

ترجمه انگلیسی این مقاله نیز با عنوان:
Representation of the Urban Memory as Surrealist Photographic Images
in Berlin Childhood around 1900
در همین شماره مجله به چاپ رسیده است.

مقاله پژوهشی

بازنمایی خاطره شهری به مثابه تصاویر عکاسانه سوررئالیستی در کتاب
«دوران کودکی در برلین حوالی ۱۹۰۰»

علیرضا صیاد*

استادیار گروه آموزشی سینما، دانشکده سینما-تئاتر، دانشگاه هنر، تهران، ایران.

تاریخ انتشار: ۱۴۰۰/۰۷/۰۱

تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۰۲/۲۹

تاریخ دریافت: ۱۳۹۹/۰۷/۰۸

چکیده

بیان مسئله: فضا، مکان، و شهر مفاهیمی کلیدی در نوشته‌های «والتر بنیامین»، فیلسوف و متفکر آلمانی، محسوب می‌شوند. وی در آثارش خصوصاً تجربه ادراکی مواجهه با فضاهای شهری مدرن را مورد مطالعه قرار داده است. در میان نوشته‌های شهری بنیامین، کتاب «دوران کودکی در برلین حوالی ۱۹۰۰» از جایگاهی متمایز برخوردار است. این کتاب از طریق پروژه ناتمام «وقایع‌نامه برلین» ظهور پیدا کرد و روایت تجربیات و خاطرات دوران کودکی وی از زندگی در برلین مدرن در سال‌های انتهایی قرن نوزدهم و سال‌های ابتدایی قرن بیستم است. بنیامین، به‌منظور یافتن راهکاری مناسب برای بازنمایی خاطرات دوران کودکی‌اش از تجربه کلان‌شهری، از ظرفیت‌های تکنولوژی‌های بازتولیدی مدرن، همچون سینما و عکاسی، بهره می‌گیرد. پژوهش حاضر سبک نگارشی بنیامین در اثر مذکور در توصیف فضاهای شهری را با شیوه عکاسی «اوژن آتزه»، عکاس فرانسوی، از فضاهای شهری پاریس مقایسه می‌کند. خود او آتزه را از پیشگامان عکاسی سوررئالیستی محسوب می‌کرد و معتقد بود تصاویر شهری آتزه از کیفیتی رؤیایی و وهم‌گونه برخوردارند.

هدف پژوهش: مقاله حاضر می‌کوشد این نکته را آشکار سازد که بهره‌گیری بنیامین از تکنولوژی‌های نوین، خصوصاً عکاسی، در بازنمایی خاطرات شهری دوران کودکی‌اش چگونه نقشی تعیین‌کننده در سبک نگارش و ساختار متن ایفا می‌کند. مقاله بر آن است که دلالت‌های اجتماعی و سیاسی‌ای را که بنیامین، با اتخاذ رویکرد عکاسانه-سوررئالیستی، در بازنمایی خاطرات کودکی‌اش از شهر برلین به آن‌ها اشاره کرده است برجسته سازد.

روش پژوهش: این پژوهش با روش توصیفی-تحلیلی و با بهره‌گیری از منابع کتابخانه‌ای انجام شده است. نتیجه‌گیری: پژوهش حاضر این نتیجه را مطرح می‌کند که تصاویر عکاسانه-متنی بنیامین از تجربه و خاطره کلان‌شهری نه‌تنها در رابطه با گذشته بلکه در پیوند با زمان حال و آینده معنا پیدا می‌کنند. تصاویر «بی‌صدا» و سوررئالیستی او از خاطرات دوران گذشته برلین، در مواجهه با تبلیغات پرشکوه و نویدهای فریبنده حزب نازی، پژواک و معنای خود را پدید می‌آورند.

واژگان کلیدی: والتر بنیامین، خاطرات کلان‌شهری، تصاویر عکاسانه، اوژن آتزه، سوررئالیسم، کتاب «دوران کودکی در برلین حوالی ۱۹۰۰».

* نویسنده مسئول: alirezassayyad@yahoo.com، ۰۹۱۲۳۹۵۲۶۱۹

مقدمه و بیان مسئله

از «والتر بنیامین»^۱، فیلسوف و نظریه‌پرداز آلمانی مرتبط با مکتب با فرانکفورت، غالباً به‌عنوان یکی از تأثیرگذارترین نظریه‌پردازان مدرنیته در قرن بیستم یاد می‌شود. بخش عمده نوشته‌های وی مرتبط با فضاهای معماری و شهری مدرن است. در آثار او، اهمیت ادراک سوپژکتیو از فضا در خصوص کلان‌شهرهای مدرن اروپایی، همچون ناپل، برلین و پاریس، و همچنین مباحثی درباره فضاهای داخلی معماری مدرن مورد توجه قرار می‌گیرد. در میان نوشته‌های او در خصوص شهرهای اروپایی، کتاب «دوران کودکی در برلین حوالی ۱۹۰۰»، از جایگاهی متمایز برخوردار است. این کتاب از طریق پروژه ناتمام «وقایع‌نامه برلین» ظهور پیدا کرد و روایت تجربیات دوران کودکی وی از زندگی در برلین مدرن در سال‌های انتهایی قرن نوزدهم و سال‌های ابتدایی قرن بیستم است. بنیامین، هم‌زمان با ایام شروع نگارش خاطرات خود از زادگاه و شهر دوران کودکی‌اش، در نامه‌ای به دوستش «گروم شولم»^۲ (در تاریخ ۱۹۳۲) می‌نویسد که «تاریخچه ارتباط میان من با برلین» موضوعی است که در این ایام مرا درگیر خود کرده است (Gilloch, 1996, 57). تمرکز اصلی کتاب بر روی تصاویر و فضاهای شهری و تجربه کودکی از این تصاویر و فضاهاست. مقاله حاضر می‌کوشد با روش توصیفی-تحلیلی، و با بهره‌گیری از منابع کتابخانه‌ای، این نکته را آشکار سازد که ظهور تکنولوژی‌های نوین، خصوصاً عکاسی، چگونه نقشی تعیین‌کننده در سبک نگارش و ساختار «دوران کودکی در برلین حوالی ۱۹۰۰» ایفا کرده است. مقاله سبک نگارشی به‌کاررفته در این کتاب در توصیف فضاهای شهری برلین را با شیوه عکاسی اوژن آتزه^۳ از شهر پاریس مقایسه می‌کند. بنیامین آتزه را از پیشگامان عکاسی سوررئالیستی محسوب می‌کرد و معتقد بود تصاویر شهری آتزه از کیفیتی رؤیایی و وهم‌گونه برخوردارند. مقاله بر آن است که دلالت‌های اجتماعی و سیاسی‌ای را که بنیامین، با اتخاذ رویکرد عکاسانه-سوررئالیستی، در بازنمایی خاطرات کودکی‌اش از شهر برلین به آن‌ها اشاره کرده است برجسته سازد.

