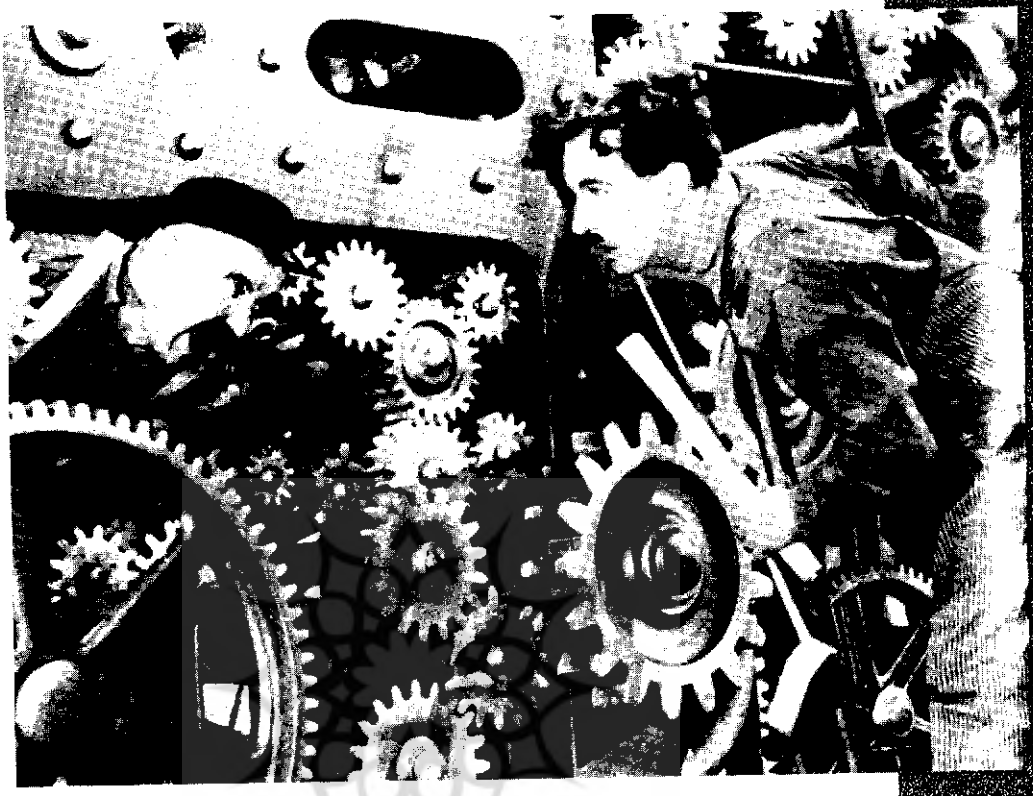

اثر هنری در عصر تکثیر مکانیکی

والتر بنیامین، ترجمهٔ امید نیک‌فرجام

هنرهای زیبا، انواع و کاربردهای‌شان، در دورانی بسیار متفاوت با دوران ما توسط کسانی شکل گرفتند که قدرت تأثیرگذاری‌شان بر چیزها نسبت به قدرت ما بسیار اندک بود. اما رشد شگفت‌آور فنون در زمان ما، سازگاری و دقتی که یافته‌اند، و عقاید و عادت‌هایی که ایجاد می‌کنند، نشان دهندهٔ این امر مسلم هستند که در هنرِ کهنِ نمایشِ زیبایی، تغییراتی بنیادی در شرف وقوع است. در تمامی هنرها جزیی مادی و عینی وجود دارد که نمی‌توان آن را چنان که بود، در نظر گرفت؛ جزیی که نمی‌تواند از تأثیر قدرت و دانش مدرن دور بماند. در بیست سالهٔ اخیر، نه ماده، نه مکان، و نه زمان، آن چیزی نبوده‌اند که از دوران بسیار کهن تصور می‌شد. دیگر باید به انتظار نوآوری‌های عظیمی نشست که تمامی فنون هنری را تغییر دهند؛ و از این طریق نه تنها در ابداع هنری، بل شاید در خود مفهوم هنر هم تحول شگفت‌آوری ایجاد کنند.»

(پل والری ، *قطعاتی در باب هنر*، "پیروزی آنچه همه جا حاضر است." پاریس.)

پیشگفتار

مارکس هنگامی نقد خود را از شیوهٔ تولید سرمایه‌داری آغاز کرد که این شیوه، دوران طفولیت خود را

می‌گذراند. او کوشش‌های خود را طوری سازمان داد که ارزشی پیشگویانه بیابند. مارکس به شرایط بنیانی تولید سرمایه‌داری رجوع کرد و از طریق تشریح این شرایط نشان داد که ارمغان سرمایه‌داری در آینده چه خواهد بود. او نتیجه گرفت که سرمایه‌داری نه تنها پرولتاریا را با شدتی فزاینده استثمار خواهد کرد، بل در نهایت موجد شرایط براندازی خود نیز خواهد شد.

بیش از نیم قرن طول کشید تا دگرگونی روبنا، که بسیار کندتر از دگرگونی زیربنا صورت می‌گیرد، تغییر در شرایط تولید را در تمامی زمینه‌های فرهنگ آشکار کند. فقط امروز می‌توان نشان داد که این تغییر چه شکلی به خود گرفته است. این ادعاها باید برخی مقتضیات را که ارزشی پیشگویانه یافته‌اند برآورده کنند. با این حال آرای مربوط به هنر پرولتاریا پس از رسیدن به قدرت، یا هنر جامعهٔ بی‌طبقه، کمتر از آرای مربوط به گرایش‌های تکاملی هنر تحت شرایط تولید موجود به این مقتضیات ارتباط دارند. دیالکتیک آن‌ها در رو بنا، به همان اندازهٔ دیالکتیک آن‌ها در اقتصاد، محسوس است. بنابراین نباید ارزش این آرا و عقاید را به عنوان سلاح، دست‌کم گرفت. این آرا برخی مفاهیم کهنه و منسوخ مانند خلاقیت و نبوغ، ارزش جاودانی و راز را به کناری می‌رانند؛ یعنی همان مفاهیمی که کاربرد کنترل نشده (و در حال حاضر تقریباً غیرقابل کنترل) آن‌ها به پردازش فاشیستی داده‌ها منجر می‌شود. مفاهیم گنجانده شده در نظریهٔ هنری که در پی می‌آید، با مفاهیم و اصطلاحات آشناتر، از این جنبه تفاوت دارد که به هیچ وجه به کار فاشیسم و مقاصدش نمی‌آید. این مفاهیم فقط به کار بیان خواست‌های انقلابی در سیاست هنر می‌آیند.

یک

اثر هنری همواره قابل تکثیر بوده است. هر کسی می‌تواند مصنوعات دیگران را تقلید کند. نسخه‌های بدل را همیشه یا نوآموزان برای تمرین تهیه کرده‌اند، یا استادان برای انتشار آثارشان، و یا کسانی که به دنبال سود مادی بوده‌اند. اما تکثیر مکانیکی اثر هنری، ارایه دهندهٔ چیزی نوست. اما تکثیر مکانیکی در جریان تاریخ به طور متناوب و با جهش‌هایی که از هم فاصلهٔ زیادی دارند، با شدتی فزاینده پیش رفت. یونانی‌ها فقط با دو روش تکثیر فنی آثار هنری آشنا بودند: قالب‌سازی و مُهرسازی. آثار برنزی، سفالی و سکه‌ها تنها آثار هنری بودند که آن‌ها قادر به تولید انبوه‌شان بودند. باقی آثار هنری را نمی‌توانستند به طور مکانیکی تکثیر کنند. با پیدایش کنده کاری روی چوب، هنر گرافیک برای اولین بار و مدت‌ها پیش از آنکه کلمات با دستگاه چاپ قابل تکثیر شوند، قابلیت تکثیر یافت. تغییرات عمده‌ای که چاپ یا به عبارتی تکثیر مکانیکی نوشتار در ادبیات ایجاد کرده است نیاز به بازگو ندارد. با این حال در پدیده‌ای که این‌جا از نقطه نظر تاریخ جهان بررسی می‌کنیم، چاپ، فقط موردی خاص، گرچه بسیار مهم، به شمار می‌رود. در خلال سده‌های میانه، حکاکی و قلم زنی هم به شکل کنده‌کاری اضافه شدند، و در آغاز قرن نوزدهم لیتوگرافی پا به عرصهٔ وجود گذاشت.

با ظهور لیتوگرافی، فن تکثیر پا به مرحله‌ای اساساً نو گذاشت. در این فرایند که بسیار دقیق‌تر بود، طرح را به جای کنده‌کاری روی قطعه‌ای چوب یا با قلم‌زنی روی صفحات مسی، روی سنگ می‌انداختند و همین برای اولین بار به هنر گرافیک این فرصت را داد تا فراورده‌هایش را هم به طور انبوه و هم در شکل‌هایی بسیار متنوع روانهٔ بازار کند. لیتوگرافی هنر گرافیک را به تصویر کردن زندگی روزمره قادر ساخت، به طوری که دیگر شانه به شانه صنعت چاپ به پیش می‌رفت. اما فقط چند دهه از اختراع لیتوگرافی گذشته بود که عکاسی از آن پیشی گرفت. عکاسی، برای اولین بار از پیدایش تکثیر تصویری، دست را از انجام مهم‌ترین وظایف هنری معاف کرد؛ وظایفی که از آن پس به عهدهٔ چشمی که به درون عدسی می‌نگرد گذاشته شد. و از آن‌جایی که چشم بسیار سریع‌تر از آنچه که دست‌طرح می‌زند می‌بیند، فرایند تکثیر تصویری آن قدر سرعت گرفت که با گفتار همگام شد. فیلم‌برداری که صحنه‌ای را در استودیو فیلم‌برداری می‌کند

تصاویر را با سرعت گفتار هنرپیشه ضبط می‌کند. همان‌طور که لیتوگرافی عملاً از آمدن روزنامه‌های مصور خبر می‌داد، عکاسی هم نشان از اختراع فیلم ناطق داشت. تکثیر فنی صدا در پایان قرن گذشته میسر شد.

