تیم ترجمه پیامد

اشکال توجه

ایلای زارتسکی

کلیه حقوق برای پیامد محفوظ است.

توجه این روزها خود به کمیاب‌ترین کالای بازار بدل شده است: چیزی که پلتفرم‌ها، تبلیغات، خدمات پخش آنلاین و اکنون، هوش مصنوعی بر سر تصاحبش رقابت می‌کنند. اما الی زارتسکی در جستار «اشکال توجه» نشان می‌دهد که این مسأله یکی از مسائل دیرپای مدرنیته است؛ مسأله‌ای که والتر بنیامین بسیار پیش از عصر الگوریتم‌ها، در پیوند با فن‌آوری، فرهنگ توده‌ای و سرمایه‌داری صورت‌بندی کرده بود. زارتسکی، مورخ و نظریه‌پرداز اجتماعی آمریکایی و استاد تاریخ در مدرسهٔ نوین پژوهش‌های اجتماعی نیویورک، در نوشته‌هایش میان تاریخ اجتماعی، روانکاوی، مارکسیسم و نقد فرهنگی در رفت‌وآمد است. «اشکال توجه» که ۱۲ ژوئن ۲۰۲۶ در SIDECAR، وبلاگ NLR، منتشر شده، حاصل بازخوانی او از بنیامین در پرتوِ آن چیزی است که امروز «اقتصاد توجه» می‌نامیم. نویسنده از اینجا آغاز می‌کند که تعریف کلاسیک ویلیام جیمز از توجه به معنای تصاحب روشن و متمایزِ یک شیء یا رشته‌ای از افکار در برابر پریشانی حواس، برای فهم وضعیت کنونی بسنده نیست. بنیامین نیز توجه را به مثابهٔ مفهومی کلی و انتزاعی نظریه‌پردازی نمی‌کرد؛ بلکه تاریخ دگرگونی ظرفیت‌های ادراکی را در نسبت با نیروهای تولید، رسانه‌ها و اشکال فرهنگی پی می‌گرفت. تغییر در شیوه‌های دیدن و شنیدن از نظر بنیامین بخشی از تاریخ سرمایه‌داری و میدان کشاکش سیاسی آن بود. زارتسکی در آثار بنیامین سه سنخ توجه بازمی‌شناسد: استغراق، توجه خلسه‌وار و توجه معلق آزادانه. استغراق با هاله، فاصله و تأمل پیوند دارد: مواجهه‌ای با اثر هنری، طبیعت یا روایت که جهان درونی را غنا می‌بخشد و در آن نگاه، در انتظار پاسخی از سوی آن چیزی است که به آن نثار شده است. در برابر آن، توجه خلسه‌وار، محصولِ سرریزِ تصاویر بازتولیدشده است؛ توجهی مسحور، اعتیادآور و تهی‌کننده که از خلال تبلیغات، نمایش سیاسی و سازوکارهای نوین نظارت عمل می‌کند. بنیامین فاشیسم را نمونهٔ تاریخی چنین رژیمی از توجه می‌دانست: ساختن هاله‌ای ساختگی پیرامون رهبر، دولت و توده از راه رژه، معماری یادمانی، فیلم، پوستر و مناسک جمعی. با این همه، بنیامین نه مدافعِ بازگشت نوستالژیک به هاله بود و نه پریشانی حواس را صرفاً فقدان توجه می‌دانست. او در Zerstreuung به معنای پراکندگی یا پاشیدگی، امکان سنخ سومی از توجه را می‌دید: توجهی معلق، تداعی‌گر و غیرخطی که در پرسه‌زنیِ فلانور، تجربهٔ سینما و «توجه شناور» روانکاوانه تجلی می‌یابد. مسألهٔ این جستار در نهایت همین است: چگونه می‌توان میان اشکال گوناگون توجه تمایز گذاشت، بی‌آنکه به ستایش ساده‌انگارانهٔ تمرکز یا محکوم‌کردنِ یکسرهٔ فن‌آوری و فرهنگ نوین فروغلتید؟