پیشینه پژوهش

در کتاب «میناتور کلان‌شهر: ادبیات در عصر عکاسی و فیلم»، آندریاس هویسن^۴ تأثیر تکنولوژی‌های بازتولیدی نظیر عکاسی و فیلم بر ادبیات مدرن، خصوصاً بر آثار نویسندگانی همچون «فرانتس کافکا»^۵، «روبرت موزیل»^۶، و والتر بنیامین، و «تئودور آدورنو»^۷، را بررسی می‌کند. هویسن در این کتاب به اهمیت تجربیات و ادراکات سوپژکتیو در نوشته‌های بنیامین در باب مدرنیته شهری توجه دارد.

وی معتقد است که در نوشته‌های شهری بنیامین نه صرفاً «ادراک مبتنی بر بینایی» بلکه همچنین «ادراک حسانی»، یعنی «ادراک شنیداری و ادراک لامسه‌ای»^۸، از شهر مورد تأکید قرار می‌گیرد (Huysen, 2015, 183). گرایم گیلوچ^۹، در کتاب «اسطوره و کلان‌شهر: والتر بنیامین و شهر»، پیوند تنگاتنگ فضا، شهر و خاطره در نوشته‌های شهری بنیامین را مورد توجه قرار می‌دهد. گیلوچ در بحثی درباره کتاب «دوران کودکی در برلین» می‌گوید که این متن کنکاش در خاطره نیست، بلکه کنکاش در رابطه میان خاطره و کلان‌شهر است؛ در این کتاب، «یادآوری و کلان‌شهر به امور متخلخل مبدل می‌شوند، در هم نفوذ می‌کنند [...] خاطره [به شبکه شهری] شکل می‌دهد و در مقابل توسط شبکه شهری شکل می‌گیرد» (Gilloch, 1996, 66-67). همچنین گیلوچ و دنت، در مقاله‌ای با عنوان «تصاویر گذشته: دیدگاه‌های بنیامین و بارت درباره عکاسی و تاریخ»، به اهمیت دلالت‌های اجتماعی و فرهنگی عکس‌ها نزد این دو اندیشمند می‌پردازند (دنت و گیلوچ، ۱۳۹۶). آن‌ها در این مقاله آرای بنیامین و بارت در خصوص عکاسی را مقایسه می‌کنند و معتقدند که این دو نظریه‌پرداز، اگرچه دیدگاه‌های متفاوتی درباره نسبت عکاسی با تاریخ دارند، هر دو نقش کلیدی عکاسی در شکل‌دهی به مواجهه‌های متفاوت با گذشته را مورد تأکید قرار می‌دهند. دنت و گیلوچ در این مقاله خصوصاً درک بنیامین از تاریخ را در پیوند با درک او از عکاسی بررسی می‌کنند: «از نظر بنیامین، عکس توانی بالقوه برای گشودن دریچه‌ای به تاریخ دارد و به ما اجازه می‌دهد گذشته را ببینیم، بخشی از آن چیزی که فرشته نو در حال پرت‌شدن به‌سوی آینده به آن چشم دوخته است» (همان، ۱۴۰).

فراخواندن «تصاویر دوران کودکی» از شهر به‌مثابه نوعی استراتژی خودمراقبتی

بنیامین کار بر روی کتاب «وقایع‌نامه برلین» را در فاصله میان آوریل و جولای ۱۹۳۲ در جزیره «ایبیزا»^{۱۰} در اسپانیا آغاز کرد. وی برای مدتی این پروژه را کنار گذاشت و مجدداً از آگوست ۱۹۳۲ شروع به بازنویسی و مرتب‌کردن دست‌نوشته‌هایش کرد، و سپس در سال‌های بعدی دهه سی جسته‌وگریخته مشغول کار بر روی آن شد. از ۱۹۳۲ تا ۱۹۳۸، او چندین مرتبه دست‌نوشته‌های خود را بازبینی کرد و ساختار آن را تغییر داد و متن نهایی کتاب «دوران کودکی در برلین» محصول این تغییرات است. نسخه دست‌نویس کتاب را، که خود او برای آن مقدمه‌ای نوشته بود، «جورجو آگامبن»^{۱۱} در ۱۹۸۱ در کتابخانه ملی پاریس کشف کرد. کتاب در ۱۹۸۹ به چاپ رسید. این

را می‌توان به‌مثابه «عشق در آخرین نگاه» یک عاشق به محبوبش در نظر گرفت (Gilloch, 1996, 56)، شهر محبوبی که می‌رفت به خانه دشمنان و معاندانی تبدیل شود که تهدیدی برای ویرانی آن بودند. «تئودور آدورنو»^{۱۲} بعدها در خصوص «دوران کودکی» نوشت که شبخ تاریک رژیم هیتلر بر تمامی صفحات و تصاویر این کتاب سایه گسترده است (ibid., 56). می‌توان گفت که بنیامین با نوشتن خاطراتش می‌کوشید تجربیات و تصاویر دوران کودکی‌اش از شهر برلین را بازبایی کند و آن‌ها را از سایه شوم نیروهای نابودگر مصون نگاه دارد.

بنیامین، در مقدمه‌ای که بعدتر در ۱۹۳۸ بر «دوران کودکی» نوشت، اشاره می‌کند که تلاش آگاهانه برای فراخواندن «تصاویر دوران کودکی» اش به‌مثابه واکسنی علیه غم غربتی بود که این‌گونه خاطرات در ایام تبعید می‌توانستند در وی به وجود آورند، واکسنی برای مقابله با حس دل‌تنگی و نوستالژیایی که ممکن بود بر روحش سلطه پیدا کند: «در ۱۹۳۲، هنگامی که خارج بودم، به‌تدریج برایم آشکار شد که به‌زودی مجبور خواهم شد با شهر محل تولدم خداحافظی‌ای طولانی، شاید همیشگی، کنم ... در این شرایط ... تعمداً تصاویری را به ذهن فراخواندم که در تبعید خیلی مستعدند غم زادگاه را بیدار کنند: تصاویر کودکی ... تصورم این بود که احساس اشتیاق بیش از آن بر روح من تسلط نخواهد یافت که واکسن بر روی بدنی سالم» (Benjamin, 2006, 37). از این رو، یادآوری و نگارش خاطرات دوران کودکی، برای بنیامین، به‌مثابه راهکاری برای محافظت از خود در مقابل هجوم غم غربت و فرورفتن به ورطه نوستالژی عمل می‌کند، تمهیدی است برای ثبت خاطرات و تجربه‌های حسی گذشته از فضاهای شهر محبوب دوران کودکی که اکنون بذر زوال، مرگ و نابودی در آن پروراند می‌شد.