تلاش‌هایی این چنین، موقعیتی راکه پل والری در این جمله به آن اشاره می‌کند، قابل پیش‌بینی ساخت: «همان‌طور که آب و گاز و برق با تلاشی اندک و برای برآوردن نیازهای ما از فواصل دور به خانه‌های‌مان می‌آیند، تصاویر دیداری و شنیداری هم به خانه‌های‌مان خواهند آمد، تصاویری که با یک اشارهٔ دست پدید و ناپدید خواهند شد.» در حدود سال ۱۹۰۰ تکثیر فنی به استانداردی رسید که نه تنها باز تولید تمامی آثار تصویری را میسر و از این رهگذر مهم‌ترین تغییر و تحول را در تأثیر آن‌ها بر عامهٔ مردم ایجاد کرد، بلکه در میان فرایندهای هنری به جایگاهی ویژه دست یافت. برای بررسی این استاندارد، روشنگرترین کار بررسی نوع تأثیراتی است که این دو شیوهٔ بیان متفاوت، یعنی تکثیر آثار هنری و هنر سینما، روی شکل سنتی هنر داشته‌اند.

دو

حتی کامل‌ترین نسخهٔ بدل اثر هنری هم فاقد یک عنصر است، و آن حضور [اثر هنری] در زمان و مکان، و هستی یگانهٔ اثر هنری در مکان اصلی‌اش است. این هستی، یگانه اثر هنری هستی تاریخی آن را تعیین می‌کند. هستی تاریخی اثر هنری، شامل تغییرات فیزیکی آن در طول زمان، و همین طور دست به دست شدن آن بین صاحبان آن می‌شود. اثرات اولین نوع این تغییرات را تنها با آزمایش‌های فیزیکی یا شیمیایی می‌توان آشکار کرد، آزمایش‌هایی که انجام آن‌ها روی نسخهٔ بدل اثر هنری غیر ممکن است؛ دست به دست شدن اثر هنری هم به سنتی بستگی دارد که منشأ آن در مکان نسخهٔ اصل اثر هنری است.

حضور اثر هنری، شرط لازم مفهوم اصالت است. آزمایش‌های شیمیایی روی زنگار یک اثر برنزی، و همین طور مدرکی دال بر این‌که یک دست‌نوشتهٔ قرون وسطایی متعلق به مجموعه‌ای مربوط به قرن پانزدهم است، به تعیین اصالت آن‌ها کمک می‌کنند. اما برای تکثیر فنی و غیرفنی، مفهوم اصالت به هیچ وجه مطرح نمی‌شود. اصل اثر هنری در مقابل نسخهٔ بدل دستی آن که معمولاً جعلی خوانده می‌شد، اصالتش را حفظ کرد. اما، در مقابل، نسخه بدل فنی آن به دو دلیل چنین نیست. اول این‌که تکثیر فنی بیش از تکثیر دستی مستقل از اثر است. مثلاً در عکاسی، تکثیر فنی آن جنبه‌هایی از اثر را نمایان می‌کند که برای چشم غیر مسلح دست نیافتنی، اما برای عدسی که قابل تنظیم است و زاویهٔ آن به دلخواه تغییر می‌کند، دست یافتنی هستند. در عکاسی به کمک ترفندهایی خاص مانند بزرگ کردن تصویر یا حرکت آهسته، تصاویری را می‌توان ثبت کرد که به دید انسان نمی‌آیند. دوم این‌که تکثیر فنی نسخهٔ بدل اثر هنری، در به موقعیت‌هایی می‌گشاید که از دسترس خود اثر هنری بیرون‌اند. مهم‌تر از همه این‌که تکثیر فنی باعث نزدیکی بیش‌تر اثر هنری، چه به صورت تصویر و چه به صورت صفحهٔ موسیقی، به بیننده یا شنونده می‌شود؛ به این ترتیب کلیسای جامع از مکان اصلی‌اش به آتلیهٔ یک علاقه‌مند به هنر منتقل می‌شود، و آواز گروه کُر که در تالار یا فضای باز اجرا شده در اتاق نشیمن خانه‌ها طنین می‌اندازد.

فراوردهٔ تکثیر مکانیکی در موقعیت‌هایی قرار می‌گیرد که گرچه بر خود اثر هنری تأثیر چندانی ندارند، اما به هر حال همیشه از کیفیت حضور آن می‌کاهند. این امر نه تنها در مورد اثر هنری، بلکه در مورد مثلاً منظره‌ای که در فیلمی سینمایی از مقابل چشمان تماشاگر می‌گذرد نیز صادق است. تکثیر مکانیکی حساس‌ترین هستهٔ اثر هنری یعنی اصالت آن را مورد تعرض قرار می‌دهد، حال آن‌که هیچ شئ طبیعی چنین ضعفی ندارد. اصالت یک چیز، چکیدهٔ تمامی چیزهایی است که از آغاز به صورت قابل انتقال در آن وجود دارند، از تداوم مادی آن تا شهادت آن به تاریخی که پشت سر گذاشته است. از آن‌جایی که شهادت تاریخی متکی بر اصالت اثر است، پس تکثیر آن را هم، هنگامی که دیگر تداوم مادی [اثر] اهمیت خود را از دست می‌دهد، به خطر

می‌اندازد. و هنگامی که شهادت تاریخی تحت تأثیر قرار می‌گیرد اقتدار شئ نیز واقعاً به خطر می‌افتد.

شاید بتوان عنصر از بین رفته را «تجلی» خواند و گفت در عصر تکثیر مکانیکی، تجلی اثر هنری است که از بین می‌رود. این فرایند نشانه‌ای است که پا را از قلمرو هنر نیز فراتر می‌گذارد. به عبارت دیگر، این امر را به این صورت می‌توان تعمیم داد: فن تکثیر، شئ تکثیر شده را از حوزهٔ سنت جدا می‌کند. تکثیر زیاد، تعداد بی‌شماری نسخهٔ بدل را جانشین هستی‌ای یگانه می‌کند. و دیگر این‌که وقتی بیننده یا شنونده، اثر هنری را نزدیک به خود ببیند، شئ تکثیر شده دوباره فعلیت می‌یابد. این دو فرایند به تلاشی سنتی که عکس بحران معاصر و تجربهٔ حیات انسان است منجر می‌شوند. هر دوی این فرایندها با جنبش‌های توده‌ای معاصر ارتباط تنگاتنگی دارند. قدرتمندترین عامل آن‌ها فیلم است. اهمیت اجتماعی فیلم، مخصوصاً در مثبت‌ترین شکل آن، بدون در نظر گرفتن جنبهٔ ویرانگر وپالایشی آن، یعنی جنبهٔ تخریب ارزش سنتی میراث فرهنگی، قابل تصور نیست. این پدیده در فیلم‌های بزرگ تاریخی بیش از فیلم‌های دیگر آشکار است. و روز به روز موقعیت‌های جدیدتری را هم در بر می‌گیرد. در سال ۱۹۲۷،آبل گانس با اشتیاق بانگ برداشت: «شکسپیر، رامبراند، و بتهوون فیلم خواهند ساخت ... تمام افسانه‌ها، تمام اسطوره‌ها، تمام بنیانگذاران مذهب، و خود مذاهب... رستاخیزشان را انتظار می‌کشند، و قهرمانان در مقابل دروازه ازدحام کرده‌اند.» او احتمالاً نمی‌دانست که همگان را به تخریب و زوالی دعوت می‌کند که بالاخره فرا خواهد رسید.

سه

شیوهٔ ادراک حسی انسان، در خلال دوره‌های طولانی تاریخ، همگام با کل شیوهٔ زندگی او تغییر می‌کند. در تعیین نوع سازمان دهی ادراک حسی انسان و رسانهٔ آن، نه فقط طبیعت، بل موقعیت‌های تاریخی نیز دخیل‌اند. قرن پنجم که بستر تغییرات عظیمی در میزان جمعیت اروپا بود، تولد صنعت هنر متأخر رومی و سِفر پیدایش وین را تجربه کرده است. در این قرن، علاوه بر ظهور هنری متفاوت با هنر دوران باستان، نوع جدیدی از ادراک نیز به وجود آمد. ریگل و ویکهف، پژوهشگران مکتب و دین، در مقابل سنت کلاسیک که شکل‌های هنری متأخر را زیر بار خود خرد کرده بود مقاومت می‌کردند و نخستین افرادی بودند که با استفاده ازاین شکل‌های هنری در مورد سازمان دهی ادراک در آن زمان به نتایجی رسیدند. این پژوهشگران علی‌رغم بینش گسترده‌شان به نمایاندن شاخص صوری و چشم‌گیر ادراک در واپسین بخش تاریخ رم اکتفا کردند. آن‌ها تلاش نکردند ـ و شاید راهی نیافتند ـ تا دگرگونی‌های اجتماعی را که تغییرات ادراک نشانه‌هایی از آن‌ها بودند نشان دهند. اما در حال حاضر شرایطی حاد برای شناخت این تغییرات ایجاد شده است، و اگر بتوان تغییرات حاصله در رسانهٔ معاصر را به زوال تجلی نسبت داد، آنگاه یافتن اسباب اجتماعی آن نیز ممکن می‌شود.

