روانی‌ای را که از نظرگاه مارکسیستی، ذاتی چنین شیوه‌ی تولیدی تصور می‌شود، آشکار می‌کند. در جستار 1927، بنیامین به فیلم به مثابه‌ی ترکیبی از تکنولوژی و هنر می‌نگرد که قادر

به تحلیل حقیقت درباره‌ی جامعه‌ی مدرن و تولید سرمایه‌داری به شیوه‌ای علمی است. در اینجا ماهیت مکانیکی سینما اهمیت می‌یابد چرا که این امکان را فراهم می‌آورد که قوانین عام [4] اجتماعی، اقتصادی و روان‌شناختی را که در پس واقعیت بیرونی قرار دارد، آشکار کند. به همین دلیل بنیامین قهرمان‌های پوتمکین را نه فردیت‌های تاریخی [خاص] که تیپ [5] می‌داند؛ یعنی سوژه‌هایی فرافردی، با کنش‌ها و ایده‌هایی که نمی‌توانند به شکلی مستقل از چارچوب اجتماعی‌ای که در آن واقع شده، فهم شوند: «هیچ چیز سست‌تر و بی‌بنیادتر از تقلیل بحث به «سوژه‌های منفرد» نیست. گرچه فرد [6] به خودی خود سوژه‌ای منفرد نیز به حساب می‌آید - با این حال اثرات مهارنشده‌ی رفتار شوم و اهریمنی او چیز دیگری است؛ این اثرات در ماهیت دولت امپریالیستی و همین‌طور درون محدودیت‌های آن جای گرفته است. به خوبی می‌دانیم که بسیاری از حقایق تنها زمانی معنا و رسایی خود را به دست می‌آورند که در بافتار خود فهم شوند.» (Benjamin 1999b: 18)

تحلیل بنیامین از سینما به مثابه ابزار سیاسی در 1927، نه فقط به فیلم به مثابه امری نو دلالت دارد - یعنی شیوه‌ای علمی، عینی، بی‌واسطه و مکانیکی برای بازنمایی [7] واقعیت است - بلکه اساساً آن را واجد شیوه‌ی متفاوتی از دریافت [8] تلقی می‌کند. برای او، فیلم، هم برای هنرمند و هم برای تماشاچی به مثابه‌ی مدیومی خلاقانه است. این یعنی، درک فیلم، در درجه‌ی اول، اشتراکی است و در گام دوم، از همان ابتدای شروع، به پرکتیس [8] گره می‌خورد. بنیامین به شکلی خوشبینانه اعلام می‌کند که با سینما، مجموعه‌ی جدیدی شکل می‌گیرد: برخلاف اشکال سنتی هنر، فیلم در هیچ فضای مجزای خصوصی یا موزه مانند برای فرد جذابیتی ندارد، و از این‌رو حوزه عمومی خود را ایجاد می‌کند؛ بنابراین همزمان به آحاد مردم عرضه می‌شود. به همین دلیل است که در جستارنش با عنوان درباره‌ی وضعیت کنونی فیلم روسی، و اندرکینوها [10] یا سینماهای دوره‌گردی را که برای دیدار با مخاطبان خود را از قید و بند محیط پیرامونشان رها می‌کنند، مورد تحسین قرار می‌دهد. (Benjamin 1999b: 14). در همین راستا، او برای سینما دو وظیفه قائل است: فعال نمودن کارگران از نظر سیاسی و نیز آرایه‌ی آموزش به آن‌ها که چگونه با شرایط خود در فرآیند تولید کنار بیایند.

#### دیدگاه‌های متأخر درباره‌ی سینما

در سراسر دهه‌ی سی، بنیامین به تفکر و نوشتن درباره‌ی موضوع هنر تولید شده به شکل مکانیکی و جوهی که معرف آن است، ادامه داد. او در متنی در سال 1931 درباره‌ی عکاسی آغازین، چنین می‌گوید: «مهم نیست که [کار] عکاس چقدر هنرمندانه است، مهم نیست سوژه با چه دقتی تصویر شده؛ بیننده به واسطه‌ی جرقه‌ای کوچک و تصادفی در اینجا و اکنون، میلی شدید برای جستجو در چنین عکسی احساس می‌کند، که به اصطلاح واقعیت با آن [جرقه‌ی کوچک] بر سوژه تأثیری عمیق گذاشته است.» (Benjamin 1999b: 510) این اظهارنظر ناظر بر جنبه‌ی دیگری از چارچوب رئالیستی‌ای است که بنیامین به آن پایبند است. آنچه در هنگام دیدن تصاویر تولید شده به شکل مکانیکی، توجه بیننده را به خود جلب می‌کند، بیش از آن که معطوف به قوانین عام و علمی دست‌اندرکار «ورای» واقعیت بیرونی باشد، بیشتر به جزئیات، تکینگی‌ها و حتی «احتمال‌هایی» معطوف است که می‌توان در آن [اثر] کشف نمود. این دیدگاه بنیامین نشان از تأثیری است که او آشکارا از مقاله‌ی دوستش زیگفرید کراکاوئر در 1927 می‌گیرد. در آن جستار، کراکاوئر نسبتی میان «استقلال فزاینده‌ی تکنولوژی» و «فرار همزمان معنا از اُبژه‌ها» نشان می‌دهد. (Kracauer 1995: 53) چنین نسبتی، تصاویر را تا جایی فریبنده می‌کند که آن‌ها دقیقاً بدل به مادیت محض می‌شوند. اما در عین حال این

تصاویر، فقدان شناخت علمی از واقعیت بیرونی را نیز نشان می‌دهد. در دیدگاه کراکوئر عکاسی به دنبال کشف شکاف بین معنا و جهان است؛ «[عکاسی به مثابه] واقعیت شبح‌مانندِ رهایی نیافته... عناصر موجود در فضا را دربر می‌گیرد؛ نحوه‌ی چیدمان [11] این عناصر آن چنان الزام‌آور نیست و از همین رو می‌توان برای آن‌ها سازماندهی [12] متفاوتی متصور شد.»