تصویر ۱. اوج‌گیری قدرت حزب نازی در آلمان، نورمبرگ، ۱۹۲۸. مأخذ: www.nationalww2museum.org

نسخه غالباً به‌عنوان نسخه نهایی مورد نظر خود بنیامین تلقی می‌شود، نسخه‌ای که او آن را بعد از بازبینی‌ای کلی و حذف بخش زیادی از دست‌نوشته‌های قبلی به اتمام رسانده است. با این حال، کماکان تردیدهایی در این باره وجود دارد که آیا این نسخه نسخه نهایی مورد نظر بنیامین است یا نه. متن «دوران کودکی»، از لحاظ ساختار و سبک نگارش، از اساس با متن ابتدایی «وقایع‌نامه» متفاوت است. چنانکه شولم اشاره می‌کند، تنها دوپنجم از مطالب کتاب «وقایع‌نامه» با کتاب «دوران کودکی» در ارتباط مستقیم است (Darby, 2000, 218)، و بنیامین بخش عمده آن را با تغییرات فراوان نگارشی و ساختاری بازنویسی کرده است. در «وقایع‌نامه»، روایتی خطی و رویکردی مستندگونه در سازمان‌دهی خاطرات کودکی قابل‌تشخیص است (هرچند به‌گونه‌ای مبهم و غیرواضح)؛ اما در «دوران کودکی» ساختار زمان‌مند و روایت‌مند شرح‌حال‌نویسی‌ها به‌کلی کنار گذاشته شده و جنبه‌های مستندگونه کتاب «وقایع‌نامه» حذف شده است. در «دوران کودکی»، بنیامین بافت و پس‌زمینه بسیاری از بخش‌ها را، که در «وقایع‌نامه» به‌روشنی ترسیم شده بودند، حذف می‌کند و خلأها، شکاف‌ها و گسست‌های فراوانی میان قطعه‌ها ایجاد می‌کند. به این ترتیب او، با رهاکردن آگاهانه هر گونه اصل سازمان‌دهنده در شرح‌حال‌نویسی سنتی، می‌کوشد میان ساختار اثرش با ماهیت کنکاش در فضای خاطره پیوند برقرار کند. به تعبیری، در سیر و حرکت از «وقایع‌نامه» به «دوران کودکی»، می‌توان گذار از پروژه شرح‌حال‌نویسی مستندگونه به‌سوی تلاشی هنرمندانه برای تسخیر آثوای زمان گذشته را مشاهده کرد (ibid., 220-221).

بخش عمده قطعه‌های کتاب «وقایع‌نامه» در سال‌های ابتدایی دهه ۱۹۳۰، اندکی پیش از به قدرت رسیدن هیتلر، نوشته شده‌اند. هیتلر در این سال‌ها با شعارهای ملی‌گرایانه و نژادپرستانه و با وعده برساختن نوعی آرمان‌شهر از بطن ویرانی‌های جنگ جهانی اول در صحنه سیاسی آلمان حضور مقتدری پیدا کرده بود (تصویر ۱). این دوره برای بنیامین ایامی تلخ، بدبینانه، و یأس‌آلود بود. در طول اقامت در جزیره ایبیزا در ۱۹۳۲، او به خودکشی فکر می‌کرد و چند تلاش نافرجام برای به پایان رساندن زندگی خود انجام داد. خطر به قدرت رسیدن حزب نازی در آلمان موجب شده بود که ایده بازگشت به برلین، برای بنیامین یهودی، و از لحاظ سیاسی مخالف با جریان نازیسم، غیرممکن شود. بعد از روی کار آمدن جریان نازی‌ها، او دیگر هرگز نتوانست به شهر زادگاهش بازگردد. در چنین ایام و شرایطی، بنیامین تمرکز خود را به ثبت خاطرات کودکی خود از شهر برلین معطوف می‌کند. از این رو، تلاش وی در ثبت این خاطرات

به تعبیر دیگر او، با بهره‌گیری از تکنیک‌های نقشه‌نگارانه، به فضا‌مندسازی خاطرات خود می‌پردازد و از زمان‌مندی شرح‌حال‌نویسی‌های مرسوم اجتناب می‌کند. متن عامدانه از پیوستگی روایی و یکپارچگی خطی پیروی نمی‌کند. این شیوه نگارش همچنین با ادراک بنیامین از مفهوم روایت تاریخی مرتبط است. او در «تزیی‌های درباره فلسفه تاریخ» الگوهای تاریخ‌نگاری خطی و مبتنی بر پیشرفت را به چالش می‌کشد و طرحی متفاوت از تاریخ‌نگاری را ارائه می‌کند، ادراکی از تاریخ را که خطی نیست و بر گسست‌ها و جهش‌ها مبتنی است (بنیامین، ۱۳۹۶). چنین ادراکی از فلسفه تاریخ و روایت تاریخی در شیوه نگارش خاطرات کودکی نیز نقشی محوری دارد. بنیامین، در بازنویسی‌هایش و در گذار از «وقایع‌نامه» به «دوران کودکی»، به تدریج از تبیین این پروژه به‌مثابه شرح‌حال‌نویسی سنتی امتناع می‌ورزد و نوعی الگوی متفاوت فضا‌مند را در روایت‌گری اتخاذ می‌کند: «شرح‌حال‌نویسی با زمان، سکانس، و آنچه سیالیت پیوسته زندگی را می‌سازد، سروکار دارد. اینجا من از فضا صحبت می‌کنم، از لحظه‌ها و ناپیوستگی‌ها و ...» (Benjamin, 1986, 28). در این کتاب مشخصه‌های مرسوم شرح‌حال‌نویسی و پیوستگی زمانی آن به پس‌زمینه رانده می‌شوند تا مجال برای بازنمود لحظه‌های گسسته و تصاویر ناپیوسته‌ای فراهم آید که تجربه کلان‌شهر بر ذهن و روان یک کودک بر جای می‌گذارند.

پروست، بنیامین، و جست‌وجوی فضاهای از دست‌رفته شهری

آشنایی با «مارسل پروست»^{۱۳} و مفهوم خاطره غیرارادی او در اندیشه بنیامین درباره فرایند یادآوری خاطره و شیوه نگارشش نقشی کلیدی دارد. او چند سال قبل از شروع نگارش خاطرات مقاله «در باب تصویر پروست» (۱۹۲۹) را منتشر کرده بود و همچنین، تقریباً هم‌زمان با ایام نگارش خاطرات، به‌همراه دوستش «فرانز هسل»^{۱۴}، در حال ترجمه دو جلد نخست کتاب «در جست‌وجوی زمان از دست‌رفته» پروست بود. آدورنو اشاره می‌کند که بنیامین، در زمان نگارش قطعه‌های برلینی‌اش، نگران تأثیرپذیری بیش از اندازه از شیوه کار پروست بود (Huysen, 2015, 197). خود او در نامه‌ای می‌نویسد که در این ایام (زمان نگارش خاطرات) دوست ندارد حتی یک کلمه بیش از آنچه برای ترجمه کتاب «در جست‌وجوی زمان از دست‌رفته» ضروری است از نوشته‌های پروست بخواند. در همین نامه او اشاره می‌کند که می‌خواهد تا حد امکان از تأثیر پروست بر حذر باشد، زیرا این امر موجب «وابستگی اعتیادآور»^{۱۵} به پروست می‌شود و جلوی خلاقیت شخصی خودش را می‌گیرد (Szondi, 1978, 492). بنیامین