مفهوم تجلی که پیش‌تر آن را در مورد اشیای تاریخی به کار بردیم در مورد اشیای طبیعی نیز کاربرد دارد. در این مورد، تجلی به معنای پدیدهٔ یگانه‌ای است که از ما فاصله (ای هر چند اندک) دارد. وقتی شما هنگام استراحت در بعد از ظهر یک روز تابستان، با چشم رشته کوهی را در افق دنبال می‌کنید یا به شاخه‌ای که روی‌تان سایه انداخته می‌نگرید، در واقع تجلی آن کوه‌ها و تجلی آن شاخه راتجربه می‌کنید. این تصویر درک بنیان‌های اجتماعی زوال تجلی در دوران معاصر را میسر می‌کند. زوال تجلی به دو موقعیت بستگی دارد که هر دوی آن‌ها با اهمیت فزایندهٔ توده‌ها در زندگی معاصر ارتباط دارند. این موقعیت‌ها عبارت‌اند از اشتیاق توده‌های امروزی به نزدیک‌تر کردن چیزها از نظر مکانی و انسانی به خود، اشتیاقی که همچون تمایل‌شان به نفی یگانگی هر واقعیتی با پذیرش نسخهٔ بدل آن شدید است. هر روز اشتیاق آن‌ها برای نگهداری شئ (اثر هنری) در فاصله‌ای بسیار نزدیک، یعنی در قالب تصویر آن شدیدتر می‌شود. پرواضح است که تصاویر مجلات و فیلم‌های

خبری با تصویری که چشم غیر مسلح می‌بیند، تفاوت دارند. همان‌قدر که دیده‌های چشم غیر مسلح دارای یگانگی و دوام است، تصاویر مجلات و فیلم‌های خبری دو ویژگی ناپایداری و قابلیت تکثیر را یدک می‌کشند. خارج کردن شئ از پوسته‌اش و تخریب تجلی آن، نشانهٔ ادراکی هستند که حس *برابری همگانی* چیزها آن قدر در آن زیاد شده است که این حس را با استفاده از تکثیر حتی بر شیئی یگانه نیز تحمیل می‌کند. به این ترتیب پای آنچه که در حوزهٔ نظری همراه با اهمیت فزایندهٔ آمار کاربرد پیدا کرده است، به حوزهٔ ادراک نیز باز می‌شود. سازگاری واقعیت با توده‌ها و سازگاری توده‌ها با واقعیت، هم برای ادراک حسی و هم برای اندیشه، روندی پایان ناپذیر است.

چهار

اثر هنری به علت پیچیده شدن در تار و پود سنت، یگانه است. این سنت خود به تمامی زنده، و به غایت تغییرپذیر است. مثلاً مجسمهٔ باستانی ونوس برای یونانی‌ها که آن را می‌پرستیدند، در بافت سنتی قرار داشت که کاملاً با سنت راهبان سده‌های میانه که آن را بتی شوم می‌دانستند، متفاوت بود. با این حال هر دو گروه به طور مساوی با یگانگی این اثر هنری، یا به عبارتی با تجلی آن، مواجه بودند. تلفیق و ادغام هنر در سنت، در آغاز در آیین ستایش خدایان پا گرفت. می‌دانیم که نخستین آثار هنری برای استفاده در مراسم آیینی ـ نخست مراسم جادوگران و سپس مراسم مذهبی ـ ساخته شدند. نکتهٔ مهم این‌جاست که هستی اثر هنری و تجلی آن، هرگز کاملاً از کارکرد آیینی آن جدا نیست. به عبارت دیگر، ارزش یگانهٔ اثر هنری *اصیل* ریشه در آیین، یعنی ارزش کاربردی آغازین آن دارد. این بنیان آیینی هر چه هم دور از ذهن باشد هنوز هم حتی در کفرآمیزترین اشکال پرستش زیبایی، به صورت آیینی دنیوی و غیر مذهبی دیده می‌شود. پرستش غیر مذهبی زیبایی که در دوران رنسانس ظهور کرد و تا سه قرن ادامه یافت، زوال این بنیان آیینی و اولین بحران سختی را که دامنش را گرفت، آشکار کرد. با ظهور اولین ابزار واقعاً انقلابی تکثیر، یعنی عکاسی، و همین طور ظهور سوسیالیسم، هنر به فرا رسیدن بحرانی آگاهی یافت که یک قرن بعد چهره نمود. در آن زمان هنر با نظریهٔ *هنر برای هنر* یا به عبارتی تئولوژی هنر به این بحران واکنش نشان داد. این نظریه هم، خود به چیزی دامن زد که می‌توان آن را تئولوژی منفی در قالب این هنر *ناب* نامید، تئولوژی‌ای که نه فقط تمام کارکردهای اجتماعی هنر، بل هر گونه طبقه‌بندی موضوعی در هنر را رد کرد. (در هنر شاعری، مالارمه اولین کسی بود که این موضع را اتخاذ کرد.) هر گونه تحلیل هنر درعصر تکثیر مکانیکی، باید تمام این مناسبات را در نظر بگیرد، چرا که از طریق آن‌ها به این بینش بسیار مهم خواهیم رسید: برای اولین بار در تاریخ جهان، تکثیر مکانیکی، اثر هنری را از زندگی انگلی آن در کنار آیین، رهایی بخشید. مهم‌تر این‌که اثر هنری تکثیر شده تبدیل به اثری هنری می‌شود که اصلاً برای تکثیر شدن طراحی شده است. مثلاً از یک نگاتیو عکاسی می‌توان به تعداد دلخواه عکس تهیه کرد؛ دیگر در این میان جستجو برای عکس *اصیل* محلی از اعراب ندارد. اما در لحظه‌ای که معیار اصالت دیگر به کار تولید هنری نیاید، کارکرد کلی هنر معکوس می‌شود. دیگر هنر به جای تکیه بر مراسم آیینی، بر اساس رسم دیگری، یعنی سیاست، استوار می‌شود.

پنج

آثار هنری از زوایای مختلف مورد استقبال و ارزش‌گذاری قرار می‌گیرند. در این میان دو قطب مخالف را می‌توان باز شناخت: در یکی از آن‌ها تأکید بر ارزش آیینی اثر است و در دیگری، بر ارزش نمایشی اثر. تولید هنری با اشیای تشریفاتی که برای استفاده در مراسم پرستش ساخته می‌شدند، آغاز شد. می‌توان فرض کرد که در آن زمان آنچه اهمیت داشت وجود آن‌ها بود، نه خصلت نمایشی آن‌ها. گوزنی که انسان عصر حجر بر دیوار غارها تصویر می‌کرد، ابزاری جادویی به شمار می‌رفت. درست است که او

نقاشی‌اش را به اطرافیانش نشان می‌داد، اما اصلاً آن را برای ارواح می‌کشید. هنوز هم چنین به نظر می‌رسد که ارزش آیینی و پرستشی ایجاب می‌کند تا اثر هنری پنهان بماند. برخی از مجسمه‌های خدایان، تنها در دسترس روحانیون، یعنی در معابد، هستند؛ بعضی از پرده‌های نقاشی حضرت مریم را تقریباً تمام سال از زیر پوشش بیرون نمی‌آورند؛ بعضی از مجسمه‌های موجود درکلیساهای قرون وسطا هرگز در معرض دید همگان قرارنمی‌گیرند. رهایی اشکال هنری مختلف از چنگ مراسم آیینی، موقعیت‌های بی‌شماری را برای نمایش آثار هنری به همراه می‌آورد. پرواضح است که به نمایش گذاردن تصویر مجسمهٔ نیم تنه یکی از خدایان که می‌تواندبه این‌جا و آن‌جا فرستاده شود، به مراتب از نمایش خود آن مجسمه که در معبدی کنار گذاشته شده، آسان‌تر است. این امر در مورد پرده‌های نقاشی نیز در مقابل آثار معرق‌کاری یا نقاشی‌های دیواری که پیش از آن رواج داشتند، صادق است. وگرچه ممکن است مراسم عشای ربانی برای نمایش عمومی، اصولاً به همان اندازه سمفونی قابلیت داشته باشد، باید توجه کرد که سمفونی از آن لحظه‌ای پا به عرصهٔ وجود گذاشته است که قابلیت آن برای نمایش عمومی از قابلیت عشای ربانی فراتر رفت.

روش‌های مختلف تکثیر فنی آثار هنری قابلیت آن‌ها را برای نمایش، آن قدر بالا برد که نوسان کمی میان دو قطب، به دگرگونی کیفی ماهیت آن‌ها تبدیل شد. این حالت با موقعیت اثر هنری در دوران پیش از تاریخ قابل مقایسه است، یعنی زمانی که با تأکید مطلق بر ارزش آیینی آثار هنری، هر اثر پیش از هر چیز ابزار جادوگری به شمار می‌رفت. مدت‌ها طول کشید تا این ابزار جادوگری به عنوان اثر هنری به رسمیت شناخته شود. امروزه هم درست به همین صورت، تأکید مطلق بر ارزش نمایشی اثر هنری، آن را تبدیل به مخلوقی با کارکردهایی کاملاً نو می‌کند. یکی از این کارکردها که مورد توجه ماست، یعنی کارکرد هنری، ممکن است بعدها به عنوان کارکردی همگانی به رسمیت شناخته شود. یک چیز قطعی است: امروزه عکاسی و سینما مهم‌ترین نمونه‌های این کارکرد نو هستند.

شش

در عکاسی، ارزش نمایشی کاملاً ارزش آیینی و پرستشی را کنارمی‌زند. اما ارزش آیینی هم بدون مقاومت و به آسانی تن به تسلیم نمی‌دهد، و به آخرین سنگر عقب‌نشینی می‌کند: سیمای انسانی. بی‌جهت نیست که در آغاز پیدایش عکاسی، پرتره بیش از همه مورد توجه بود. رسم زنده نگاه داشتن خاطرهٔ افراد محبوب (غایب یا درگذشته) آخرین تکیه‌گاه برای پا برجا ماندن ارزش آیینی و پرستشی تصویر به شمار می‌رود. تجلی، آخرین نفس‌های خود را در حالت زودگذر چهرهٔ انسان‌ها در عکس‌های اولیه می‌کشد. همین امر موجد زیبایی حزن‌انگیز و بی‌نظیر آن‌هاست. اما با خارج شدن انسان از عکس، ارزش نمایشی تفوق خود را بر ارزش آیینی آشکار می‌کند. اهمیت فوق‌العادهٔ آتژه هم از این‌جا ناشی می‌شود که آغازگر این مرحله جدید بوده است. او در حدود سال ۱۹۰۰ از خیابان‌های خالی پاریس عکس‌برداری کرد. در مورد او به درستی گفته‌اند که او از خیابان‌ها طوری عکس‌برداری کرده که به صحنه‌های جنایت مانند شده‌اند. صحنهٔ جنایت هم خالی است و از آن به عنوان شاهد و مدرک عکس‌برداری می‌کنند. کار آتژه باعث شد که عکس‌ها تبدیل به مدارکی استاندارد برای رخدادهای تاریخی شوند، و معنای سیاسی پنهانی بیابند. عکس‌ها رویکرد خاصی را می‌طلبند؛ اندیشهٔ رها و معلق با آن‌ها تناسبی ندارد. عکس، بیننده را به هیجان می‌آورد؛ احساس می‌کند که به شیوه‌ای نو به مبارزه خوانده می‌شود. در همین زمان مجله‌های مصور کنار نصب تابلوهای راهنما برای بیننده را آغاز می‌کنند، تابلوهایی که درست یا غلط بودنشان اهمیتی ندارد. برای اولین بار شرح نوشتن برای عکس‌ها اجباری می‌شود. و آشکار است که منش شرح تصاویر کاملاً با عنوان پرده‌های نقاشی متفاوت است. خیلی زود پای رهنمودهایی که شرح تصاویر به بیننده‌های مجلات مصور می‌دهند به صورتی صریح‌تر و آمرانه‌تر به سینما باز می‌شود که در آن

گویی معنای هر تصویر از طریق مجموعهٔ تصاویر پیش از آن تعیین می‌شود.