مفهوم *توجه* در سال‌های اخیر به معنای واقعی کلمه توجه چشمگیری را به خود معطوف کرده است. به ما می‌گویند که توجه بدل به کالایی در دل «اقتصاد توجه» شده است، منبعی محدود که شرکت‌های تبلیغاتی، رسانه‌های اجتماعی، خدمات پخش آنلاین و امثالهم بر سر آن با هم می‌جنگند. گرچه این ایده در عصر اینترنت و گوشی‌های هوشمند بیش از پیش اهمیت می‌یابد، اما می‌توان چنین دغدغه‌ای را تا دورانی بسیار پیشتر نیز ردیابی کرد. به ویژه از دههٔ ۱۹۶۰ به این سو است که رشد سرطانی تصاویر و نمایشگرها در دل بازاری همواره رو به گسترش، زندگی جمعی ما را کم‌کم فرسود یا دست‌کم متحول کرد، از روابط خانوادگی و پیوندهای جمعی‌مان گرفته تا محیط‌های طبیعی و مصنوع و از نحوهٔ تولید تا دریافت فرهنگی. امروزه هم با جهش دیگر به شکل هوش مصنوعی مواجهیم. جهشی که به تعبیر مقالهٔ راس دوتات در نیویورک‌تایمز منادی «عصر انقراض» است.

دوتات می‌نویسد: «عصر دیجیتال اشیای جسم‌یافته[۱] را می‌گیرد و جایگزین‌های مجازی‌شان را می‌دهد و بدین‌سان تمام ساحات تعامل و درگیری انسانی را از بازار فیزیکی به صفحهٔ نمایشگر کامپیوتر می‌بَرَد». روزگاری ما مجذوب رمان‌ها و نمایش‌های سترگ بودیم، امروز نتفلیکس داریم. روزگاری گفتگوهایمان رودررو بود، امروز پیام می‌فرستیم. زمانی دانشگاه‌های علوم‌انسانی و هنر داشتیم، حالا کلاس‌های «هوشمند». شاید گویاتر از هرچیز آنکه زمانی چه بسا زیست جنسی نزدیک‌ترین

کلیه حقوق برای پیامد محفوظ است.

تجربه به امر مقدس در حیات سکولار بود و حال پورنوگرافی داریم و برنامه‌های دوست‌یابی. در تمامی موارد به جای چیزی دشوارتر و اقناع‌کننده‌تر، چیزی تحریک‌آمیزتر، سهل‌الوصول‌تر و اغلب تخدیرکننده گذاشته‌ایم. درست مثل قضیهٔ تغییرات اقلیمی، گاه به نظر می‌آید از نقطهٔ بی‌بازگشت گذشته‌ایم. در پی اشکال تازه و مدام هیجان‌انگیزتر پریشانی حواس[۲]، شاید در حال ویران کردن بنیان‌های حیاتی معنادار هستیم.

برای فهم انفجاری فرهنگی در این ابعاد، باید دقیق‌تر به پرسش چیستی توجه بپردازیم. تعریفی کلاسیک را ویلیام جیمز در کتاب اصول روانشناسی (۱۸۹۰) به دست داده است:

> توجه تصاحب یک شیء است از میان چند شیء یا رشته افکارِ ظاهراً همزمان ممکن، به شکلی روشن و متمایز از سوی ذهن. کانون‌مندی و تمرکز آگاهی در جوهر توجه است. توجه متضمن کناره‌گیری از برخی چیزها برای مواجههٔ موثر با دیگر چیزهاست؛ وضعیتی که نقطهٔ مقابل واقعی‌اش حالتی آشفته، منگ و پریشان‌خیالی است که در زبان فرانسوی distraction و در آلمانی Zerstreutheit [هردو معادل پریشانی حواس] نامیده می‌شود.