تصور بنیامین از «ناخودآگاه بصری» [13] باید در نسبت با همین بافتار فهم شود. مشابه کراکوئر، بنیامین نیز معتقد است که «ماهیت آن چه به روی دوربین گشوده می‌شود با چشم غیر مسلح متفاوت است - به این معنا که فضای نفوذ کرده به درون ناخودآگاه به شکلی آگاهانه جایگزین فضای کاوش شده‌ی انسانی می‌شود؛ (Benjamin 1999a: 230) برپایه‌ی این فرض تصاویر عکاسی در حکم رسانه‌ای است که نه تنها آن چه را که در واقعیت قابل مشاهده است ثبت می‌کند، بلکه موفق به آشکار نمودن آن چیزی می‌شود که تاکنون مورد توجه قرار نگرفته بود: «حتی اگر کسی شناختی عام از شیوه‌ی راه رفتن مردم داشته باشد، با این حال [احتمالاً] آن شخص چیزی از حالت بدن فرد در کسر کوتاهی از زمان [که او مشغول] برداشتن یک قدم [است] نمی‌داند. [همانطور که] برداشتن فندک یا قاشق کاری روتین به حساب می‌آید، اما [با این حال]، ما درست نمی‌دانیم که واقعاً چه اتفاقی بین دست و فلز می‌افتد؛ ناگفته نماند که این کارهای روتین چگونه با خلق و خو یا مودِ ما تغییر می‌کند. در اینجا دوربین با ابتکاراتی از جنس پایین و بالا رفتن‌ها [14]، تعلیق و خودداری‌ها [15]، وسعت دید و حرکات سریع [16]، بزرگنمایی و کوچکنمایی‌ها [17] مداخله می‌کند. همانطور که روانکاوی ما را با تکانه‌ها [17] آشنا می‌کند؛ دوربین علم بینایی ناخودآگاه را به ما عرضه می‌کند.» (Benjamin 1999a: 230)

ویژگی تصاویر فوتوگرافیک این است که می‌تواند رد پای واقعیت را نمایان کند؛ یعنی هم جزئیاتی را بزرگنمایی می‌کند که با چشم طبیعی قابل رؤیت نیست و هم بردرک خودانگیخته و بدون مسئله (طبیعی شده) از جهان بیرون، شکاف می‌اندازد. این بینش نشان از چهره‌ی ژانوسی تصاویر فوتوگرافیک دارد. به این اعتبار، برای بنیامین، تصاویر به شکل مکانیکی ساخته شده، بازنمایی‌هایی صرف از واقعیت بیرونی نیستند؛ چرا که تصاویر نشان از تغییری دارند که به نظر می‌رسد [خود تصاویر] دست‌اندرکار آن هستند: جهان وقتی از دریچه‌ی تصاویر فوتوگرافیک دیده می‌شود به چیزی عجیب، با دردنشانی [19] [خاصی] بدل می‌شود و دیگر چندان معناردار نیست. برای مثال، تصاویری که توسط عکاس فرانسوی قرن نوزدهم، اوژن آتزه [20] گرفته شده، «با این که با هدف اثبات شواهد [در صحنه‌ی جرم] گرفته شده‌اند... به تصاویر جنایت تشبیه شده‌اند.» (Benjamin 1999a: 220) به اعتقاد تئودور آدورنو، دوست بنیامین و مدیر مدرسه فلسفه‌ی فرانکفورت، این کیفیت تصویر فوتوگرافیک یعنی ناتوانی در قطع ارتباط با واقعیت بیرونی، به «عقب مانده‌ترین وجه» فیلم بدل می‌شود؛ (Adorno 1981/82: 202) به همین دلیل، اساساً فیلم قادر نیست که امکانی برای درک و انتقاد از مکانیسم‌های اجتماعی در اختیار تماشاگران قرار دهد: «(رنالیسم با تمایل قاطع به سطح محسوس جامعه، هرگونه تلاش برای نفوذ به درون آن سطح را به عنوان تلاشی رومانتیک مردود می‌شمرد. هر معنایی - از جمله معنای انتقادی - که چشم دوربین به فیلم القا می‌کند، به چشم برهم زدنی، قانون [رنالیستی] دوربین را بی‌اعتبار می‌کند.» (Adorno 1981/82: 202) با این وجود بنیامین در جستار معروفش ادعا می‌کند که این بُعد تا به حال نامکشوف واقعیت، هر چند شکل و شمایی غیرقابل پیش‌بینی و غیرعلمی دارد، با این حال باز هم می‌تواند با قسمی فهم همراه شود. [این همان وجه دیگر مقصود بنیامین از ناخودآگاه بصری است]: یعنی مواجهه با واقعیتی که به تازگی رؤیت‌پذیر شده و از این رو به شکلی فوری برای شخص، معنیدار تلقی نمی‌شود؛ موضوعی که نه تنها تجربه‌ای از

غیر طبیعی بودن بلکه « امکانی نامحدود» است: «فیلم، از طریق کلوزآپ‌ها در اطراف‌مان، تمرکز بر جزئیات پنهان اُبژه‌های آشنا و در نهایت با کاوش در محیط‌های معمولی تحت هدایت هوشمندانه‌اش، از یکسو بر درک ما از ضرورت‌هایی که بر زندگی ما حاکم است، می‌افزاید و از سوی دیگر میتواند ما را از میدان عمل عظیم و غیرمنتظره‌ای آگاه کند.» (Benjamin 1999a: 229)

بنیامین در مقاله‌ی سال 1927 (در مورد [رژمناو] پوتمکین)، حتی تا جایی پیش می‌رود که این درک تازه را به «سرچشمه‌ی امید» پیوند می‌زند: «به نظر می‌رسید که میخانه‌ها و خیابان‌های متروپولیس، دفاتر و اتاق‌های مبله، ایستگاه‌های راه‌آهن و کارخانه‌ها، همه و همه، ما را ناامیدانه در خود محبوس کرده‌اند. اما به ناگاه فیلم سررسید و این جهان زندان مانند را با دینامیت دهم ثانیه از هم پاشید؛ تا اکنون در میان ویرانه‌ها و آوارهای دور افتاده‌ی آن، آرام و ماجراجویانه به سفر برویم.» (Benjamin 1999a: 229) با این وجود، به نظر می‌رسد منظور این جمله، بیشتر به آن چه کراکوتر تقریباً بیست و پنج سال بعد، «رستگاری واقعیت فیزیکی» [21] می‌نامد، نزدیک است تا باوری ناپخته به تفسیر علمی مارکسیستی از قوانین و حقایقی که بنیامین کماکان در 1927 آن را بردوش می‌کشید. در ایده‌ی کراکوتر و بنیامین در دهه‌ی سی، بازنمایی سینماتوگرافیک به مثابه‌ی واقعیتی شهوانی یا به عبارتی رهایی‌نیافته، معادلی است برای رستگاری نهایی؛ چرا که قادر است ایمان ما را نسبت به آن واقعیت احیا کند: تصاویر مکانیکی تولید شده، پُرمایگی در جهانی را به تصویر می‌کشد که مدام انتظارات ما از آن رو به فزونی است.