هفت

امروزه اختلاف نظری که در قرن نوزدهم بر سر ارزش هنری نقاشی در مقابل عکاسی درگرفته بود آشفته و پرت به نظر می‌رسد. اما این موضوع، از اهمیت این اختلاف نظر نمی‌کاهد. در واقع این اختلاف نظر نشانهٔ دگرگونی‌ای تاریخی بود که هیچ کدام از طرفین دعوا تأثیر همگانی آن را درک نمی‌کردند. هنگامی که عصر تکثیر مکانیکی هنر را از بنیان آن، یعنی آیین و پرستش جدا کرد، ظاهر مقتدرانهٔ آن برای همیشه رنگ باخت. تغییر حاصله در کارکرد هنر از چشم‌انداز آن قرن فراتر رفت؛ این تغییر برای مدتی طولانی حتی برای قرن بیستم که تکامل و پیشرفت سینما را تجربه می‌کرد، محسوس نبود. پیش‌تر افکار بیهوده‌ای صرف مسألهٔ هنر بودن عکاسی شده بود. هنوز این پرسش اساسی که آیا اختراع عکاسی ماهیت کلی هنر را دگرگون کرد یا نه؟ به میان نیامده بود. خیلی زود نظریه‌پردازان سینما همین پرسش نادرستِ را در مورد فیلم هم پیش کشیدند. اما دشواری‌هایی که عکاسی برای زیباشناسی سنتی ایجاد کرد، در مقایسه با دشواری‌هایی که سینما به وجود آورد، بسیار ناچیز بود. دلیل منش ناحساس و تصنعی نظریه‌های اولیهٔ سینما هم همین بود. به عنوان نمونه، ابل گانس فیلم را با خط تصویری هیروگلیف مقایسه می‌کند: «اکنون در یک سیر قهقرایی عظیم، تا حد نحوهٔ بیان مصریان باستان تنزل کرده‌ایم... زبان تصویری هنوز پخته و بالغ نشده است، زیرا چشمان ما هنوز با آن سازگاری نیافته‌اند. هنوز احترام و ستایش در خور آنچه این زبان بیان می‌کند به آن داده نشده است.» سورین مارس هم می‌گوید: «کدام هنر است که به رویایی شاعرانه‌تر و در عین حال واقعی‌تر دست یافته باشد. فیلم ابزار بیان بی‌نظیری است. تنها والاترین انسان‌ها در کامل‌ترین و اسرارآمیزترین لحظات زندگی‌شان باید اجازهٔ ورود به دنیای آن را داشته باشند.» الکساندر آرنو خیال‌پردازی خود را دربارهٔ سینمای صامت با این پرسش به پایان می‌رساند: «آیا توصیف‌های جسورانهٔ ما در نهایت با تعریف دعا و نیایش برابر نیستند؟» باید خاطر نشان کرد که اشتیاق این نظریه‌پردازان برای طبقه‌بندی سینما در میان هنرها وادارشان می‌کند تا با بی‌بصیرتی فاحش، عناصر آیینی را در آن جستجو کنند. در حالی که پیش از انتشار این افکار و تصورات، فیلم‌هایی نظیر *افکار عمومی* و *جویندگان طلا* ساخته شده بودند. اما این امر ابل گانس را از مقایسهٔ سینما با هیروگلیف و سورین مارس را از سخن گفتن دربارهٔ فیلم به آن صورت که معمولاً از پرده‌های نقاشی فرا آنجلیکو سخن می‌گویند، باز نداشت. حتی امروزه هم نویسندگان بسیار مرتجعی پیدا می‌شوند که برای سینما اهمیتی این چنین قایل‌اند؛ و اگر برای آن معنای سراپا مقدسی نتراشند، دست کم معنایی ماوراء الطبیعی برایش پیدا می‌کنند. فرانتز ورفل دربارهٔ فیلمی که ماکس راینهارت از روی نمایش‌نامهٔ *رؤیای شب نیمهٔ تابستان* ساخته است، چنین اظهارنظر می‌کند که بی‌تردید آنچه که تاکنون مانع از صعود این فیلم به قلمرو هنر شده نسخه‌برداری سترون آن از جهان بیرونی با خیابان‌ها، خانه‌ها، ایستگاه‌های قطار، رستوران‌ها، اتومبیل‌ها و سواحل دریاست. «این فیلم هنوز معنای حقیقی و امکانات واقعی‌اش را تحقق نبخشیده است ... امکاناتی که شامل توانایی و قابلیت یگانهٔ فیلم برای بیان قابل بباور تمامی چیزهای افسانه‌ای، شگفت‌انگیز و ماوراءالطبیعی از طریق ابزاری طبیعی می‌شوند.»

هشت

بازیگر تآتر شخصاً نقش خود را در مقابل تماشاگران اجرا می‌کند؛ اما هنرپیشهٔ سینما با میانجی‌گری دوربین اجرای نقش می‌کند و این دو نتیجه را در پی دارد؛ یکی این‌که دوربین که انتقال‌دهندهٔ اجرای هنرپیشه سینما به تماشاگران است، نیازی به حفظ کلیت و پیوستگی اجرای او ندارد؛ دیگر آن‌که دوربین تحت هدایت فیلمبردار مرتباً موقعیت خود را نسبت به اجرای هنرپیشه عوض می‌کند. مجموعهٔ

این دیدگاه‌های استوار به موقعیت‌های گوناگون، که توسط تدوینگر ترکیب و تنظیم می‌شود، فیلم را می‌سازد. حتی بدون در نظرگرفتن زوایای خاص دوربین، نماهای نزدیک و غیره، باید گفت که فیلم شامل برخی عناصر متحرک است که در واقع به دوربین مربوط می‌شوند. بنابراین اجرای هنرپیشه تابع مجموعه‌ای از آزمون‌های بصری است. این اولین نتیجهٔ انتقال و ارائهٔ اجرای هنرپیشه توسط دوربین است. به علاوه از آن‌جایی که هنرپیشهٔ سینما شخصاً در مقابل تماشاگران نقش خود را اجرا نمی‌کند، این فرصت را ندارد که خود را مانند بازیگر تآتر با تماشاگران و واکنش‌های آن‌ها وفق دهد. این امر به تماشاگران سینما اجازه می‌دهد که بدون هیچ تماس شخصی با هنرپیشه، نقش ناقد را به عهده گیرند. در واقع در سینما تماشاگران به جای همذات پنداری با هنرپیشه، با دوربین احساس همذاتی می‌کنند. بنابراین تماشاگر در موقعیت دوربین قرار می‌گیرد و رویکردی آزمایش‌گرانه اتخاذ می‌کند. ارزش‌های آیینی و پرستشی هرگز با این رویکرد مواجه نیستند.

نه

در سینما آنچه دردرجه اول اهمیت قرار دارد، این است که هنرپیشه در مقابل دوربین، خود را برای مردم به نمایش بگذارد، نه شخص دیگری را. یکی از اولین کسانی که مسخ هنرپیشه را از طریق این نوع آزمون حس کرد پیراندللو بود. او در نظریاتی که در این باب در رمان خود به نام *Si Gira* (او برمی‌گردد) ارایه کرده، به جنبه‌های منفی این مسأله پرداخته و خود را به فیلم صامت محدود کرده است؛ اما این به هیچ وجه از اعتبار آن‌ها نمی‌کاهد، چراکه در این مورد، فیلم ناطق هیچ نکتهٔ اساسی و مهمی را تغییر نمی‌دهد. نکتهٔ حایز اهمیت این است که نقش را نه برای تماشاگران، بلکه برای یک دستگاه مکانیکی و در مورد فیلم ناطق، برای دو دستگاه مکانیکی بازی می‌کنند. پیراندلو می‌نویسد: «هنرپیشهٔ سینما احساس در تبعید بودن می‌کند؛ هم تبعید از صحنه و هم از خودش. همراه باحس گنگی از ناراحتی، خلأیی غیرقابل توضیح او را در بر می‌گیرد، بدنش جسمانیت خود را از دست می‌دهد، ناپدید می‌شود، از واقعیت زندگی، صوت، و سرو صداهای ناشی از حرکتش به اطراف محروم می‌شود، تا به تصویری خاموش تبدیل شود که لحظه‌ای بر پردهٔ سینما می‌درخشد و سپس در سکوت ناپدید می‌شود ... پروژکتورها با سایهٔ او در مقابل تماشاگران بازی می‌کنند و او خود باید به بازی در مقابل دوربین بسنده کند.» این موقعیت را به این صورت نیز می‌توان بیان کرد: انسان برای اولین بار تحت تأثیر فیلم و سینما مجبور است با تمام موجودیتش عمل کند؛ و اما از تجلی آن چشم بپوشد، چرا که تجلی به حضور او بسته است؛ نمی‌تواند نسخهٔ بدل داشته باشد. تجلی‌ای که روی صحنه از مکبث ساطع می‌شود برای تماشاگران از تجلی خود هنرپیشه جداشدنی نیست. اما ویژگی نمایی که در استودیو فیلم‌برداری می‌شود این است که دوربین در آن، جای تماشاگر را می‌گیرد. بدین‌سان تجلی هنرپیشه به همراه تجلی شخصیتی که هنرپیشه به تصویر می‌کشد ناپدید می‌شود.