تعریف جیمز درخشان است اما برای معضل امروزی ما بسنده نیست؛ مضاف آنکه مطالعهٔ توجه از آن زمان تاکنون نیز عمدتاً کمّی و فایده‌گرایانه بوده است. می‌توان برای یافتن بدیلی دیگر به اندیشهٔ والتر

بنیامین روی آورد. بنیامین برخلاف جیمز، توجه را به مثابهٔ مفهومی کلی نظریه‌پردازی نکرد، بلکه تبیینی تاریخی پروراند که بر پایهٔ آن، ظرفیت‌های روان‌شناختی همچون توجه –و نیز محرک‌های برانگیزانندهٔ آن– دوشادوش دگرگونی‌های فن‌آورانه و دیگر نیروهای تولید دگرگون می‌شوند. او تمام این تبیینات را در چارچوب نظریهٔ سرمایه‌داری و از منظر موضوعیت و کاربستش برای جریان چپ صورت داد.

کشش فکری بنیامین به مفهوم توجه، در دوران جوانی و با مطالعهٔ آثار پاسکال شکل گرفت؛ متفکری که استدلال می‌کرد مصائب گریبانگیر جهان مدرن را می‌توان ناشی از آن دانست که زنان و مردانش از آرام و تنها نشستن در اطاق‌هایشان ناتوانند. علت بی‌قراری و نیازشان به تفریح (divertissement که معمولاً به همان حواس‌پرتی ترجمه می‌شود) این بود که با خود سر آشتی نداشتند و با سرشت خود احساس آرامش و قرار نمی‌کردند. پاسکال درمانی برای این وضع داشت: مسیحیت، یا دقیق‌تر بگوییم یانسنیسم[۳]، که روایتی پاک‌دینانه و ریاضت‌کشانه از کاتولیسیسم بود. با این حال از روزگار پاسکال به بعد، نیاز به حواس‌پرتی و تفریح نه فقط برطرف نشد، بلکه به نیروی محرکی در پس پردهٔ مد، صنعت سرگرمی، رسانه‌های اجتماعی و مصرف‌گرایی بدل گشت؛ آن هم در همزیستی بی‌دردسری با مسیحیت.

نخستین کتاب بنیامین، *خاستگاه نمایش سوگناک آلمانی* (۱۹۲۸)، عمیقاً از پاسکال متاثر بود. بنیامین مدعی بود که نظم جمعی در قرون وسطی،

رنج و گذرا بودن هستی را چونان ایستگاه‌هایی در مسیر رستگاری نشان می‌داد، در حالی که سوگ‌نمایش‌ها یا همان تراوئراشپیل[۴] اوایل عصر مدرن سراسر غرق در نومیدی نسبت به وضعیت زمینی بودند. این نمایش‌ها نمونه‌های بارز سرگرمی و حواس‌پرتی [divertissement] بودند: ملودرام‌هایی فراموش‌شدنی، آکنده از پرگویی‌های متکلفانه، سازوبرگ و ماشین‌آلات صحنه و فوران‌های لفاظانهٔ خام‌دستانه. با این همه بنیامین آن‌ها را نه صرفاً مایهٔ تفریح، بلکه پیام‌هایی تمثیلی تأویل می‌کند که از پس زمانهٔ فاجعه بر جای مانده‌اند. این تلقی پیش‌درآمدی بود بر روایت او از مفهوم توجه در مقالهٔ «اثر هنری در عصر بازتولید مکانیکی» (۱۹۳۵) و نیز جستارهای گوناگون دربارهٔ قصه‌گو، کافکا، دادا، عکاسی، سورئالیسم و حشیش.

بنیامین در این نوشته‌ها میان سه شکل از توجه تمایز می‌گذارد که می‌توان آن‌ها را «استغراق»[۵]، «توجه خلسه‌وار»[۶] و «توجه معلق آزادانه»[۷] نامید. استغراق بر مفهوم «هاله» یا تابش[۸] استوار است که چنین تعریف می‌شود: «نمود یا جلوهٔ یگانهٔ دوردست، هرقدر هم که نزدیک باشد». این ایده که برای هر پژوهندهٔ هنرهای تجسمی مثل خود او آشناست، بر دو مؤلفهٔ بنیادین نقاشی استوار است: فاصله و نور. این تلقی ریشه‌هایی کهن دارد. بنیامین هاله را «سرچشمهٔ شعر»می‌نامید: «عنصری دیرینه در خودهای کنونیِ ما و ردپایی فراموش‌شده از پیوند مادی‌مان با طبیعت غیرانسانی».