بر همین اساس دیدگاه بنیامین درباره‌ی مونتاژ قابل فهم است؛ تصاویر مکانیکی تولید شده، جهان را به واسطه‌ی ظهور شکل غیرمنتظره‌ای از قوه‌ی ادراک، از ناامیدی رها می‌کند. به همین دلیل این ایده نقشی محوری در دیدگاه بنیامین درباره‌ی مونتاژ دارد. او در بررسی رمان برلین الکساندر پلاتز اثر دوبلین در سال 1930، مونتاژ را وسیله‌ای برای آشکار ساختن نظمی تاکنون نامکشوف، درون حصار همان تکینگی و تصادفی بودن جهان بیرونی، تفسیر می‌کند: «متریال مونتاژ هر چه که هست، به هیچوجه دلخواهی نیست. مونتاژ اصیل سندیت دارد. دادائیسیم در تکاپوی متعصبانه خود با آثار هنری، از مونتاژ بهره برد تا زندگی هرروزه را با خود متحد سازد... فیلم در بهترین دقایق اش طوری ساخته و پرداخته شده که گویی ما را به [مفهوم] مونتاژ عادت می‌دهد.» (Benjamin 1999b: 301) بر مبنای نظر بنیامین، مونتاژ ضروری است چرا که به همین چندپارگی فهم بی‌واسطه‌مان از واقعیت بیرونی اجازه می‌دهد تا لایه جدیدی از معنا را در این تکه‌های بریده شده، کشف کند. این ایده به شدت توسط آدورنو در جستار سال 1966 با عنوان شفافیت در باب فیلم [22] مورد نقد قرار گرفته است: «نیت و رای مونتاژ صرفاً از خود اصل [مونتاژ] ناشی نمی‌شود. از این رو مونتاژ نابی که هیچگونه غرض‌ورزی در عناصرش افزوده نشده باشد، وجود ندارد. این ادعا که معنا با چشم‌پوشی از هر مقصودی، به ویژه چشم‌پوشی ذاتی سینما از روانشناسی، از خود مادیت تولید شده بروز می‌یابد، توهم‌آمیز به نظر می‌رسد.» (Adorno 1981/82: 203)

با این وجود، نگاه ستایشگرانه‌ی بنیامین به مونتاژ، آشکارا در جستار عکاسی که پیش‌تر در بستر بحثی مختصر حول سینمای روسیه، به آن اشاره شد، قابل مشاهده است. در این ستایش بنیامین دو نکته مشهود است؛ اول این که، «ناامیدی‌ای» که ما در آن «مستأصل» به نظر می‌رسیم، ناشی از بحران اجتماعی عمیقی است و در گام دوم، مادامی که این بحران اجتماعی بیان نشده باقی بماند تنها در تخیل منعکس می‌شود. او به نقل از متنی از دوستش برتولت برشت می‌نویسد: «شیء‌وارگی [23] روابط انسانی - مثلاً [در] کارخانه - به این معناست که دیگر آن روابط واضح و روشن نیست.

بنابراین باید چیزی مصنوعی ساخته شود، چیزی که در معرض دید قرار گیرد (Benjamin 1999b: 526). به عقیده‌ی او، سینمای انقلابی روسیه از نوعی آگاهی متولد شده که تجربه‌ی علمی است؛ بنابراین فقط همچون بازنمایی بیواسطه‌ای نیست که از واقعیت اجتماعی پرده بردارد؛ اگر [می‌تواند] درباره‌ی بحران اجتماعی چیزی بیاموزد تنها به این دلیل است که تصویر واقعیت را از طریق مونتاژ دوباره برمی‌سازد.

اینکه چهار سال بعد در جستار اثر هنری...، فیلم به مثابه‌ی «قوه‌ی درک گسترده‌ی ضرورت‌هایی که بر زندگی ما حاکم است» و «حوزه‌ی عظیم و غیرمنتظره‌ی کنش» (Benjamin 1999a: 229)، در نظر گرفته شده، در درجه‌ی اول و مهم‌تر از هر چیز باید در معنایی سیاسی به‌عنوان اندیشه‌ی ملهم از [ایده‌ی] کمونیسم در نظر گرفته شود. به زعم بنیامین، مونتاژ به سینما اجازه می‌دهد که به شکلی واضح استثمار کارگران در جامعه‌ی سرمایه‌داری را آشکار نماید. به علاوه، مونتاژ قادر است از طریق بازآرایی این متریا، چگونگی امکان برانداختن آن [یعنی نظم سرمایه‌داری] را نشان دهد. بنیامین در مقدمه‌ی جستار اثر هنری... با تأکید بر همین دوسویگی، معتقد است که ایده‌هایش «نمی‌تواند در خدمت اهداف فاشیستی قرار گیرد» و «[در عوض این ایده‌ها] به خوبی می‌تواند در جهت فرموله نمودن مطالبات انقلابی در سیاست هنر مفید و کاربردی باشد» (Benjamin 1999a: 212). تزه‌های او درباره‌ی زیباشناسی با سویه‌ی سیاسی در حکم پادزهری در مقابل زیباشناسی فاشیستی سیاست عمل می‌کند؛ چرا که در حقیقت تلاش زیباشناسی فاشیستی، سازماندهی توده‌های پرولتاریای تازه به وجود آمده است. (Benjamin 1999a: 234) به این ترتیب به زعم او سازوکار این زیباشناسی، سوژه‌ها [یعنی توده‌های پرولتاریا] را از حرکت جهت اثرگذاری بر ساختار مالکیتی که باید بر آن فائق آیند، دور می‌کند. (ibid) از این رو بنیامین در تضاد با این زیباشناسی به وضوح طرف سویه‌ی انقلابی را می‌گیرد. (ibid) به این اعتبار او تنها به این دلیل به دنبال فهم ساختار سرمایه‌داری است که بتواند مبارزه برای سرنگونی آن را پیش ببرد.