جای شگفتی نیست که نمایش‌نامه‌نویسی چون پیراندلو، هنگام توصیف فیلم، نادانسته به بحرانی که هم اکنون شاهد آن هستیم، اشاره کرده است. هر تحلیل و بررسی جامعی ثابت می‌کند که تضاد عظیمی میان تآتر و اثر هنری هست که یا کاملاً تابع تکثیر مکانیکی است و یا اصلاً مانند فیلم، بر آن اساس استوار شده است. کارشناسان مدت‌هاست که دریافته‌اند در سینما «تقریباً همیشه ماندنی‌ترین تأثیرات با کمترین بازی به دست می‌آیند...». به نظر ردلف آرنهایم که در سال ۱۹۳۲ ابراز داشته است «بنابر جدیدترین رویکرد سینمایی... با هنرپیشه به مثابه یکی از وسایل صحنه رفتار می‌شود که به خاطر ویژگی‌هایش انتخاب و ... در جای مناسب قرار داده شده است.» نکتهٔ دیگری هم با این ایده ارتباطی تنگاتنگ دارد. بازیگر تآتر با شخصیتی که به تصویر می‌کشد، احساس همانندی می‌کند. اما غالباً این فرصت از هنرپیشهٔ سینما دریغ می‌شود. ابداع و آفرینش او به هیچ رو پیوسته و یکپارچه نیست؛ بلکه از اجراهای

متعدد و مجزا تشکیل شده است. علاوه بر برخی ملاحظات اتفاقی مانند هزینهٔ استودیو، در دسترس بودن دیگر هنرپیشه‌ها، دکور و غیره، تجهیزات اولیه و ضروری هم هستند که کار هنرپیشه را به بخش‌های متعددی تقسیم می‌کنند. دراین میان نورپردازی و نصب تجهیزات آن مخصوصاً باعث می‌شوند که فیلم‌برداری رخدادی که روی پردهٔ سینما به شکل صحنه‌ای سریع و یکپارچه به نمایش درمی‌آید، به چند بخش مجزا تقسیم شود که ممکن است ساعت‌ها در استودیو وقت بگیرد؛ البته این بدون در نظر گرفتن مونتاژ صحنه است. بنابراین می‌توان یک نمای پرش از پنجره را در استودیو و با استفاده از داربست فیلم‌برداری کرد، و صحنهٔ فرار متعاقب آن را ـ اگر اصلاً نیازی به آن باشد ـ هفته‌ها بعد هنگام فیلم‌برداری صحنه‌های خارجی برداشت. می‌توان نمونه‌های متناقض‌تری را هم برای روشن شدن این نکته پیدا کرد. فرض کنیم که قرار است هنرپیشه‌ای از صدای در زدن یکه بخورد و از جا بپرد. در صورت مطلوب نبودن واکنش او، کارگردان می‌تواند به این ترفند متوسل شود: هنگام حضور هنرپیشه در استودیو، کارگردان بدون این‌که ازقبل به او هشدار دهد پشت سرش گلوله‌ای شلیک می‌کند و واکنش هراس آمیز او را فیلم‌برداری می‌کند و بعداً به فیلم می‌افزاید. این نکته به خوبی نشان می‌دهد که هنر قلمرو *ظاهر زیبا* راکه تاکنون به نظر می‌رسید تنها حوزهٔ رشد و بالندگی آن باشد، ترک گفته است.

ده

آن احساس بیگانگی‌ای که به نظر پیراندلو در مقابل دوربین بر هنرپیشه غالب می‌شود، اساساً از نوع همان بیگانگی است که درمقابل تصویر درون آینه به انسان دست می‌دهد؛ با این تفاوت که اکنون تصویر منعکس شده در آینه قابل تفکیک و انتقال شده است. اما این تصویر به کجا منتقل می‌شود؟ در مقابل چشمان تماشاگران. هنرپیشهٔ سینما حتی برای لحظه‌ای هم نمی‌تواند این امر را به فراموشی بسپارد. او هنگام ایستادن در مقابل دوربین، می‌داند که سرانجام با مردم یعنی مصرف کنندگانی که بازار را می‌سازند روبه‌رو خواهد شد. این بازار که او در آن نه فقط از زحمت و تلاش خود، بلکه از تمامی خویشتن خویش و قلب و روحش مایه می‌گذارد، از دسترسش خارج است. او هنگام فیلم‌برداری به اندازهٔ تماس اندک محصول یک کارخانه با بازار، با آن در تماس است. این مسأله در آن پریشانی، در آن تشویش و نگرانی جدید که به نظر پیراندللو در مقابل دوربین گریبان هنرپیشه را می‌گیرد، مؤثر است. تنها کاری که سینما می‌تواند در پاسخ به زوال تجلی بکند ساختن شخصیتی مصنوعی در خارج از استودیوست. آیین پرستش ستارگان سینما که با سرمایهٔ صنعت سینما رواج پیدا کرده است نه تجلی یگانهٔ فرد، بلکه *جادوی* شخصیت، یا جادوی تصنعی و جعلی یک کالا را حفظ می‌کند. تا زمانی که سرمایهٔ فیلم‌سازان تعیین کنندهٔ رسم روز است، اصولاً و قانوناً هیچ صفت و مزیت انقلابی در سینمای امروز نمی‌توان یافت، مگر کمک و ترویج نقد انقلابی به مفاهیم سنتی هنر. البته نمی‌توان انکار کرد که برخی از فیلم‌های جدید به نقد انقلابی شرایط اجتماعی و توزیع ثروت می‌پردازند، اما رسالهٔ حاضر بیش از آن‌که به این جنبه نظر داشته باشد به تولید فیلم در اروپای غربی نظر دارد.

در سینما هم مثل ورزش، هر کس به طور مستمر بدان بپردازد، متخصص می‌شود. این نکته بر هر کس که به بحث گروهی از روزنامه فروش‌های جوان دوچرخه‌سوار در مورد نتیجهٔ یک مسابقهٔ دوچرخه‌سواری گوش داده باشد، آشکار است. بی‌جهت نیست که ناشران روزنامه، برای روزنامه‌فروش‌ها مسابقات دوچرخه‌سواری به راه می‌اندازند. مسابقه آن‌ها را به هیجان می‌آورد و تشویق‌شان می‌کند، چراکه برندهٔ مسابقه این فرصت را به چنگ می‌آورد تا از یک روزنامه فروش ساده به مقام مسابقه دهندهٔ حرفه‌ای ارتقا یابد. فیلم‌های خبری هم به همین ترتیب به همه این فرصت را می‌دهند تا از جایگاه عابر کوچه و خیابان به مقام سیاهی لشکر ارتقا پیدا کنند. بدین‌سان هر کس تبدیل به بخشی از آثار هنری می‌شود، مانند دو فیلم سه *آواز دربارهٔ*

لنین به کارگردانی ورتف و بوریناژ به کارگردانی ایونز.[11] امروزه هر کسی می‌تواند ادعا کند که در فیلمی بازی کرده است. بررسی تطبیقی موقعیت تاریخی ادبیات معاصر هم به بهترین وجه این ادعا را ثابت می‌کند.

قرن‌های متوالی تعداد اندکی نویسنده با هزاران خواننده مواجه بودند. در پایان قرن گذشته این وضعیت تغییر کرد. گسترش روز افزون مطبوعات که مرتباً نشریات سیاسی، مذهبی، علمی، حرفه‌ای و محلی جدیدی را در اختیارخوانندگان می‌گذاشتند، تعداد زیادی از خوانندگان را به نویسنده‌هایی که در ابتدا فقط گهگاه قلم به دست می‌گرفتند، تبدیل کرد. این امر با باز شدن صفحهٔ "نامه به سردبیر" در مطبوعات روزانه آغاز شد؛ و امروزه به‌ندرت می‌توان فرد اروپایی دارای حرفهٔ پردرآمدی را یافت که فرصت چاپ و انتشار نظریاتی درباره حرفه‌اش، شکایت‌ها، گزارش‌های مستند و از این قبیل را نداشته باشد. بنابراین تمایز میان نویسنده و مردم به‌تدریج از میان می‌رود. این تمایز صرفاً جنبهٔ حرفه‌ای پیدا می‌کند؛ و ویژگی‌های آن در هر مورد متفاوت است. خواننده هر لحظه می‌تواند به نویسنده تبدیل شود. او که خواه ناخواه باید در فرایند کاری بسیار تخصصی [تألیف]، حتی در بخش کوچکی از آن، کار آزموده و خبره شود، قادر به تألیف می‌شود. در اتحاد جماهیر شوروی [پیشین] به کار و فعالیت صدایی اختصاص داده شده است. ارایه و توصیف کلامی کار بخشی از توانایی انسان در انجام آن کار به شمار می‌رود. اکنون برای تألیف و فعالیت‌های ادبی نیازی به آموزش تخصصی نیست، و همین امر آن را همگانی می‌کند.

همهٔ آنچه تاکنون گفتیم در مورد سینما نیز صادق است، هنری که در عرض یک دهه بستر دگرگونی‌هایی بوده است که ظهورشان در ادبیات، قرن‌ها زمان برده بود.

روسیه، تبدیل به واقعیتی رسمی و متداول در فعالیت‌های سینمایی شده است. تعدادی از بازیگران فیلم‌های روسی به معنایی که ما در نظر داریم هنرپیشه نیستند؛ بلکه مردمی عادی‌اند که خود را مخصوصاً در حین انجام کار به تصویر می‌کشند. در اروپای غربی استثمار سرمایه‌داری صنعت سینما، حق انسان مدرن برای تکثیر شدن را نادیده می‌گیرد. صنعت سینما تحت شرایط حاکم بر اروپای غربی سخت تلاش می‌کند تا توجه توده‌ها را به مناظر توهم‌زا و خیالی و تصورات نامشخص و دو پهلو جلب کند.