شرح‌حال‌نویسی به‌مثابه نقشه‌نگاری زندگی و ترسیم نقشه کلان‌شهر

«دوران کودکی» از ویژگی‌های ساختاری متمایز و یکه‌ای نسبت به سایر شرح‌حال‌نویسی‌های مرسوم برخوردار است. ساختار روایتی متن از درون گسسته و دوباره است و در آن با مؤلف شکاف‌خورده میان حال و گذشته، میان بزرگسال روایت‌کننده و کودک تجربه‌کننده، مواجه می‌شویم. یک زاویه دید متعلق به کودکی است که برایش هر فضا بستر تجربه‌ها و احساس‌های جدید است، و زاویه دید دیگر متعلق به راوی بالغی است که ناظر فاصله‌مندی است و دلالت‌ها و پژواک‌های فرهنگی و اجتماعی گذشته به‌چنگ‌نیامدنی را مورد توجه قرار می‌دهد (Eiland, 'Lathey, 2016, 489, 2006, xiii). کتاب بر نوعی ارتباط تعاملی پویا میان این زاویه دیدهای متمایز و در عین حال درهم‌تنیده مبتنی است. عمل یادآوری با حسی از جدایی و از خودبیگانگی، به‌واسطه فاصله زمانی و فضایی، توأم می‌شود. با وجود این، چنین فرایندی با برافروختن خواست و میل دوباره به آنچه از دست رفته همراه می‌شود. متن از حس و حالی خیالی و رؤیایگونه برخوردار است. از سویی، سوژه‌های انسانی و رویدادها و اتفاقات گذشته به پس‌زمینه می‌روند و محو می‌شوند؛ و از دیگر سو، فضاها و مکان‌های شهری برلین دوران کودکی به پیش‌زمینه می‌آیند و برجسته می‌شوند. بازنمود تجربه حسی از شهر بر بازنمایی روابط عاطفی با نزدیکان غلبه پیدا می‌کند، تا جایی که پدر، مادر و اعضای خانواده، که در این‌گونه شرح‌حال‌نویسی‌ها از دوران کودکی معمولاً عناصری مرکزی‌اند، در متن ماهیتی شب‌گونه و گذرا دارند. به تعبیر سوزان سونتاگ، این کتاب به «چشم‌اندازی متفاوتی» مملو از «فضاهای رؤیایگونه سوررئالیستی» شباهت دارد که در جغرافیای آن پیکره‌های انسانی حضوری سایه‌وار، لحظه‌ای و ناپایدار دارند (سونتاگ، ۱۳۹۸، ۳۵۴). تأثیر و اهمیت فضاها و جغرافیای شهر تا اندازه‌ای است که آن‌ها اصل ساختاری متن را شکل می‌دهند. بنیامین در این متن، با بهره‌گیری از ترکیب نقشه‌نگاری و شرح‌حال‌نویسی (Thacker, 2017, 51)، در پی «ترسیم دیالگام زندگی»^{۱۶} بر روی نقشه‌ای متنی است (Benjamin, 1986, 30). این شیوه نگارش خاطرات را می‌توان به‌مثابه نقشه‌نگاری‌ای عاطفی در نظر گرفت، که در نتیجه‌اش متن به نقشه زندگی مبدل می‌شود: «من به‌راستی سال‌ها با این ایده دست‌به‌گریبان بوده‌ام. با ایده طرح‌انداختن سپهر زندگی — بایوس — به صورت گرافیکی بر روی نقشه. در ابتدا به نقشه‌ای عادی فکر می‌کردم، اما اکنون متمایل به نقشه‌ای از مرکز-شهر هستم، اگر چنین چیزی وجود داشته باشد» (ibid., 5).

نیز، مشابه پروست، در «دوران کودکی»، در جست‌وجوی «زمان گذشته»، «زمان ازدست‌رفته»، است. با این حال او از این جست‌وجو برای «زمان ازدست‌رفته» به سمت جست‌وجو برای «آینده ازدست‌رفته»^{۱۶} گذار می‌کند (ibid., 501). در حالی که پروست در میان لایه‌های زمانی خاطره‌ها را جست‌وجو می‌کند، بنیامین در میان هزارتوی فضاهای شهر مدرن به کنکاش خاطره می‌پردازد. از این رو، برخلاف اثر پروست، در «دوران کودکی» بنیامین، مجاورت‌های فضایی بر سکانس‌های زمانی اولویت پیدا می‌کنند، و منطق روایی تحلیل می‌رود. به‌واسطه همین کیفیت فضایی است که می‌توان کتاب خاطرات را «در جست‌وجوی فضاهای ازدست‌رفته» نامید (سونتاگ، ۱۳۹۸، ۳۵۳). از منظر بنیامین، خاطره بیش از هر چیز به فضا پیوند دارد و در مرحله بعد به زمان (Huysen, 2015, 185). این اولویت‌بخشیدن به فضا نسبت به زمان در آنجا آشکار می‌شود که بنیامین الگوها و مفاهیمی فضامند، همچون نقشه، دیاگرام، هزارتو، و حفاری باستان‌شناسانه را به کار می‌گیرد، مفاهیمی که به ادراک خطی از زمان وابسته نیستند. او در نامه‌اش به شولم اشاره می‌کند که «این خاطرات کودکی ... روایت‌هایی در فرم وقایع‌نگاری نیستند ... بلکه گشت‌وگذارهای شخصی در اعماق خاطره‌اند» (Eiland, 2006, xi-xii). بنیامین، به‌مثابه پرسه‌زن، در لایه‌های هزارتوی خاطره‌های شهری‌اش گشت‌وگذار می‌کند و می‌کوشد این خاطرات را به‌مثابه چیزی «شهرگونه» بازنمایی کند (Gilloch, 1996, 66-67). او در «وقایع‌نامه» می‌نویسد: «زبان به‌روشنی نشان می‌دهد که خاطره نه ابزاری برای کنکاش در گذشته بلکه تئاتر آن است. خاطره مدیوم تجربه گذشته است، همان‌طور که زمین مدیومی است که در آن شهرهای مرده مدفون شده‌اند. کسی که می‌کوشد به گذشته مدفون خود نزدیک شود، باید همچون مردی در حال حفاری رفتار کند ... و گنجینه واقعی پنهان‌شده درون زمین را، تصاویر را، که از همه تداعی‌های قبلی گسسته‌اند، موشکافانه واریسی کند» (Benjamin, 1986, 25-26). آنچه از این فرایند یادآوری، به‌مثابه کندوکاو و حفاری در لایه‌های عمیق گذشته، به دست می‌آید «تصاویر خیابانی» گسسته‌ای است که از بافت و زمینه‌شان جدا شده‌اند (ibid., 9). به تعبیر دیگر، هدف بنیامین از حفاری در لایه‌های خاطره بازسازی و ارائه نوعی خاطره شهری کامل و یکپارچه، مدفون در لایه‌های زمانی، نیست بلکه هدفش به‌چنگ آوردن صحنه‌ها و تصاویری است که فلش‌وار در نسبت با زمان حال پدیدار می‌شوند و سپس به‌سرعت ناپدید می‌شوند؛ چنانکه خود وی در قطعه «تزهایی درباره مفهوم تاریخ» اشاره می‌کند: «تصویر حقیقی گذشته تیز و تند می‌گذرد. گذشته را فقط در هیئت