بنیامین پیش‌تر و در جستار سال 1927 به رابطه‌ی میان سینما و سیاست اشاره کرده بود؛ اما در دهه‌ی سی [و در جستار اثر هنری... ] این نسبت برای او جدی‌تر می‌شود. به این اعتبار نسبت میان سینما و سیاست، در جستار 1927 با به میان آوردن تصاویر فوتوگرافیک به مثابه‌ی متحدان حتمی نیروهای انقلابی توضیح داده شده و در جستار اثر هنری... به واسطه‌ی بحث در مورد رویه‌ی مشخصاً سینمایی به نام مونتاژ. با این حال هر دو ورژن جستار اثر هنری... به وضوح نشان می‌دهد که دقیقاً چرا این ماهیت مونتاژ شده و برساخته‌ی فیلم می‌تواند با «قوه‌ی درک» و «کنشی» بدیع علیه سرمایه‌داری همراه شود. به همین دلیل سینما برای بنیامین ابزار ممتازی برای سیاست کمونیستی است؛ چرا که شیوه‌ی تولید آن جوهر سرمایه‌داری صنعتی را آشکار می‌کند؛ مشابه کالاهای تولید انبوه روی تسمه‌ی نقاله، فیلم‌ها نیز به واسطه‌ی مونتاژ عناصر مختلفی (به نام شات) حاصل می‌شوند و معنای خود را تنها از بافتار محصول نهایی می‌گیرند. بنیامین، در چند پاراگرافی که از نسخه‌های بعدی جستار حذف شده، می‌گوید، فیلم‌ها تنها به واسطه‌ی مونتاژ به اثر هنری بدل می‌شوند: «هر جزء منفردی از این مونتاژ بازتولیدی از فرایندی است که نه به خودی خود اثری هنری است و نه هنر عکاسی موجب بدل شدن آن به اثر هنری می‌شود.» (Benjamin 2002: 110) به عبارت دیگر، پتانسیل رهایی‌بخشی فیلم‌ها، دیگر نه حول تکیه‌گاه مادی‌شان (تصاویر فوتوگرافیک که مجبورند تا واقعیت را به شکلی علمی و بی‌واسطه بازنمایی نمایند) و نه حول محتوای آن‌ها (نگاه کنید به ارزش آموزشی سینماهای دوره‌گردی [یا همان ظرفیت همان با راه‌فیلم، مونتاژ، بنیامین برای چرخدمی شان فرم حول، اول وهله در بلکه (Wanderkinos) تقلیل‌ناپذیرشان در جهت تکامل به تصویر می‌کشد که علیرغم مشخص نمودن تمامی متریا‌های اصلی در راستای فرم اثر، با این حال قادر به از بین بردن هدف زیباشناسی سنتی یعنی، تولید «ارزش جاودانه» نیست. (Benjamin)

اولین و مهمترین پیامد این ساختار مونتاژی فیلم‌ها، این است که از بازیگر فیلم به عنوان تنها مسئول اجرایش، رفع مسئولیت می‌شود. [چرا که در حقیقت] او (مرد یا زن) نه در مقابل تماشاچیان، که در مقابل آپاراتوس [24] اجرا می‌کند.)) (Benjamin 2002: 111) بنابراین بازیگران محکوم به جدا شدن از نتیجه‌ی عمل خود هستند، چرا که بلافاصله پس از فیلمبرداری، متربالی که تولید شده، به تهیه‌کنندگان سپرده می‌شود، که [در حقیقت] فیلم را به حساب خودشان تمام می‌کنند. برای بنیامین بازیگر فیلم به تجربه‌ی از خودبیگانگی مورد آزمایش قرار گرفتن در مقابل انبوهی از تماشاگرانی شبیه است که در زمان فیلمبرداری هنوز قابل مشاهده نیستند: «اکنون تصویر آینه از شخص درون آن جدا شده و به همین دلیل قابل جابجایی است. اما به کجا منتقل می‌شود؟ به جایی در مقابل توده‌ها... در حالی که او (بازیگر فیلم) در مقابل آپاراتوس ایستاده، می‌داند که در انتها با توده‌ها مواجه می‌شود. و این آن‌ها هستند که او را کنترل خواهند نمود.» در جهان بنیامین، بازیگر فیلم در میان شخصیت‌های معمولی مدرنی قرار دارد که در مواجهه با دنیایی عمیقاً از خودبیگانه، انسانیت خود را حفظ می‌کنند: بازیگر فیلم مانند پرسه‌زن، کلکسیونریا سمسار، با سرباززدن از سرکوب وضعیت پاره پاره‌ی جهان تجربی‌اش، موفق به معنادار کردن این جهان می‌شود. او برخلاف بازیگر صحنه‌ی [تئاتر]، از این فرصت برای یکی شدن با کاراکتر نقش خود محروم می‌شود و به همین دلیل مجبور است «هر آن چه را به عنوان شخص زنده در اختیار دارد، به کار گیرد.» (Benjamin 2002: 112) به زعم بنیامین، بازیگر فیلم به جای تلاش برای فهم روان کاراکتر و «یکی شدن با آن»، باید در آن چه حقیقتاً به او تعلق دارد یعنی بدنش، امکان‌هایی بیابد؛ چرا که این بدن بازیگر است که به شکلی داوطلبانه در مقابل چشم برهنه‌ی دوربین تسلیم می‌شود و بناست تنها به عنوان یکی از وسایل صحنه [25]، در معرض نمایش قرار گیرد.