یازده

فیلم‌برداری، مخصوصاً در فیلم‌های ناطق، منظره‌ای ایجاد می‌کند که پیش از این غیرقابل تصور بود. در فرایند فیلم‌سازی، به هیچ رو نمی‌توان برای تماشاگر دیدگاهی تعیین کرد که در آن ضمایم خارجی مانند تجهیزات دوربین، لوازم نورپردازی، گروه سازنده و غیره کنار روند و به حساب نیایند؛ مگر آن‌که چشم تماشاگر در خطی موازی عدسی دوربین قرار گیرد. این موقعیت بیش از هر موقعیت دیگر، هر گونه شباهت احتمالی میان صحنه‌ای در استودیو و صحنهٔ تآتر را تصنعی و بی‌اهمیت جلوه می‌دهد. در تآتر تماشاگر کاملاً به مکان نمایش‌نامه که نمی‌توان فوراً به خیالی بودن آن پی برد، آگاهی و احاطه دارد؛ اما این احاطه بر صحنه‌ای که فیلم‌برداری می‌شود، وجود ندارد. ماهیت خیالی و غیرواقعی آن محصول مرحلهٔ دوم، یعنی برش است. به دیگر سخن، در استودیو تجهیزات مکانیکی آن قدر در واقعیت نفوذ کرده‌اند که جنبهٔ ناب واقعیت و خالی کردن آن از عناصر خارجی (تجهیزات) فقط طی روندی ویژه حاصل می‌شود، یعنی فیلم‌برداری با زوایای مناسب دوربین و گذاشتن هر نما در کنار نماهای مشابه آن. اکنون خلق واقعیت ناب نهایت استادی و ابتکار به شمار می‌رود؛ رؤیت بی‌واسطهٔ واقعیت گل ارکیده‌ای است که در دشت تکنولوژی روییده است.

مقایسهٔ این شرایط که این همه با شرایط تآتر تفاوت دارند، با وضعیت نقاشی بسیار روشنگرتر است. حال پرسش این است که فیلم‌بردار تا چه حد به نقاش شباهت دارد؟ برای پاسخ به این سؤال، به قیاسی دیگر یعنی مقایسهٔ جراح و جادوگر متوسل می‌شویم. جراح در قطب مخالف جادوگر

قرار دارد. جادوگر با گذاشتن دست بر بدن بیمار فاصله را کم و با بهره گیری از اقتدارش آن را بسیار زیاد می‌کند. جراح درست برعکس عمل می‌کند؛ او با نفوذ در بدن بیمار او را شفا می‌بخشد؛ جراح در بدن بیمار بریدگی و زخم ایجاد می‌کند. جادوگر فاصلهٔ طبیعی میان خود و بیمار را حفظ می‌کند؛ او با گذاشتن دست بر بدن بیمار فاصلهٔ خود با بیمار را از بین می‌برد و همزمان این فاصله را با حرکت دادن دستش در میان اندام‌های درونی بیمار اندکی زیاد می‌کند. به طور خلاصه، بر خلاف جادوگر که هنوز در قالب پزشکان پنهان است، جراح در لحظه‌ای سرنوشت ساز از مواجههٔ چهره به چهره با بیمار سرباز می‌زند؛ و از طریق عمل جراحی به درون او نفوذ می‌کند.

نقاش و فیلم‌بردار همان نسبت جادوگر و جراح را دارند. نقاش در اثرش فاصلهٔ طبیعی با واقعیت را حفظ می‌کند، فیلم‌برداری به میان تار و پود آن نفوذ می‌کند. میان تصاویری که این دو می‌گیرند، تفاوت از زمین تا آسمان است. تصویر نقاش یکپارچه است، تصویر فیلمبردار از قطعات بی‌شماری تشکیل شده که بر اساس نظمی جدید کنار هم گذاشته می‌شوند. بنابراین برای انسان مدرن بازنمایی واقعیت، تصویر نقاش است، چراکه در فیلم دقیقاً به دلیل نفوذ تمام و کمال تجهیزات مکانیکی در واقعیت جنبه‌ای از آن به نمایش در می‌آید که جدای از تمامی تجهیزات و وسایل است. و این همان چیزی است که از اثر هنری می‌توان انتظار داشت.

دوازده

تکثیر مکانیکی آثار هنری، واکنش توده‌ها نسبت به هنر را تغییر می‌دهد. نگرشی ارتجاعی نسبت به نقاشی‌های پیکاسو به واکنشی مترقی نسبت به فیلم‌های چاپلین تبدیل می‌شود. واکنش مترقی از درآمیختگی بی‌واسطه و تنگاتنگ لذت دیداری و احساسی با جهت‌یابی کارشناسانه شکل می‌گیرد. این درآمیختگی از اهمیت اجتماعی عظیمی برخوردار است. هر چه اهمیت و معنای اجتماعی شکل هنری کمتر شود، تمایز میان نقد و لذت عامهٔ مردم آشکارتر و قاطع‌تر می‌شود. از هنر مرسوم بدون نقادی و موشکافی لذت می‌برند، و هنر واقعاً نو را با بیزاری و تنفر نقد می‌کنند. در مورد سینما، نگرش‌های ناقدانه و پذیرای مردم با هم موافق و سازگارند.

مهم‌ترین دلیل این امر، این است که واکنش تودهٔ مخاطبان از پیش، واکنش‌های فردی را تعیین می‌کند، و این در سینما بیش از هنرهای دیگر آشکار و قطعی است. این واکنش‌ها از لحظهٔ به بیان درآمدن بر یکدیگر نظارت پیدا می‌کنند. باز هم مقایسهٔ این وضعیت با نقاشی مفید خواهد بود. نقاشی همیشه این فرصت را داشته است که در یک زمان در معرض دید فقط یک یا حداکثر چند نفر قرار گیرد. سیر و تأمل هم‌زمان عامهٔ مردم در پرده‌های نقاشی به صورتی که در قرن نوزدهم باب شد، یکی از علایم اولیهٔ بحران نقاشی است، بحرانی که به هیچ رو منحصراً زادهٔ عکاسی نبود، بلکه به شکلی نسبتاً مستقل و یگانه بر اثر گیرایی و کشش آثار هنری برای توده‌ها پا گرفت. توضیح این امر ساده است: نقاشی در موقعیتی نیست که مانند معماری از آغاز تاکنون، شعر حماسی در گذشته، و سینما در حال حاضر، اثری مناسب تجربهٔ جمعی و هم‌زمان بیافریند. گرچه این وضعیت نباید به خودی خود منجر به گرفتن نتایجی منفی دربارهٔ نقش اجتماعی نقاشی شود، با این حال به محض این‌که نقاشی تحت شرایط خاص و برخلاف ماهیتش مستقیماً با توده‌ها مواجه می‌شود این وضعیت شکل تهدیدی جدی را به خود می‌گیرد. در کلیساها و دیرهای سده‌های میانه و در دربارهای سلطنتی تا پایان قرن هجدهم، پرده‌های نقاشی نه به صورت جمعی و هم‌زمان، بلکه بر اساس رعایت سلسله مراتب و درجه به نمایش گذارده می‌شدند. تغییری که پس از این دوران حاصل شد، نشانه تعارض و اختلاف خاصی است که قابلیت تکثیر مکانیکی پرده‌های نقاشی باعث درگیری این هنر در آن شده است. گر چه پرده‌های نقاشی را در نگارخانه‌ها و تالارها به نمایش عمومی گذاشتند، هیچ راهی برای این‌که توده‌ها واکنش خود نسبت به نقاشی را هماهنگ کنند، وجود نداشت. به همین

دلیل همان گروهی که نسبت به فیلمی گروتسک واکنشی مترقی نشان می‌دهد، با سورئالیسم برخوردی ارتجاعی خواهد داشت.

سیزده

ویژگی‌های فیلم نه فقط به موضعی که انسان در برابر ابزار مکانیکی اتخاذ می‌کند، بلکه به شیوهٔ او در نمایش محیط اطراف با این ابزار، بستگی دارند. نگاهی به روان‌شناسی حرفه‌ای قابلیت این ابزار برای آزمودن را آشکار می‌کند. روانکاوی این نکته را در چشم‌انداز متفاوتی به تصویر می‌کشد. سینما حوزهٔ ادراک ما را با روش‌هایی که روش‌های مبتنی بر نظریهٔ فروید مثال‌های گویای آن هستند، گسترش داده است. پنجاه سال پیش، تپق زدن توجه کسی را جلب نمی‌کرد. به‌ندرت پیش می‌آمد که کسی تپق را در مکالمه‌ای که ظاهراً در سطح جریان داشت، آشکارکنندهٔ ژرفای اندیشه بداند. پس از انتشار کتاب *آسیب‌شناسی روانی زندگی روزمره* وضع تغییر کرد. این کتاب چیزهایی را که پیش از آن، بدون این‌که توجهی را برانگیزند، وارد جریان گستردهٔ ادراک می‌شدند تفکیک و تحلیل کرد. سینما هم برای کل طیف ادراک دیداری، و همین طور شنیداری، همین قدرت دریافت عمیق را به ارمغان آورده است. به دیگر سخن، سینما نشان داده است که رفتارهای به نمایش درآمده در فیلم را، نسبت به رفتارهای موجود در پرده‌های نقاشی یا روی صحنهٔ تآتر، می‌توان با دقت بسیار بیش‌تر و از دیدگاه‌های متفاوت تحلیل و بررسی کرد. در مقایسه با نقاشی، رفتارهای موجود در فیلم، به دلیل این‌که فیلم موقعیت‌ها را با گزاره‌های بسیار دقیق‌تری به تصویر می‌کشد، برای تحلیل آمادگی بیش‌تری دارند. و در مقایسه باتآتر، تفکیک این نوع رفتار برای تجزیه و تحلیل بسیار آسان‌تر است. اهمیت اساسی این وضعیت ناشی از گرایش آن به افزایش نفوذ متقابل هنر و علم است. برای نمونه، در مورد رفتاری که در فیلم به شکل انقباض یکی از عضلات بدن نشان داده می‌شود، به سختی می‌توان گفت که ارزش هنری آن جذاب‌تر است یا ارزش علمی آن.

بنابراین آشکار ساختن همسانی کاربردهای هنری وعلمی عکاسی، که پیش‌تر معمولاً از هم تفکیک می‌شدند، یکی از کارکردهای انقلابی سینما به شمار می‌رود.