تصویری می‌توان به چنگ آورد که در آن لحظه که می‌توان بازش شناخت درخشان شود و از آن پس دیگر هرگز دیده نشود» (بنیامین، ۱۳۹۶، ۱۵۸). بنیامین در قطعه «در باب نظریه شناخت، نظریه پیشرفت» بحث می‌کند که «چنین نیست که آنچه گذشته است نورش را بر آنچه حاضر است و آنچه حاضر است نورش را بر آنچه گذشته است بیفکند، بلکه گذشته تصویر چیزی است که در آن آنچه بوده است چون برق [فلش] با لحظه حال در قالب یک منظومه گرد می‌آید. به بیان دیگر: تصویر دیالکتیک در حال سکون است» (همان، ۱۰۱)، ادراکی از زمان است که گذشته را به‌مثابه امری جاری و در ارتباط با حال و گشاده به‌سوی آینده تبیین می‌کند. بنیامین زمان گذشته را جست‌وجو می‌کند، اما جهت کنکاش او به‌سوی آینده است. او خاطره گذشته‌ای را به یاد می‌آورد که «حد و حصر ندارد، زیرا صرفاً در حکم کلیدی است برای هر آنچه پیش از او و هر آنچه پس از او رخ داده است» (بنیامین، ۱۳۸۲، ۱۰۸). در حالی که زمان گذشته غالباً به‌مثابه امری خاتمه‌یافته و مرده در نظر گرفته می‌شود، به‌مثابه امری مومیایی‌شده که در محفظه موزه می‌توان آن را به نمایش گذاشت، بنیامین به قدرت ویرانگر گذشته رجوع می‌کند و امید دارد تا از خاطرات کودکی‌اش به‌عنوان «انبار مهمات» بهره‌برداری کند (Pensky, 1993, 250). وی در پی انفجاری است که «کشش پس‌رونده به بازیابی وحدتی گمشده را فرومی‌پاشد» (اینگلتون، ۱۳۹۷، ۸۱).

اوزن آتزه و کیفیت سوررئالیستی و شب‌گونه تصاویر شهری

«دوران کودکی» حسی و حالی رؤیایگونه دارد، و هاله‌ای از محوشوندگی، ناواضحی و غیرشفافی در سرتاسر صحنه‌ها و تصاویر گسسته و قطعه‌قطعه کتاب جریان دارد. به نظر می‌رسد که صحنه‌ها در میانه خواب و بیداری روی می‌دهند، و بنیامین همچون یک خواب‌گرد در میان جهان رؤیایی و واقعی در حال حرکت و نگرستن به فضاهاست. از این رو، کتاب شباهت فراوانی به آثار سوررئالیستی دارد. این نکته را باید در چارچوب علاقه بنیامین به سوررئالیست‌ها و تأثیرپذیری‌اش از آن‌ها بررسی کرد. او از چهره سوررئالیستی شهر مدرن یاد می‌کرد، و پروژه سوررئالیست‌ها در ازبین‌بردن و محو مرزهای میان بیداری و خواب را می‌ستود. راهبرد بنیامین در به‌پیش‌زمینه آوردن و برجسته‌سازی فضاها و مکان‌ها و به‌پس‌زمینه راندن اشخاص و وقایع را می‌توان در پیوند با علاقه‌اش به عکس‌های اوزن آتزه از پاریس تحلیل کرد، «عکس‌هایی که بنیامین بسیار برایشان ارزش قائل بود» (زللی، ۱۳۹۸، ۹۳). او آتزه را یکی از پیشگامان شکل‌گیری

آثار آتزه، دقیقاً دو سال پیش از آغاز نگارش خاطراتش، از طریق تکنگرایی‌ای مربوط به آثار او بود که در ۱۹۳۰ در لایپزیگ منتشر شده بود. مشخصه‌های نگارشی آتزه، خصوصاً تمرکز وی «بر جزییات ظاهراً بی‌معنا، شیفتگی او به امر ناواضح، تمایل او برای گسستن از فریم عادی نگاه کردن به چیزها»، مواردی هستند که بازتاب بهره‌گیری از آن‌ها در شیوه نگارش خاطره‌های بنیامین مشهود هستند (Rugg, 1997, 158). جذاب‌ترین ویژگی آتزه برای بنیامین تمایل و اشتیاق او در به تصویر کشیدن صحنه‌های خیابان‌های خالی از سوژه‌های انسانی بود. بنیامین در «تاریخ کوچک عکاسی» اشاره می‌کند که در عکس‌های آتزه تقریباً همه فضاها شهرهای شهری خالی از افراد هستند: «شهر، در این تصاویر، مثل آپارتمانی که هنوز مستأجر تازه‌ای پیدا نکرده، خالی شده است. بر این دستاوردها بود که عکاسی سوررئالیستی بیگانگی علاج‌بخش بین انسان و محیط پیرامونش را بنا نهاد. آن‌ها راه را برای نگاهی خیره که به لحاظ سیاسی پرورش یافته خالی کردند...» (بنیامین، ۱۳۹۸، ۱۶۸). پاریس این تصاویر پاریسی است که در آن جنب‌وجوش‌های توده‌های شهری، خروش و هذیان‌های جریان کلان‌شهری، همگی با سحر و جادوی عکاسانه آتزه محو و ناپدید شده‌اند. بنیامین معتقد بود که عکس‌های آتزه، برخلاف عکس‌های شهری مرسوم، جنبه‌های طردشده، واپس‌رانده و مسکوت‌مانده شهر مدرن را برجسته می‌کنند (همان، ۱۶۴). در مقاله «اثر هنری در عصر بازتولید مکانیکی»، بنیامین عکس‌های آتزه از خیابان‌های خالی از جمعیت پاریس را به صحنه جنایت تشبیه می‌کند، جنایتی که به تازگی اتفاق افتاده و اکنون صحنه از نشانه‌های جنایت پاک شده است: «... باید به آثار بی‌مثال آتزه اشاره کنیم که حول‌وحوش سال ۱۹۰۰ از خیابان‌های خالی پاریس عکاسی کرده است. در مورد این آثار به درستی گفته‌اند که آتزه در عکس‌های خود خیابان‌ها را همچون صحنه‌های وقوع جنایت به تصویر کشیده است. صحنه جنایت نیز خالی است، و عکس گرفتن از آن به منظور ارائه اسناد و شواهد است. در نتیجه کار آتزه، عکس‌ها به صورت شواهد مقبولی از رخداد‌های تاریخی در آمده و دلالت سیاسی مستتری یافته‌اند» (بنیامین، ۱۳۹۰، ۴۶-۴۵). چنانکه مشهود است، بنیامین جنبه مستندگونه عکس‌های آتزه از «رخداد‌های تاریخی» را برجسته می‌کند و این کار تصاویر را از ظرفیت «دلالت سیاسی» برخوردار می‌سازد (تصاویر ۳ و ۴).

در حالی که بنیامین بر دلالت آثار آتزه به صحنه جنایت و رخداد تاریخی گذشته تأکید دارد، «آنت میشلسون»^۹، نظریه‌پرداز برجسته مطالعات سینمایی، در خصوص عکس‌های آتزه توجه را به نکته دیگری جلب می‌کند.

سوررئالیسم می‌دانست، کسی که عکاسی را از استودیو خارج و وارد فضای شهری کرد.