به عقیده‌ی بنیامین، فیلم قادر است «درک وسیعی از ضرورت‌های حاکم بر زندگی ما به وجود آورد.» (Benjamin از کوچتر ای نمونه عنوان به کنده می‌احساس دوربین مقابل در فیلم بازیگر که را ای بیگانگی او که چرا (1999a: 229) عام‌ترین تجربه‌ی کارگر صنعتی در نظر می‌گیرد: «بازنمایی انسان‌ها به وسیله‌ی آپاراتوس، شرایط مناسبی [برای نمایش] از خودبیگانگی آن‌ها فراهم آورده است.» (Benjamin 2002: 113) بنیامین، به پیروزی از دیدگاه مارکس درباره‌ی صنعت مدرن، سرمایه‌داری را به مثابه جهانی توصیف می‌کند که در آن انسان‌ها بینش خودشان را بر فرآیند تولید از دست داده‌اند و از همین رو است که قادر به دنبال کردن این ضرباهنگ ملال‌آور نیستند؛ و به همین دلیل، مجبور به انجام مجموعه‌ای از «آزمون‌های» همیشگی هستند. ناتوانی بازیگر فیلم برای «نظارت [بر بافتار و محیط کارش]» (Benjamin وضعیت چینی با آمدن کنار جهت او به کمکی هم و است مدرن کارگری خودبیگانه از وضعیت بیانگر هم (1991a: 453) «فیلم، خود پرفورمنس‌های دارای قابلیت نمایش را از طریق تبدیل آن‌ها به آزمونی [همیشگی] مورد سنجش قرار می‌دهد... اکثریت ساکنان شهر، در طول روز در ادارات و کارخانه‌ها، باید در مواجهه با آپاراتوس از انسانیت خود چشم پوشی کنند. شب‌هنگام، همین توده‌ها سینماها را پر می‌کنند، تا شاهد [این] باشند که بازیگر فیلم نه تنها با بیان انسانیت خود (یا آنچه به نظرشان چینی می‌رسد) در مقابل آپاراتوس می‌ایستد، بلکه با بهره‌گیری از آپاراتوس در خدمت پیروزی‌اش انتقام خود را می‌گیرد.» (Benjamin 2002: 111)

دیدگاه بنیامین درباره‌ی سینما از دهه‌ی سی گواهی است بر همان تمرکز دوسویه‌ای که قبلاً در جستار 1927 وجود داشت: به نظر او فیلم به دو علت خلاق و بدیع است؛ اول این که شیوه‌ای کاملاً جدید برای بازنمایی واقعیت است و دوم

اینکه شیوه‌ای انقلابی از درک را به ارمغان می‌آورد. این موضوع شاید بیش از هر چیز در پرسش اولیه‌ی او در مواجهه با عکاسی بروز می‌کند؛ به این ترتیب او به جای اینکه بپرسد «آیا عکاسی هنر است»، می‌پرسد «آیا اختراع عکاسی کل ماهیت هنر را دگرگون کرده یا نه.» (Benjamin 1999a: 220) به همین دلیل است که سینماتوگرافیک یعنی شیوه‌ی بی‌واسطه بازنمایی واقعیت، به پاسخی بی‌واسطه تر مجال بروز می‌دهد. (در این راستا بنیامین اظهار می‌کند که «نقاش فاصله‌ای طبیعی از واقعیت را در کارش حفظ می‌کند در حالی که فیلمبردار / عکاس در تار و پود اثر نفوذ می‌کند.») بنیامین در نسخه‌ی اولیه‌ی جستار اثر هنری...، «رسالتی تاریخی تعریف می‌کند که فیلم به کمک آن به معنای واقعی خود دست می‌یابد.»: «ساختن آپاراتوس فنی و عظیم زمانه‌ی ما؛ اُبژه‌ی تحریک‌پذیری عصبی [26] انسان.» (Benjamin میریام قول به، چهارم‌ی نسخه جمله از، مقاله بعدی‌های نسخه از «عصبی‌پذیری تحریک» مفهوم اگرچه (1991a: 445) هسن [27]، «به طرز مشکوک و نامتعارفی» ناپدید می‌شود (Hansen 1999: 314)، اما، برای درک دیدگاه‌های بنیامین درباره‌ی سینما، فهم آن چه واژه‌ی تحریک‌پذیری بر آن دلالت دارد، ضروری است.

این ادعا که فیلم‌ها تماشاگران را تحریک می‌کنند به این معناست که تأثیر مستقیم و برانگیزاننده‌ای بر کل حضور فیزیکی آن‌ها دارند. به کارگیری مفهوم تحریک‌کنندگی فیلم، برای نشان دادن این ایده است که برخلاف آنچه در جستار 1927 به نظر می‌رسید فیلم رویدادی نیست که به کنش سیاسی منجر شود بلکه بیان این نکته‌ی مهم است که درک و دریافت تماشاگران از پیش کنشی سیاسی است. سوزان باک مورس، با دقت به توصیف [مفهوم] تحریک‌پذیری عصبی پرداخته و آن را به مثابه‌ی «دریافت تقلیدی از دنیای بیرون» تعریف نموده است؛ دریافتی که نیروبخش است.» در مقابل اما «انطباق تقلیدی و دفاعی [در مواجهه با فیلم] نیز تعریف می‌شود که به بهای فلج کردن موجود زنده [از او] محافظت می‌کند [و از همین رو است که] ظرفیت تخیل و پاسخ خلاق را [از او] سلب می‌کند» دلالت‌های مفهوم تحریک‌پذیری در فلسفه و زیباشناسی طیف متکثری را دربر می‌گیرد، از روانکاوی فروید تا تئوری دریافت اینشتین؛ اما مسئله این جا این است که این [واژه] فرمی از بیان را نشان می‌دهد که در آن محرک‌های بیرونی (در این مورد تصاویر عکاسی و سینماتوگرافیک) به شکلی مستقیم به تماشاگران می‌رسد؛ تماشاگرانی که فرایند تأملی را یکسره نادیده گرفته و آن را دور می‌زنند.