سینما، از یک سو، با نماهای نزدیک از چیزهای اطراف ما، با دقت بر جزییات پنهان اشیای آشنا و معمولی، با کندوکاو در محیط‌های عادی، و با راهنمایی خلاق دوربین، درک ما از ضروریاتی را که بر زندگی حاکم‌اند بیش‌تر می‌کند؛ و از سوی دیگر، حوزه کنش گسترده و باورنکردنی ما را آشکار می‌سازد. پیش‌تر به نظر می‌رسید که در خیابان‌های شهرهای بزرگ، اتاق‌های کار، ایستگاه‌های قطار و کارخانه‌ها زندانی شده‌ایم؛ تا این‌که سینما آمد و این زندان ـ دنیا را با دینامیت و در کسری ازثانیه متلاشی کرد، به طوری که اکنون می‌توانیم در میان خرابه‌های آن که تا دورترین نقاط ادامه دارد به آرامی و با کنجکاوی سیر و سیاحت کنیم. نمای نزدیک، فضا را گسترش می‌دهد؛ حرکت آهسته، حرکت را ممتد و طولانی می‌کند. بزرگ کردن عکس نه تنها آنچه را که به هر حال در عکس قابل دیدن، گرچه غیر واضح، بود آشکارتر نمی‌کند، بلکه ساختارهای کاملاً جدیدی را هم در سوژه نمایان می‌کند. به این ترتیب، حرکت آهسته نه فقط کیفیت‌های آشنای حرکت را به نمایش می‌گذارد، بلکه در میان آن‌ها حرکت کاملاً ناشناخته‌ای را آشکار می‌کند «که بیش از آن‌که حرکات کند شده‌ای به نظر برسند، تأثیر حرکات نرم و مواج و ماوراءالطبیعی را القا می‌کنند.» پرواضح است که طبیعتی که در مقابل دوربین قرار می‌گیرد با طبیعتی که چشم غیر مسلح می‌بیند، تفاوت دارد؛ زیرا فضایی که ناآگاهانه درک می‌شد، جای خود را به فضایی می‌دهد که انسان آگاهانه (و به‌کمک دوربین) به کندوکاو در آن می‌پردازد. درست است که همه در مورد روش قدم زدن افراد دانشی کلی دارند، اما هیچ کس در مورد حالت بدن افراد هنگام راه رفتن و در کسری از ثانیه چیزی نمی‌داند. عمل دست بردن برای فندک یا قاشق، کار پیش افتاده‌ای به نظر می‌رسد، ولی ما در مورد آنچه بین دست و فلز اتفاق می‌افتد و این‌که تأثیر حالت روحی ما بر آن چیست، هیچ نمی‌دانیم.

در این‌جاست که دوربین با ویژگی‌های منحصر به فرد خود، مانند بالا و پایین رفتن، قطع و تفکیک، گسترش و شتاب، و بزرگ و کوچک کردن پا پیش می‌گذارد. همان‌طور که روان‌کاوی ما را با انگیزه‌های ناخودآگاه آشنا می‌کند، دوربین هم قدرت دید ناآگاهانه را به ما می‌شناساند.

چهارده

از دیر باز یکی از مهم‌ترین وظایف هنر خلق نیازهایی بوده است که بعدها برآورده می‌شوند. تاریخ تمامی اشکال هنری، نشان‌دهندهٔ دوره‌های بحرانی است که در آن‌ها شکل هنری خاصی سودای رسیدن به نتایج و اثراتی را در سر می‌پرورانده است که فقط با تغییر استانداردهای فنی و،به عبارتی، در یک شکل هنری نو قابل دستیابی بوده‌اند. مبالغه‌ها و ناپختگی‌های هنری‌ای که به این صورت و مخصوصاً در دوره‌های به اصطلاح *انحطاط* ظهور می‌کنند، در واقع از کانون غنی‌ترین انرژی‌های تاریخی هنر نشأت می‌گیرند. در سال‌های اخیر، دادائیسم به بربریت‌هایی این گونه، بسیار دامن زد. اما انگیزهٔ دادائیسم، تازه مشخص و آشکار شده است: دادائیسم تلاش می‌کرد تا با ابزار تصویری - و ادبی - تأثیراتی بیافریند که امروزه مردم در سینما به دنبال آن‌ها می‌گردند. هر گونه خلق اساساً نو و پیشرو از هدفش فراتر خواهد رفت. دادائیسم در این کار آن‌قدر پیش رفت که ارزش‌های بازار را که ویژگی و خصلت سینما به شمار می‌روند، فدای جاه‌طلبی‌ها و اهداف بلند پروازانه کرد؛ البته باید توجه داشت که این سبک هنری از مقاصد و نیات خود به صورتی که در این‌جا ذکر شده‌اند آگاهی نداشت. دادائیست‌ها به ارزش مادی آثار خود اهمیتی نمی‌دادند؛ آنچه برای آن‌ها در درجهٔ اول اهمیت قرار داشت، بی‌فایدگی و مقاومت آثارشان در مقابل غور و تفکر بود. تحقیر آگاهانه و عمدی آثار هنری بزرگ‌ترین وسیلهٔ آن‌ها برای دستیابی به این بی‌فایدگی و بی‌حاصلی بود. اشعار آن‌ها *سالاد واژه‌هایی* هستند که هرزگی‌ها و هر فراوردهٔ زایدی را که برای زبان می‌توان تصور کرد، در بردارند. این نکته در مورد نقاشی‌های آن‌ها هم که روی آن‌ها دکمه و بلیت می‌چسباندند، صادق است. قصد و هدف آن‌ها که خیلی زود به آن هم رسیدند، تخریب بی‌امان تجلی آثارشان بود؛ آثاری که بر چسب بازتولیدهایی با ابزار تولید را بر خود داشتند. ممکن نیست بتوان در مقابل پرده‌ای از *آرپ* یا شعری از اگوست استرام مانند پرده‌ای از درن یا شعری از ریلکه به تفکر و ارزیابی پرداخت. متعاقب زوال طبقهٔ متوسط، تفکر و تأمل به مکتب رفتار غیر اجتماعی تبدیل شد؛ و در مقابل آن، پریشانی و دیوانگی به مثابه گونه‌ای رفتار اجتماعی چهره نمود.فعالیت‌های دادائیستی با تبدیل آثار هنری به کانون بی‌آبرویی و ننگ در واقع به پریشانی شدید و حادی دامن زدند. مهم‌ترین هدف، برآشفتن مردم بود. اثر هنری دادائیست‌ها که ظاهری جذاب یا ساختار صوتی متقاعدکننده‌ای داشت، تبدیل به اسلحه‌ای مرگبار شد. مانند گلوله‌ای به تماشاگر اصابت می‌کرد، مانند یک اتفاق بود، و همین به آن کیفیتی قابل لمس می‌داد. اثر هنری دادائیستی نیاز به سینما را حدّت بخشید، چراکه در آن، عنصر پریشان‌کننده‌ای وجود دارد که در درجهٔ اول لمسی است، به عبارت دیگر بر تغییرات مکان و فوکوس که متناوباً به تماشاگر می‌تازند و بر سرش خراب می‌شوند متکی است. حال پردهٔ سینما را با بوم نقاشی مقایسه می‌کنیم. نقاشی تماشاگر را به تفکر و تأمل دعوت می‌کند؛ در مقابل پردهٔ نقاشی تماشاگر می‌تواند خود را به دست تداعی‌ها بسپارد، اما در برابر پردهٔ سینما تماشاگر قادر به این کار نیست. هنوز چشمش صحنه‌ای را به تمامی نگرفته است که صحنهٔ دیگری از راه می‌رسد. نمی‌توان صحنه‌ها را به چنگ آورد.دوهامل که از سینما متنفر است و معنا و اهمیت آن را هم درک نمی‌کند ـ گرچه ساختار آن را تا حدودی می‌شناسد ـ در این باره می‌نویسد: «دیگر نمی‌توانم به آنچه می‌خواهم فکر کنم. تصاویر متحرک جای افکارم را می‌گیرند.» در واقع تغییر بی‌وقفه و ناگهانی تصاویر، فرایند تداعی را در تماشاگر متوقف می‌کند. تأثیر شوکه کنندهٔ سینما هم نتیجهٔ همین امر است. شوک سینما را هم مانند تمام شوک‌های

دیگر با حضور ذهن زیاد می‌توان مهار کرد. سینما به کمک ساختار فنی خود، شوک فیزیکی را از زیر پوشش شوک اخلاقی مورد استفادهٔ دادائیسم بیرون آورده است.

پانزده:

توده منبعی است که امروزه تمامی رفتارهای سنتی نسبت به آثار هنری، در قالبی نو از آن بیرون می‌آیند. کمیت جای خود را به کیفیت داده است. افزایش تعداد عامهٔ علاقه‌مند به هنر، شیوهٔ برخورد آن‌ها با آثار هنری را تغییر داده است. این‌که این شیوهٔ برخورد نو اول بار به شکلی زشت و زننده ظاهر شد، نباید باعث سردرگمی تماشاگر شود. با این حال برخی به همین جنبهٔ ظاهری به سختی حمله کرده‌اند. در این میان دوهامل به بنیادگرایانه‌ترین شکل ابراز عقیده کرده است. او بیش از همه به نوع برخورد و مشارکتی که سینما در توده‌ها برمی‌انگیزد، تاخته است. دوهامل سینما را این گونه توصیف می‌کند: «سرگرمی بردگان، وسیلهٔ تفریح موجودات بی‌فرهنگ و بدبخت و فرسوده‌ای که نگرانی تباه‌شان کرده...، نمایشی که به هیچ تمرکز و هوشی نیاز ندارد...، چیزی که هیچ نوری در دل روشن نمی‌کند و هیچ امیدی در آن بیدار نمی‌کند، مگر امید مضحک ستارهٔ سینما شدن.» واضح است که او همان نوحهٔ باستانی را سر داده است که توده‌ها به دنبال پریشانی خاطرند، در حالی که هنر از تماشاگر تمرکز و دقت می‌خواهد. اما پرسش این‌جاست که آیا این نظر پیش پا افتاده به کار تحلیل فیلم و سینما می‌آید. پاسخ به این پرسش دقت بیش‌تری می‌طلبد. پریشانی و تمرکز دو قطب مخالف‌اند که به این صورت می‌توان آن‌ها را توصیف کرد: کسی که بر اثر هنری تمرکز می‌کند، در آن مستحیل می‌شود. او درست مانند آن نقاش چینی افسانه‌ای به درون اثر هنری می‌رود. در مقابل، تودهٔ پریشان اثرهنری را در خود مستحیل می‌کند. این امر در مورد ساختمان‌ها

کاملاً آشکار است. معماری الگوی نخستین اثر هنری‌ای است که مورد پذیرش کامل گروه یا اجتماع در حالت پریشانی و عدم تمرکز قرار گرفته است. اصول پذیرش معماری بسیار آموزنده‌اند.