پیش‌شرط هاله، وجود چیزی انضمامی و یگانه و جای‌گرفته در نقطه‌ای معین از فضا و زمان است. بنیامین این اصطلاح را در مورد بت‌ها، یادگارهای مقدس، کلیساهای جامع و آثار هنری به کار می‌گیرد. او می‌نویسد اصالت یک شیء یگانه عبارت است از «جوهرهٔ تمام آن چیزی که از آغاز پیدایش آن قابل انتقال است؛ از دوام عینی‌اش گرفته تا گواهی‌اش بر تاریخی که از سر گذرانده است». قصه‌ها و حکمت‌ها نیز می‌توانند به این معنا واجد هاله باشند، از این حیث که سینه‌به‌سینه و فردبه‌فرد بازگو می‌شوند و لاجرم ردپای راویان را در خود دارند، درست همان‌گونه که کوزه‌های سفالین رد دستان کوزه‌گر را در خود حفظ می‌کنند. حتی طبیعت نیز می‌تواند در معنای هاله، برانگیزانندهٔ استغراق باشد. او می‌پرسد: «به‌راستی هاله چیست؟»:

> بافته‌ای غریب از فضا و زمان: نمود یگانهٔ امری دوردست، هر قدر هم که نزدیک باشد. در بعدازظهری تابستانی لمیدن و خط رشته‌کوهی را در افق پی گرفتن، یا چشم دوختن به شاخه‌ای نازک که سایه‌اش را بر بیننده انداخته، چندان که آن لحظه یا ساعت در نمایان شدنش سهمی بیابد؛ این یعنی نفس کشیدن در هالهٔ این کوه‌ها، در هالهٔ این شاخه.

او می‌گفت توجه ما به این اشیاء خصلتی گفتگویی دارد: «در ذاتِ نگاه خیره... انتظاری نهفته است تا از سوی آنچه نگاه نثارش شده، پاسخی بازآید». هاله فاصله برقرار می‌کند، نه برای برانگیختن بیم و حیرت، بلکه

کلیه حقوق برای پیامد محفوظ است.

برای ممکن ساختن تأمل یا خوداندیشی. نیایش و دعا نمونه‌ای از این شکل توجه است. هنگامی که دعا می‌کنیم، تسلیم می‌شویم (چنان‌که در معنای واژهٔ عربی «اسلام» متبلور است)، اما در همان حین، خداوند به ما پاسخ می‌دهد. در اینجا گشایشی در فضای درونی حاصل می‌شود.

این حالت از نظر بنیامین، تفاوت بنیادینی با «توجه خلسه‌وار» دارد که ما نثار تصاویر بازتولیدشده به صورت انبوه می‌کنیم. تکثیر تصاویر بازتولیدپذیر معمولاً در دل فرآیندی رخ می‌دهد که نهادها و اشیای سنتی را نابود می‌کند و اشیایی نوین و هیجان‌انگیز و فریبنده یا مسحورکننده به جایشان می‌نشاند و این جایگزین‌ها را درون اشکال نوین و نامنتظره‌ای از قدرت بی‌نام‌ونشان همچون نظارت و سراسربین[۹]، متمرکز و همساز می‌کند. به تعبیر بنیامین: «فن تکثیر شیء تکثیرشده را از عرصهٔ سنت جدا می‌کند. تکثیر مکانیکی با بازتولید نسخه‌های بی‌شمار، کثرتی از رونوشت‌ها را جانشین وجودی یگانه می‌سازد». توجه خلسه‌وار به این کثرتِ سرریزکننده خصلتی اعتیادآور دارد، به همان‌سان که امروزه در الگوریتم‌هایی می‌بینیم که از قلاب‌هایی بصری بهره می‌گیرند، محرک‌های عاطفی را فعال می‌کنند و تصاویر را بر اساس رفتار پیشین کاربر بهینه می‌سازند. توجه خلسه‌وار، توجه استغراقی را یکسره نابود می‌کند.