بنیامین معتقد است که عکس‌های اوژن آرتزه واجد چنین کیفیتی‌اند. او می‌نویسد: این تصاویر «شیوه‌ی تقریب خاصی می‌طلبند؛ که از جنس تفکر شناور و آزاد نیست. آن‌ها بیننده را تحریک می‌کنند؛ بیننده احساس می‌کند که تصاویر او را به شیوه‌ای تازه به چالش می‌کشند.» (Benjamin 1999a: 220) به عقیده‌ی او، اثر هنری دادائیستی به شکلی پیشینی به نوعی از ادراک متوسل می‌شد که مشخصاً سینماتوگرافیک است چرا که هدف آن تأثیر بلاواسطه بر احساسات، افکار و رفتار بدنی تماشاگر است: «[اثر هنری دادائیستی] مثل گلوله‌ای به تماشاگر شلیک می‌شود، به همین دلیل واجد کیفیتی بساوشی [28] است.» به واسطه‌ی حرکت تصاویر، دریافت فیلم حتی از حیث بی‌واسطه‌بودگی، از اثر هنری دادائیستی فراتر می‌رود: فیلم‌ها ضرباهنگ خود را بر آپاراتوس حسی تماشاگر تحمیل نموده و بدین ترتیب او را از رسیدن به چارچوبی ذهنی باز می‌دارند؛ چارچوبی که [او] پیش‌تر خود را از طریق تفکر در آن منزوی می‌نمود. بنیامین می‌نویسد: «فرآیند مشارکت تماشاگران در این تصاویر [سینماتوگرافیک] چنین است که این تصاویر به واسطه‌ی تغییر ناگهانی و مداوم‌شان، تماشاگران را دچار گسست می‌کنند. همین (موضوع) باعث تأثیر شوک‌آور فیلم می‌شود؛ تأثیری که [گوی] باید مانند هر امر ناگهانی، با حضور نامرئی و فزاینده‌ی خود ذهن پنهان شود.»



جستار اثر هنری... تأکیدی را که پیش‌تر در جستار 1927 به «خصلتِ جمعی دریافت[فیلم]» وجود داشت، حفظ می‌کند. اما در عین حال، تمرکز بر تصویر سینماتوگرافیک به عنوان ابزاری معرفتی، به کشفِ چنین خصلتی انجامید؛ به همین دلیل بنیامین، [تصویر سینماتوگرافیک] را به عنوان وسیله‌ای برای آن چه او «تصاحبِ بساوشی» می‌نامد تعریف می‌کند. او سرمایه‌داری مدرن را واجد «تکنولوژی‌رهای یافته‌ای می‌داند که در مقابل جامعه‌ی امروز به مثابه طبیعت ثانویه [29] می‌ایستد.» (Benjamin 1991a: 444) به زعم بنیامین این تکنولوژی‌ها دیگر توسط انسان قابل کنترل نیست و بنابراین در نهایت به نابودی نوع بشر می‌انجامد. با این حال، هر چه قدر هم که نزد بنیامین، علائم این بیماری مدرن شدید باشد (بنیامین از بحران‌های اقتصادی و جنگ‌ها یاد می‌کند. او نه تنها درمان را غیرممکن نمی‌داند بلکه تصور می‌کند که روش درمان این بیماری درون شیوه‌ی عمل بدیع خودِ تکنولوژی نهفته است. از همین رو است که بنیامین معتقد است که فیلم‌ها در چنین «[نقش] تعلیمی» سهیم‌اند؛ (Benjamin 1991a: 444) تعلیمی که به جای بهره‌گیری از تکنولوژی در جهت بیگانگی، از این امکان به عنوان آشتی‌دهنده‌ی با محیط بهره می‌گیرد: «کارکرد فیلم این است که انسان‌ها را در [رابطه با] ادراکات و واکنش‌های مورد نیاز جهت مقابله با آپاراتوس وسیعی که نقش‌شان در زندگی آن‌ها تقریباً هر روز در حال گسترش است، آموزش دهد.» (Benjamin 2002: 108)

بدون شک بنیامین در آن زمان تحت تأثیر دیدگاه‌های مذهبی درباره‌ی جهان رستگار شده‌ی دوستش گرشوم شولم [30] صاحب نظر کابالا [31] و نیز نوشته‌های آرمانشهرگرایان سوسیالیستی بود؛ به این اعتبار او به فیلم به عنوان جلوه‌ای از تکنولوژی «ثانوی» تمرکز می‌کند که «هدفش... تعامل بین طبیعت و انسانیت است.» (Benjamin 2002: 107) در این رویکرد سینما نیرویی کمک‌کننده به انسانیت در جهت دستیابی به فهمی تلقی می‌شود که نباید در جهت سیطره بر طبیعت باشد؛ از این روست که استفاده‌ی انقلابی از ماشین‌ها - از طریق عملی تقلیدی، بازی کودکان یا بداهه‌پرداز- نوید دنیای بهتری می‌دهد. به همین دلیل گرتروند کخ [32] معتقد است که بنیامین به دوربین «قدرت مسیحایی-پیشگویی‌کننده» می‌دهد (Koch 1994: 210). چنین برداشتی از دوربین برای ما امکانی به وجود می‌آورد تا «فقدان انسان‌شناختی را فراموش کنیم» (Koch 1994: 209). این در حالی است که به زعم هنسن فیلم واجد این توانایی یعنی «گشودن [راه] برای تجربه و عاملیت هویت انسان‌شناسانه» است... و بر این اساس به شکلی پروژه‌ی فوری در جهت غایت‌شناسی فعالانه‌ی طبیعت از سر گرفته می‌شود.»

شاید در همین راستا، کراکوئر حدود ده سال قبل، از نوعی «آیین حواسپرتی» [33] صحبت کرده بود که «آشکارا و به شکلی دقیق بینظمی جامعه را به هزاران نفر نشان می‌دهد.» (Kracauer 1995: 327) به همین دلیل کراکوئر معتقد بود «که پیش از تغییر اجتناب‌ناپذیر و رادیکال، [این بیداری] به آن‌ها [که از طریق آیین حواس پرتی به هوش آمده‌اند] امکان برانگیختن و حفظ [این] تنش را می‌دهد.» (Kracauer 1995: 327) برخلاف ارزیابی مثبت کراکوئر، بنیامین ادعا می‌کند که سینما آن نگرش واپسگرایانه‌ی توأم با حواس جمعی و حس فریفتگی را که معمولاً در قبال آثار هنری کلاسیک و در جهت دریافت بهتر آن‌ها وجود داشت، مختل می‌کند. او معتقد است که سینما شکلگیری تا حدی شناختی عادات عملی را جایگزین چنین نگرش واپسگرایانه‌ی در مواجهه با اثر هنری می‌کند. به زعم او، فیلم‌ها شبیه ساختمان‌هایی‌اند که برخلاف نقاشی یا تئاتر، به شیوه‌ای ذهنی و در غیاب درک می‌شوند؛ و از این رو فیلم نه فقط به شکل ملاحظه‌کارانه و بصری که از قضا به شیوه‌ی بساوشی و بینشی نیز دریافت می‌شود. به همین دلیل است که سالن سینما به واسطه‌ی تفوق غیر بیگانه و خلاقانه بر ماشین‌ها، با اتاق تمرین نمایش قابل قیاس است: «فرد حواسپرت نیز، می‌تواند به عادات خود شکل دهد. به علاوه، توانایی تسلط او به برخی وظایف نشان از آن است که