از نخستین دوران حیات بشر ساختمان‌ها همراهان دایمی او بوده‌اند. شکل‌های هنری فراوانی به وجود آمده و از بین رفته‌اند. تراژدی با یونانی‌ها آغاز می‌شود، با آن‌ها از بین می‌رود، و پس از قرن‌ها فقط *اصول* آن احیا شده است. شعر حماسی، که در زمان جوانی ملل متولد شده است، با پایان دوران رنسانس در اروپا می‌میرد. نقاشی روی چوب در سده‌های میانه پا گرفت، اما بقای آن تضمین شده نیست. اما نیاز انسان به سرپناه، جاودانی و پایدار است. معماری هرگز بی‌استفاده نمانده است؛ تاریخی کهن‌تر از هر هنر دیگر دارد و از آن‌جایی که یکی از ضروریات زندگی انسان است، به کار درک رابطهٔ توده‌ها با هنر می‌آید. ساختمان‌ها به دو صورت تصاحب می‌شوند: با استفاده و با ادراک؛ یا به عبارتی، با دست و چشم. این نوع تصاحب از نوع دقت و تمرکز گردشگران به بنایی معروف نیست. جنبهٔ لمسی این تصاحب با تفکر و تأمل همراه نیست. تصاحب لمسی نه با توجه، بلکه با عادت متحقق می‌شود. در مورد معماری باید گفت که عادت تا حد زیادی تعیین کنندهٔ پذیرش دیداری نیز هست. تصاحب دیداری هم نه با توجه بسیار زیاد، بلکه با دیدن بنا به صورت جزیی و اتفاقی صورت می‌گیرد. این شیوهٔ تصاحب که با معماری تکوین و تکامل یافته است، در برخی موقعیت‌ها ارزشی اصیل پیدا می‌کند. چرا که وظایف ابزار انسانی ادراک در نقاط عطف تاریخ تنها با وسیلهٔ دیداری یعنی تفکر و تأمل انجام نمی‌شوند. عادت به‌تدریج و با تصاحب لمسی این وظایف را به انجام می‌رساند.

فرد پریشان‌خاطر هم عادت‌هایی پیدا می‌کند. به علاوه توانایی به انجام رساندن برخی تکالیف در حالت پریشانی ثابت می‌کند که انجام آن‌ها عادت شده است. پریشانی‌ای که هنر ایجاد می‌کند، نشان دهندهٔ نظارتی پنهانی است که بر میزان انجام تکالیف جدید توسط دریافت اعمال می‌شود. از آن‌جا که افراد همواره سعی می‌کنند از این وظایف اجتناب کنند، هنر با بسیج توده‌ها مشکل‌ترین و مهم‌ترین این وظایف را به انجام می‌رساند. امروزه هنر به کمک سینما این کار را می‌کند. پذیرش در حالت پریشانی که در تمام زمینه‌های هنر افزایش قابل توجهی داشته است و نشانهٔ تغییراتی شگرف در دریافت است، در سینما کاملاً متحقق می‌شود. سینما با تأثیر شوکه‌کننده‌اش با این شیوهٔ پذیرش کنار می‌آید. سینما هم با قرار دادن مردم در موضع ناقد و هم با توجه به این نکته که لزومی ندارد در سینما این موضع مورد توجه و دقت باشد، ارزش آیینی هنر را به کناری می‌زند. توده، آزمایشگر است، اما آزمایشگری فراموشکار.

مؤخره

پرولتاریایی شدن در حال رشد انسان مدرن و شکل‌گیری فزایندهٔ توده‌ها، دو جنبهٔ یک فرایند هستند. فاشیسم تلاش می‌کند توده‌های پرولتری‌ای را که به تازگی ایجاد شده‌اند، بدون تغییر ساختار مالکیت که توده‌ها با تمام قوا سعی در براندازی آن دارند، سازمان‌دهی کند: فاشیسم نجات و رستگاری خود را نه در اعطای حق به توده‌ها، بلکه در دادن فرصتی به ایشان برای ابراز وجود می‌بیند. توده‌ها، دارای حق تغییر مناسبات مالکانه‌اند: فاشیسم سعی می‌کند در عین حفظ ثروت و مالکیت، به توده‌ها حق آزادی بیان بدهد. نتیجهٔ منطقی فاشیسم، کشاندن و آلودن زیباشناسی به عرصهٔ زندگی سیاسی است. تجاوز به حقوق توده‌هایی که فاشیسم با آیین پرستش *فورر* (پیشوا) آن‌ها را به زانو در می‌آورد درست مانند سوء استفاده از ابزاری است که با زور و سلطه وارد فرایند تولیدی ارزش‌های آیینی می‌شود. تمام تلاش‌ها برای دادن جنبهٔ زیباشناختی به سیاست، به یک چیز منتهی می‌شوند: جنگ. فقط جنگ است که می‌تواند هدفی برای جنبش‌های توده‌ای ایجاد و در عین حال، نظام مالکیت سنتی را حفظ کند. قاعدهٔ سیاسی این وضعیت همین است. قاعدهٔ تکنولوژیکی را هم به این صورت می‌توان بیان کرد: فقط جنگ می‌تواند در عین حفظ نظام

مالکیت، تمام منابع فنی موجود را بسیج کند. لازم به گفتن نیست که فاشیسم برای تکریم و بزرگداشت جنگ، چنین دلایلی نمی‌آورد. با این همه مارینتی در بیانیهٔ خود که به مناسبت جنگ اتیوپی منتشر کرده است می‌نویسد: «بیست و هفت سال است که ما فوتوریست‌ها علیه زدن انگ نازیا و ضد زیباشناختی بر جنگ، قیام کرده‌ایم... ما می‌گوییم: ... جنگ زیباست چون سلطهٔ انسان بر ماشین‌های به انقیاد در آمده را با استفاده از ماسک‌های ضد گاز، بلندگوها، شعله افکن‌ها و تانک‌های کوچک تثبیت می‌کند. جنگ زیباست چون رؤیای فلزی کردن بدن انسان را جامهٔ عمل پوشانده است. جنگ زیباست چون علفزارهای سرسبز را با ارکیده‌های آتشین مسلسل‌ها زیباتر می‌کند. جنگ زیباست چون از ترکیب شلیک تفنگ‌ها، توپ‌ها، آتش بس، بوهای خوش، و بوی تعفن اجساد، سمفونی می‌سازد. جنگ زیباست چون معماری جدیدی می‌آفریند، مانند معماری تانک‌های بزرگ، هواپیماهای جدید، مارپیچ‌های دودی که از روستاهای در حال سوختن برمی‌خیزد و بسیاری چیزهای دیگر... شاعران و هنرمندان فوتوریست! .. اصول زیباشناسی جنگ را به یاد داشته باشید تا تلاش‌تان برای دستیابی به ادبیاتی نو و هنر گرافیکی نو ... به یاری این اصول به بار بنشیند!»

این بیانیهٔ، ساده و واضح است. دیالکتیک‌گران هم قواعد آن را می‌پذیرند. به نظر دیالکتیک‌گران، زیباشناسی جنگ‌های معاصر به این صورت است: در صورتی که نظام مالکیت، مانع استفادهٔ طبیعی نیروهای تولید شود، افزایش ابزار فنی، سرعت، و منابع انرژی باعث استفاده‌ای غیرطبیعی خواهد شد و این استفادهٔ غیرطبیعی، همان جنگ است. ویرانگری جنگ بیانگر این حقیقت است که جامعه هنوز آن قدر بالغ نشده تا تکنولوژی را به مثابه یکی از اندام‌های خود بپذیرد و ضمیمهٔ خود کند؛ و دیگر این‌که تکنولوژی هم آن‌قدر رشد نکرده تا بتواند نیروهای عنان گسیختهٔ جامعه را مهار کند. جنگ‌افروزی امپریالیستی در تمایز میان شیوه‌های وحشتناک تولید، و استفادهٔ نامناسب از آن‌ها در جریان تولید، و به عبارت دیگر در بیکاری و فقدان بازار ریشه دارد. جنگ امپریالیستی شورش تکنولوژی علیه جامعه است؛ چون جامعه مواد طبیعی خود را از تکنولوژی دریغ کرده است، تکنولوژی حق خود را به شکل *مواد انسانی* می‌گیرد. جامعه به جای زهکشی رودخانه، رود انسان‌ها را به سوی سنگرها و خندق‌ها هدایت می‌کند؛ به جای بذر پاشی بر زمین با هواپیماها، روی شهرهابمب‌های آتش‌زا می‌ریزد؛ و جنگ شیمیایی به شکلی جدید تجلی را نابود می‌کند.

فاشیسم می‌گوید: Fiat Ars - Pereat Mundus «بگذار هنر جهان را بسازد!»، و مانند مارینتی، انتظار دارد جنگ لذت و ارضای هنری ادراک حسی را که تکنولوژی تغییرش داده است به آن بازگرداند. این آشکارا نقطهٔ اوج *هنر برای هنر* است. انسان که در دوران هومر موضوع تفکر و تأمل خدایان *المپ* بود، اکنون خود موضوع تفکرِ خودش شده است. از خود بیگانگی انسان به حدی رسیده است که او می‌تواند ویرانی خود را به مثابه بالاترین لذت هنری و زیباشناختی شاهد باشد و تجربه کند. این موقعیت سیاسی است که فاشیسم را به عنوان نوعی فلسفهٔ زیباشناختی معرفی می‌کند. کمونیسم هم در پاسخ، هنر را سیاسی می‌کند. ❑