آتزه در خصوص عکس‌های خود به «من ری»، که در پی انتشار آن‌ها بود، گفته بود که «نام من را بر روی آن‌ها نگذار. این‌ها صرفاً اسنادی هستند که من [از شهر پاریس] می‌سازم» (Walker, 2002, 90). این سندهای ساده شهری، در عین حال، از کیفیتی رؤیایی و سوررئالیستی برخوردار بودند. رابرت دنسوس^{۱۷} عکس‌های آتزه را به مثابه «نوعی رؤیا، نوعی شگفتی» توصیف می‌کرد که از دریچه آن‌ها پاریس به «پایتخت رؤیا» تبدیل می‌شود (MacFarlane, 2010, 18). عکس‌های آتزه از ویتترین‌های فروشگاه‌های پاریس با مانکن‌های منجمدشان تداعی‌کننده «آکواریوم انسانی» مورد اشاره «لویی آراگون»^{۱۸} بودند (تصویر ۲) (ibid., 18). در عکس‌های آتزه، سوژه‌ها به خوابگردهایی شباهت دارند که در میانه واقعیت و رؤیا حرکت می‌کنند.

تقریباً هم‌زمان با همان ایامی که بنیامین مشغول یادآوری خاطرات کودکی و تجربیاتش در آن دوران بود، در سال‌های چرخش از سده نوزدهم به بیستم، آتزه مشغول عکاسی از خیابان‌های پاریس در حال دگردیسی بود و صدها سند از فضاها شهری پاریس ضبط کرد. آشنایی بنیامین با



تصویر ۲. سوژه‌های خوابگرد در عکس‌های آتزه از پاریس. مأخذ: MacFarlane, 2010, 26.

اصطلاح «اتمسفر مرگ‌آلود» یاد می‌کند، حسی که در صحنه‌های خاطرات کودکی سرایت کرده و بر این تصاویر سلطه پیدا کرده است (Huysen, 2015, 204). خود بنیامین می‌نویسد که «برلین، شهر کار و کلان‌شهر تجارت» خود را «سرشار از مرگ نمایش می‌دهد» (Benjamin, 1986, 28). در اینجا نباید رابطه عکاسی با مرگ را نیز از نظر دور داشت؛ زیرا «تمام عکس‌ها یادآور مرگ‌اند. عکاسی از چیزی یا کسی مشارکت در میرایی، آسیب‌پذیری، و ناپایداری آن است» (سونتگ، ۱۳۹۲، ۴۰).

شرح حال‌نویسی عکاسانه و ذات ویرانگر و تمثیلی تصاویر در «دوران کودکی»

بنیامین به ضعف و ناتوانی شیوه‌های سنتی نگارش در سازمان‌دهی خاطراتش اشاره می‌کند و، برای ثبت تجربیات و تصاویر دوران کودکی، تکنیک نگارشی متمایزی را بر پایه علاقه‌اش به رسانه‌های تکنولوژیک مدرن، همچون عکاسی و سینما، اتخاذ می‌کند. او در صفحات ابتدایی «دوران کودکی» می‌نویسد: «تلاش کرده‌ام تصاویری را به چنگ بیاورم که تجربه شهر بزرگ بر کودک طبقه متوسط بر جای می‌گذارند» (Benjamin, 2006, 38). شیوه سازمان‌دهی تصاویر خاطرات دوران کودکی از شهر در این کتاب قرابت زیادی با شیوه‌ای از مونتاژ تصاویر دارد که او، متأثر از سینمای شوروی (و خصوصاً نظریه‌های آیزنشتاین)، در آثار دیگرش، همچون «خیابان یک‌طرفه» و «پروژه پاساژها»، اتخاذ کرده بود. در سبک شرح‌حال‌نویسی بنیامین، به‌ویژه میان روند یادآوری خاطرات و فرایند عکاسی شباهت‌ها و پیوندهای فراوانی وجود دارد. متن «دوران کودکی» را به «آلبومی عکاسانه» مبتنی بر کلمات (Darby, 2000, 215)

میشلسون معتقد است که عکس‌های آتزه بیش از آنکه به گذشته دلالت داشته باشند، به آنچه ممکن است در آینده اتفاق بیفتد (آینده محتمل) دلالت می‌کنند (Walker, 2002, 100). می‌توان گفت که نگاه آتزه، بیش از آنکه در پی کشف رویداد «گذشته» باشد، در پی درک آن چیزی است که احتمال وقوعش در آینده وجود دارد، آینده‌ای که می‌تواند سرشار از حس مرگ و نابودی باشد. از این رو، جنایتی که بنیامین از وقوع و سپری شدن آن در عکس‌های آتزه یاد می‌کند به جنایتی که ممکن است در آینده روی دهد دگردیسی پیدا می‌کند. عکس‌های آتزه احساسی از تهدید، اضطراب، و تشویش را در مخاطب ایجاد می‌کنند، تشویش از فاجعه و ویرانی‌ای محتمل و قریب‌الوقوع. دنسوس به کیفیت مبتنی بر مرگ و میرایی شهری در آثار آتزه اشاره می‌کند، به اینکه به نظر می‌رسد در عکس‌های او «شهر می‌میرد و خاکسترهایش پراکنده می‌شوند» (ibid., 98). عکس‌های آتزه مخاطب را دعوت می‌کنند تا به فضاهای شهری به‌مثابه «ویرانه‌ای زودگذر»^{۲۰} بنگرد (Lichtenstein, 2011, 65). این عکس‌ها هم‌زمان حال، گذشته و آینده فضاها را نمایش می‌دهند. در میانه سیلان و آشوب شهری، آتزه آرامش و سکون مرگ را آشکار می‌سازد. می‌توان ادعا کرد که این جنبه از عکس‌های آتزه نیز، شاید ناخودآگاهانه، در شیوه شکل‌دهی بنیامین به اتمسفر «دوران کودکی» تأثیرگذار بوده است. چنانکه ذکر شد، وی نگارش خاطره‌های کودکی‌اش را زمانی آغاز کرد که به خودکشی می‌اندیشید، و نوشتن خاطرات کودکی در شهر زادگاهش جایگزینی برای خودکشی‌اش شده بود (Rugg, 1997, 150). حس مرگ، زوال و نابودی حضوری غالب در سرتاسر کتاب «دوران کودکی» دارد؛ این همان حسی است که آدورنو از آن با



تصویر ۴. عکاسی آتزه از خیابان‌ها و فضاهای شهری پاریس. مأخذ: Sramek, 2013, 294



تصویر ۳. عکاسی آتزه از خیابان‌ها و فضاهای شهری پاریس. مأخذ: Sramek, 2013, 71

بازنموده در عکس‌های آتزه تجربه‌ای در میانه واقعیت و رؤیا را از سر می‌گذراندند. این جهان همچون اکواریوم انسانی‌ای بود که آراگون در خصوص آثار آتزه به آن اشاره کرد. این اسناد عکاسانه «بی‌صدا» و «عاری از جمعیت»، در برابر سخنرانی‌های پرشور و مملو از جمعیت هیتلر در گردهمایی‌های حزب نازی، پژواکی غریب پیدا می‌کنند، از این قرار که این آرمان‌شهر موعود حزب نازی نیز صرفاً رؤیا و توهمی زودگذر بیش نیست (تصویر ۵).