مسئله‌ی عادت به راه حل وضعیت حواس‌پرتی بدل شده است. این حالت همانطور که توسط هنر به وجود آمده، نشان از کنترلی پنهان به میزان وظایف جدیدی است که از طریق ادراک [نویسن] قابل فهم شده‌اند. افزون بر این، از آن جایی که افراد برای شانه خالی کردن از چنین وظایفی وسوسه می‌شوند، هنر این توان را دارد که با بسیج توده‌ها، امکانی برای به انجام رساندن سخت‌ترین و مهم‌ترین این وظایف به وجود آورد؛ امروزه، این کار را فیلم انجام می‌دهد. (Benjamin 1999a: 233)

با این وجود، نسبت میان سینما و سیاست را تنها زمانی می‌توان درک نمود که فیلم‌ها نه صرفاً به عنوان عامل نوآوری عمیق در قوه‌ی ادراک انسان بلکه به مثابه جلوه‌ی [34] این نوآوری تصور شوند. جستار اثر هنری... بنیامین ارزیابی آن چیزی است که او جایی دیگر (نشانه‌ی تاریخی مختصر) (Benjamin 1999a: 154) حافظه‌ی انسان نامیده؛ یا به عبارتی دیگر، شرح مفصلی از این ادعا که «سازماندهی ادراک حسی انسان، نه فقط از طریق سرشت [او] که به واسطه‌ی شرایط تاریخی نیز تعیین می‌شود.» (Benjamin 1999a: 216) از زمان مارکس این تمایز میان زیربنا و روبنا و بینشی بنیادین که اولی را تعیین کننده‌ی دومی می‌داند، همچنان باقی است. بنیامین مدعی است که آپاراتوس حسی انسان‌ها، که خود عمیقاً تحت تأثیر شیوه‌ی تولید غالب در جامعه‌ای خاص است، چیزی کمتر از بیان هنری نیست. جمله‌ی معروف بنیامین درباره‌ی مدرنیته متأخر این است که، ادراک حسی انسان دو میل بنیادین دارد: اولی «میل به نزدیک‌تر کردن چیزها از نظر فضایی و انسانی» و دومی «میل به غلبه بر منحصربه‌فرد بودن هر واقعیت از طریق پذیرش بازتولید آن.» (Benjamin 1999a: 217) از این رو دیدگاه او در مورد سیستم اقتصادی حاکم بر آن دوران - یعنی سرمایه‌داری صنعتی- به بهترین شکل در این دو وجه قابل مشاهده است.

به عقیده‌ی بنیامین، مواجهه‌ی بی‌وقفه با کالاهای تولید انبوه، آپاراتوس حسی توده‌های معاصر را چنان تحت تأثیر قرار داده که گویی آنان به کلی از تمامی حس منحصربه‌فردبودگی‌شان غافل شده‌اند. به زعم او، توزیع انبوه بازتولیدهای هنری مکانیکی نظیر کپی نقاشی‌ها در کاتالوگ‌های هنری، یکی از بارزترین نشانه‌های این «فقر تجربه‌ی» مدرن است. چرا که از منظر او آن چه با دگرگونی قوه‌ی ادراک حسی انسان از دست می‌رود، ظرفیتی است برای تجربه کردن منظومه‌ی چشمگیری از جمله فاصله [35]، نفوذ [36] و اصالت [37]؛ منظومه‌ای که او برای تعریف آن از ترم معروف «هاله» [38] بهره می‌گیرد. (Benjamin 1999a: 215-17) آثار هنری اصیل حسی از (نزدیک بودن تا جای ممکن بی‌واسطه) را به وجود می‌آورند که به وجود منحصربه‌فرد و حضور فیزیکی‌شان گره خورده است و بنابراین خارج از حوزه‌ی قابلیت بازتولیدپذیری قرار می‌گیرند. برخلاف بازتولیدهای دستی، بازتولیدهای تکنولوژیک با استقلال یافتن از نسخه‌ی اصلی، تجربه‌ی هنری را از درون تغییر می‌دهند: «تکثری از نسخه‌ها، جایگزین نسخه‌ی منحصربه‌فرد می‌شود.» اگرچه با نابودی هاله، که هم به عنوان فاصله‌ای فیزیکی (آثار هنری سنتی قابل لمس نیست) و هم به عنوان فاصله‌ای معنایی (با ادعای معرفت همراه می‌شود) درک شدنی است، هنر از قرار گرفتن درون سنت، دین، یا آیین رها می‌شود؛ اما باز به همان ترتیب به شکلی تام و تمام در معرض فرایندهای اجتماعی درونماندگار قرار دارد. علاوه بر این، از آنجایی که در هنر تولید شده به شکل مکانیکی مثل عکاسی هنری و سینما، همین تمایز میان اصل و کپی تقریباً از میان رفته، به همین دلیل هرگونه ارزش آیینی موجود در اثر هنری منحصربه‌فرد، به نفع افزایش قابل ملاحظه‌ی تأثیرات اجتماعی و سیاسی کنار می‌رود: «اثر هنری بازتولید شده در جهت تکرارپذیری، به مراتب بیشتر به اثر هنری طراحی شده تبدیل می‌شود.» (Benjamin 1999a: 218)