در «خیابان یک‌طرفه»، بنیامین گذشته را به «مجسمه‌ای بدون دست‌وپا» مقایسه می‌کند که از حفاری در لایه‌های زمان به دست آمده است. آن مجسمه، که زمانی «مجسمه‌ای زیبا» بوده، امروز «تخته‌سنگی» بیش نیست: «مجسمه بدون دست و پا — صرفاً کسی که بتواند گذشته‌اش را همچون حاصل‌شدگی ناشی از جبر و نیاز ببیند می‌تواند از آن گذشته برای امروز خود به بهترین شکل بهره‌برداری کند؛ زیرا چیزی را که او تجربه کرده می‌توان با مجسمه‌ای زیبا مقایسه کرد که دست و پاهایش در حمل‌ونقل گسسته است؛ و اکنون چیزی نیست جز تخته‌سنگی ارزنده که باید تصویر آینده‌اش را از آن بتراشد» (بنیامین، ۱۳۸۰، ۴۶). حال می‌توان گفت که بنیامین، در حفاری‌اش در لایه‌های خاطره، در پی بازتسخیر مجسمه زیبای دیروز نیست، بلکه در پی بهره‌برداری از گذشته ویران به‌منظور شکل‌دهی به آینده است.

نتیجه‌گیری

بنیامین، در بازگویی خاطرات دوران کودکی‌اش از شهر برلین، در پی ارائه روایتی کامل، پیوسته و خطی برای بازنمایی دوران گذشته نیست، بلکه به دنبال ارائه و بازنمایی تجربه و خاطره کلان‌شهر به‌مثابه زنجیره‌ای از تصاویر گسسته است. در کتاب «دوران کودکی»، منطق روایتی و زمانی، که تصاویر و لحظه‌های گسسته کودکی را سازمان می‌دهد،



تصویر ۵. مسخ جمعی و رؤیای گروهی در آلمان نازی. مأخذ: www.reddit.com

تشبیه کرده‌اند که در آن «سبک عکاسانه‌ای از نوشتار» (لزلی، ۱۳۹۸، ۸۹) حاکم است. بنیامین مقاله «تاریخ کوچک عکاسی» را در ۱۹۳۱، اندکی پیش از آغاز نگارش «وقایع‌نامه» (۱۹۳۲)، و مقاله «اثر هنری در عصر بازتولید مکانیکی» را در ۱۹۳۶، کمی پیش از اتمام نسخه نهایی «دوران کودکی»، نوشته بود. در هر دو این مقالات، مفهوم عکاسی جایگاهی کلیدی دارد. او، در نوشته‌های درباره بودلر، از قدرت عکاسی در تسخیر جوهر چیزها در دوره مدرن یاد می‌کند (Jennings, 2009, 319). به‌زعم بنیامین، عکاسی «لحظه‌ای را در زمان تسخیر می‌کند» و سپس این لحظه را به «آینده صادر می‌کند» (Leslie, 2000, 48).

به‌واسطه تأثیرپذیری بنیامین از تکنیک‌های عکاسانه در ساختاردهی به متن، «دوران کودکی» را می‌توان نوعی «شرح‌حال‌نویسی عکاسانه»^{۲۱} در نظر گرفت (Rugg, 1997, 133) که در آن وی خاطرات و تجربیات شهری کودکی‌اش را در غالب تصاویری عکاسانه ارائه می‌کند. به تعبیر دیگر، در این کتاب، شرح‌حال‌نویسی می‌کوشد تأثیر عکاسانه برای مخاطب ایجاد کند. بنیامین در آرای خود درباره عکاسی از «کراکاتر»^{۲۲} متأثر بود و در عین حال خود نیز بر وی تأثیر گذاشته بود (Jennings, 2009, 320-322). متأثر از آرای کراکاتر، «ذات و ویرانگر» و «تمثیلی» تصویر عکاسانه برای بنیامین اهمیت پیدا می‌کند (ibid., 327). بنیامین، در یکی از نوشته‌هایش در تاریخ ۱۹۲۲، به پیوند میان تکنیک عکاسی و شیوه شاعری بودلر اشاره می‌کند. او در همین قطعه میان فرایند عکاسی و عملکرد تمثیل رابطه برقرار می‌کند. از این رو به نظر می‌رسد، نزد بنیامین، عکاسی و تمثیل می‌توانند به‌مثابه فرایندهایی مشابه در نظر گرفته شوند (Grötta, 2012, 88-89). در «سرچشمه درام تراژیک آلمانی»، بنیامین بر قرابت و پیوند میان تمثیل و ویرانی تأکید می‌کند و ظرفیت‌های تمثیل را به‌مثابه استراتژی‌ای ویرانگر برجسته می‌سازد. می‌توان گفت که تصاویر عکاسانه خاطرات کودکی بنیامین عملکردی تمثیلی پیدا می‌کنند، و در هیئت قطعه‌هایی ویرانه ظاهر می‌شوند که از گذشته دور آمده‌اند، و از توان مخدوش و آشفته‌ساختن نظم دروغین فعلی برخوردارند.^{۲۳} مفهوم ویرانی نزد بنیامین از قدرتی برملاکننده برخوردار است و توهم دروغین پیشرفت را به چالش می‌کشد. این تصاویر تمثیلی عکاسانه از خاطرات کودکی، به‌مثابه قطعه‌های ویرانه باز یافته از حفاری و کندوکاو لایه‌های زمان گذشته، از این ظرفیت برخوردارند که آگاهی و دیدگاهی متفاوت را نسبت به جهان رؤیایی‌ای که حزب نازی نویدش را می‌داد ایجاد کنند، جهانی که شهروندان را به خوابگردهایی در حال تماشای «رؤیایی گروهی» مبدل می‌ساخت، شهروندانی که همچون سوزده‌های

وجود ندارد، بلکه به نظر می‌رسد نوعی منطق عکاسانه میان تصاویر و صحنه‌ها رابطه و پیوند برقرار می‌کند. از این رو، خواندن این متن فراهم‌کننده‌ی مجال است برای پرسه‌زنی مخاطب در میان تصاویر گسسته عکاسانه از خاطرات شهری دوران کودکی بنیامین. اما، چنانکه در مقاله بحث شد، این تصاویر عکاسانه نه تنها در رابطه با گذشته، بلکه در پیوند با زمان حال و آینده معنا پیدا می‌کنند. تصاویر «بی‌صدا» و «عاری از جمعیت» سوررئالیستی بنیامین از خاطرات دوران گذشته برلین صدا و معنای خود را در مواجهه با تبلیغات پرشکوه و نویدهای حزب نازی برای ایجاد آرمان‌شهر از بطن ویرانه‌های جنگ جهانی اول پیدا می‌کنند. این تصاویر شیخ‌گونه و رؤیایی، در برابر بیانیه‌ها و تبلیغات پروپاگاندایی حزب نازی، از قدرتی برملاکننده برخوردار بودند. این عکس‌های سوررئالیستی سراب آرمان‌شهری را که حزب نازی نوید داده بود به خوبی آشکار می‌ساختند.