این وجه از فلسفه سینمای بنیامین به دو نکته اشاره دارد: اول، توضیح این که چرا فیلم‌ها به شکلی ذاتی برای هرگونه هدف سیاسی کمونیستی ارزشمند تلقی می‌شوند و دوم، چرا فیلم‌ها هنوز به پتانسیل یوتوپایی متعلق به خودشان پی نبرده‌اند. نمونه‌ی بارز این موضوع، آثار هنری است که به شکلی ریشه در فرایندهای اجتماعی داشته و می‌توانند به عنوان بیانی از آن چه مارکسیست‌ها آن را «آگاهی کاذب» نامیده‌اند، عمل کنند. نه سال پیش از تحلیل آدورنو و هورکهایمر از صنعت فرهنگ در دیالکتیک روشنگری، جستار اثر هنری ... پیشاپیش توضیح می‌دهد که خود آثار هنری در مدرنیته‌ی متأخر چگونه کالایی شده‌اند و به این ترتیب در زمان تولید و توزیع انبوه‌شان درید قدرت سرمایه قرار دارند. فرایندی که به زعم بنیامین منجر به محروم شدن آثار هنری از توان رهایی‌بخشی‌شان می‌شود. بنیامین می‌نویسد: «امروزه در اروپای غربی، استثمار سرمایه‌داری فیلم مانع از مطالبه‌ی برحق انسان‌ها در برابر بازتولید می‌شود... صنعت فیلم علاقه‌ای اساسی به تحریک مشارکت توده‌ها از طریق نمایش‌های توهم‌آمیز و خیال‌پردازی‌های [39] مبهم دارد.» (Benjamin 2002: 114) از طریق استثمار تصاویر جعلی و شهوانی (آیین ستاره‌ها) [40]، و نیز توسل به اشکال کاذب سنت و احیای ظاهر زیبا، صنعت فیلم در راستای اهداف فاشیستی قرار گرفته و به جای آشکار ساختن بحران اجتماعی که منجر به بیگانگی می‌شود بر وضعیت از خودبیگانگی توده‌ها می‌افزاید.

#### نتیجه

به عقیده‌ی بنیامین ابداع تصویر سینماتوگرافیک با روشی کاملاً نوین و [به شکلی] بی‌واسطه به بازنمایی واقعیت بیرونی انجامید و سپس به واسطه‌ی مونتاژ، نظم نامکشوف درون [این تصاویر] را آشکار نمود. علاوه بر این، به دلیل محیط عمومی‌ای که [این تصاویر] در آن دریافت می‌شود و به لطف بازتولیدپذیری تاحدی نامحدود، این تصور وجود داشت که فیلم‌ها به مالکیت مشترک نوینی شکل می‌دهد. بنیامین با مفاهیمی نظیر ناخودآگاه بصری و تحریک‌پذیری عصبی، سینما را رسانه‌ای می‌دانست که ماهیت هنر را هم به دلیل نحوه‌ی تولید و هم به دلیل نحوه‌ی مصرف آن تغییر داده است. بنابراین به وسیله‌ی استفاده از چارچوبی واقع‌گرایانه برای تحلیل تصویر فوتوگرافیک و نیز با چشمی تیزبین به جامعه‌شناسی دریافت فیلم، راه را برای دو مورد از تأثیرگذارترین رشته‌های مطالعات سینمایی قرن بیستم هموار نمود. گرچه در عصری که تکنولوژی‌های دیجیتال (غیر تقلیدی) جایگزین تصاویر فوتوگرافیک شده و قرار گرفتن در معرض تصاویر عمدتاً در حوزه خصوصی اتاق‌های نشیمن ما صورت می‌گیرد، چارچوب [نظری] مارکسیستی بنیامین در قالب مفروضات واقع‌گرایانه و نیز تأکید بر «ادراک جمعی»، اهمیت خود را از دست داده؛ با این حال، نظریه‌ی سینمایی بنیامین هنوز هم بینش‌هایی درباره‌ی ماهیت فیلم ارائه می‌کند که مستقل از اعتقاد سیاسی و بستر تاریخی او، واجد اهمیت باقی می‌ماند.

- [1] این متن برگرفته از مدخلی است با عنوان والتر بنیامین در کتاب «فلسفه و فیلم» به ویراستاری پیسلی لیوینگستون و کارل پلانتینگا، انتشارات راتلج
- [2] Janus face
- [3] این ژانرها نه فقط فیلم‌های سینمای انقلابی روسی بلکه کمدی اسلپاستیک آمریکایی را نیز در بر می‌گیرد.

[4] universal

type[5]

The individual[6]

representing[7]

being received[8]

practice[9]

Wanderkinos[10]

Configuration[11]

organization[12]

optical unconscious[13]

lowerings and liftings[14]

interruptions and isolations[15]

[16] extensions and accelerations

enlargements and reductions[17]

impulses[18]

symptomatic[19]

Eugène Atget[20]

redemption of physical reality[21]

Transparencies on Film[22]

reification[23]

[24] به معنای ساز و برگ یا دم و دستگاه هر مدیومی؛ در این جا منظور دوربین فیلمبرداری است. این واژه توسط آلتوسرو در مقاله‌ی «ساز و برگ‌های ایدئولوژیک دولت» به کار گرفته شده است. م.

mere prop[25]

[26] Innervation: واژه‌ای تخصصی در حوزه‌ی پزشکی است که بنا به بافتار متن به تحریک‌پذیری عصبی ترجمه شده است.

Miriam Hansen[27]

tactile quality[28]

[29] اصطلاح طبیعت ثانویه به عنوان یکی از دغدغه‌های مهم اندیشه‌ی مارکسیستی و پسا-مارکسیستی، به این معناست که انسان از آن چه خود خلق کرده، احساس بیگانگی می‌کند؛ گویی آن چیزها به گونه‌ای مستقل از سوژکتیویته‌ی او همچون طبیعت، خصلتی اُبژکتیو و عینی یافته‌اند. در این دیدگاه جامعه و مناسبات آن در حکم همان طبیعت ثانوی در نظر گرفته می‌شود چرا که انگار، روابط و مناسبات حاکم بر آن فارغ از سوژکتیویته‌ی انسان، حضوری عینی می‌یابد. م.

Gershom Scholem[30]

[31] از نظر لغوی به معنای قبول کردن است و در اصطلاح سنت، روش، مکتب و طرز فکری عرفانی است که از یهودیت ریشه گرفته و گاهی از آن با عنوان عرفان یهودی یاد می‌شود. (ویکی‌پدیا)

Gertrud Koch[32]

cult of distraction[33]

effect[34]

distance[35]

authority[36]

authenticity[37]

aura[38]

speculations[39]

[40] و شاید امروزه سلبریتی‌ها.

<https://apparatus.com/>