پی‌نوشت

۱. Walter Benjamin

۲. Gershom Scholem

۳. Eugène Atget

۴. Andreas Huyssen

۵. Franz Kafka

۶. Robert Musil

۷. Theodor W. Adorno

۸. Tactility

۹. Graeme Gilloch

۱۰. Ibiza

۱۱. Giorgio Agamben

۱۲. Theodor W. Adorno

۱۳. Marcel Proust

۱۴. Franz Hessel

۱۵. Addiction Dependency

۱۶. The lost future

۱۷. Robert Desnos

۱۸. Louis Aragon

۱۹. Annette Michelson

۲۰. Ephemeral ruin

۲۱. Photographic Autobiography

۲۲. Siegfried Kracauer

۲۳. سونتاگ نیز به همین ماهیت ویرانگی و پس ماندگی عکس‌ها اشاره می‌کرد: «عکاس — و مصرف‌کننده عکس — جا پای آشغال جمع‌کن می‌گذارد» (سونتاگ، ۱۳۹۲، ۱۷۴)؛ این نکته که عکس‌ها «گذشته را به شیء قابل‌مصرف» مبدل می‌کنند و ما با عکاسی از چیزها «تاریخ را از فضولات و آشغال‌های دور و برمان می‌سازیم» (همان، ۱۵۴).

فهرست منابع

- ایگلتون، تری. (۱۳۹۷). *والتر بنیامین: یا به سوی نقدی انقلابی* (ترجمه مهدی امیرخانلو و محسن ملکی). تهران: مرکز.
- بنیامین، والتر. (۱۳۸۰). *خیابان یک‌طرفه* (ترجمه حمید فرازنده). تهران: مرکز.
- بنیامین، والتر. (۱۳۸۲). *در باب تصویر پروست* (ترجمه امید

مهرگان). سمرقند، ۲، ۱۰۷-۱۲۴.

- بنیامین، والتر. (۱۳۹۰). *اثر هنری در عصر تولید مکانیکی*. در *اکران اندیشه: فصل‌هایی در فلسفه سینما* (گردآورده و ترجمه پیام یزدانجو) (صص. ۳۳-۸۱). تهران: مرکز.
- بنیامین، والتر. (۱۳۹۶). *درباره زبان و تاریخ* (ترجمه مراد فرهادپور و امید مهرگان). تهران: هرمس.
- بنیامین، والتر. (۱۳۹۸). *درباره عکاسی* (ترجمه آیدین رحیمی پورآزاد). تهران: حرفه نویسنده.
- دنت، تیم و گیلوچ، گرایم. (۱۳۹۶). *تصاویر گذشته: دیدگاه‌های بنیامین و بارت درباره عکاسی و تاریخ*. در *تاریخ‌نگاری و عکاسی* (ترجمه محمد غفوری) (صص. ۱۳۵-۱۶۶). تهران: آگه.
- سونتاگ، سوزان. (۱۳۹۲). *درباره عکاسی* (ترجمه نگین شیدوش و فرشید آذرنگ). تهران: حرفه نویسنده.
- سونتاگ، سوزان. (۱۳۹۸). *طالع کیوانی والتر بنیامین*. در والتر بنیامین، *درباره عکاسی* (ترجمه آیدین رحیمی پورآزاد) (صص. ۳۴۳-۳۷۵). تهران: حرفه نویسنده.
- لزی، استر (گردآورنده). (۱۳۹۸). *مقدمه: والتر بنیامین و پیدایش عکاسی*. در والتر بنیامین، *درباره عکاسی* (ترجمه آیدین رحیمی پورآزاد) (صص. ۴۵-۱۲۵). تهران: حرفه نویسنده.
- Benjamin, W. (1986). *Reflections: Essays, Aphorisms, Autobiographical Writings* (P. Demetz, Ed.) New York: Schocken.
- Benjamin, W. (2006). *Berlin Childhood around 1900* (H. Eiland, Trans.). Cambridge: Belknap Press.
- Darby, D. (2000). *Photography, narrative, and the landscape of memory in Walter Benjamin's Berlin*. *The Germanic Review: Literature, Culture, Theory*, 75(3), 210-225.
- Eiland, H. (2006). *Translator's foreword*. In W. Benjamin, *Berlin Childhood around 1900* (pp. vii-xvi). Cambridge: Belknap Press.
- Gilloch, G. (1996). *Myth and Metropolis: Walter Benjamin and the City*. Cambridge: Polity Press.
- Grötta, M. (2012). *Reading developing images: Baudelaire, Benjamin, and the advent of photography*. *Nineteenth-Century French Studies*, 41(1 & 2), 80-90.
- Huyssen, A. (2015). *Miniature Metropolis: Literature in an Age of Photography and Film*. Cambridge: Harvard University Press.
- Jennings, M. (2009). *The Mausoleum of youth: Between experience and nihilism in Benjamin's Berlin childhood*. *Paragraph*, 32(3), 313-330.
- Lathey, G. (2016). *Enlightening city childhoods: Walter Benjamin's Berlin and Erich Kästner's Dresden*. *Pedagogy, Culture & Society*, 24(4), 485-493.
- Leslie, E. (2000). *Walter Benjamin: Overpowering Conformism*. London: Pluto Press.
- Lichtenstein, T. (2011). *Twilight Visions: Surrealism and Paris*. Berkeley: University of California Press.

- MacFarlane, D. (2010). Photography at the threshold: Atget, Benjamin and Surrealism. *History of Photography*, 34(1), 17-28.
- Pensky, M. (1993). *Melancholy Dialectics: Walter Benjamin and the Play of Mourning*. Amherst: University of Massachusetts Press.
- Rugg, L. (1997). *Picturing Ourselves: Photography and autobiography*. Chicago: University of Chicago Press.
- Sramek, P. (2013). *Piercing time: Paris after Marville and Atget 1865-2012*. Bristol: Intellect Books.
- Szondi, P. (1978). Hope in the past: On Walter Benjamin. *Critical Inquiry*, 4(3), 491-506.
- Thacker, A. (2017). Lost cities and found lives: The 'geographical emotions' of Bryher and Walter Benjamin. In E. Kilian & H. Wolf (Eds.), *Life Writing and Space*. London: Routledge.
- Walker, I. (2002). *City Gorged with Dreams: Surrealism and Documentary Photography in Interwar Paris*. Oxford: Manchester University Press.

COPYRIGHTS

Copyright for this article is retained by the author(s), with publication rights granted to the Bagh-e Nazar Journal. This is an open-access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution License (<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>).



نحوه ارجاع به این مقاله:

علیرضا صیاد. (۱۴۰۰). بازنمایی خاطره شهری به مثابه تصاویر عکاسانه سوررئالیستی در کتاب «دوران کودکی در برلین حوالی ۱۹۰۰». *باغ نظر*، ۱۸(۱۰۰)، ۳۱-۴۰.

DOI: 10.22034/bagh.2021.250697.4682

URL: http://www.bagh-sj.com/article_135541.html