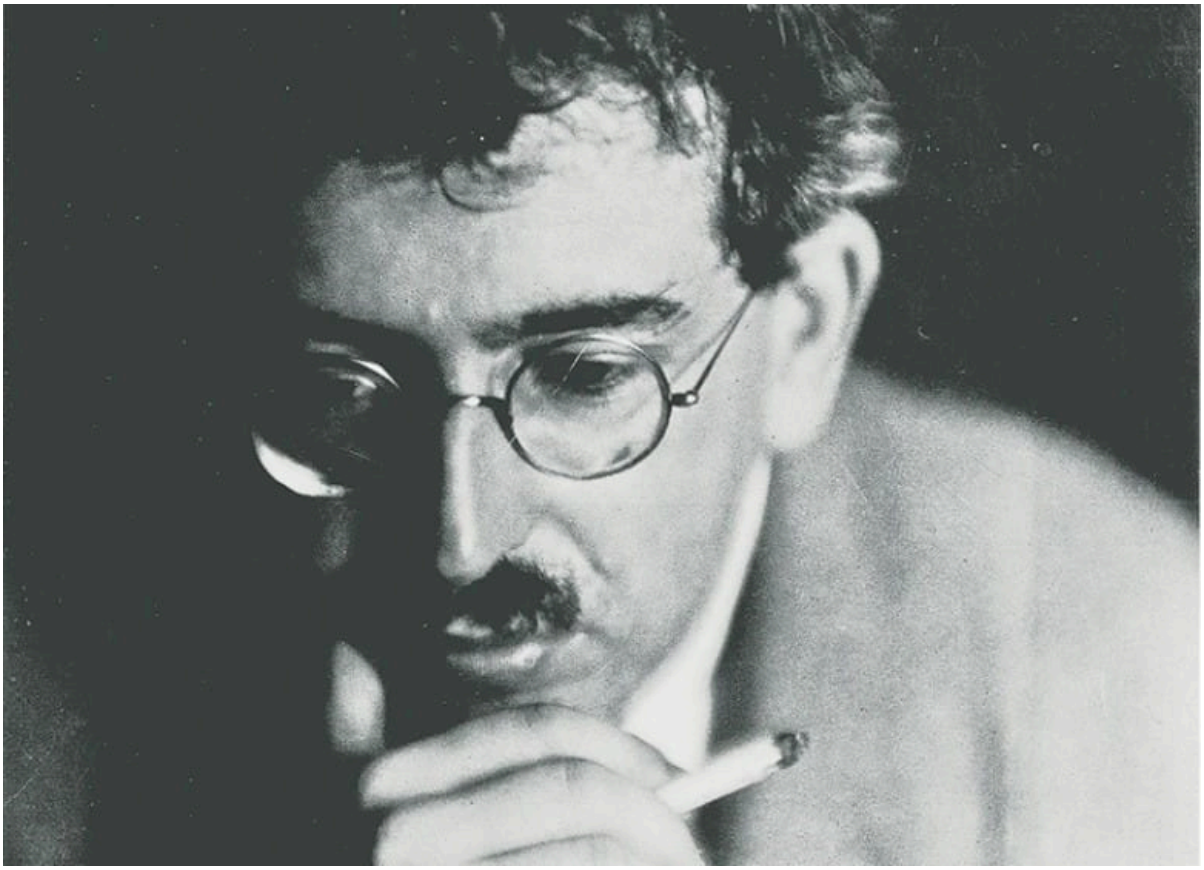
این شکل دوم از توجه مشخصهٔ فاشیسم بود. فاشیست‌ها نوعی هالهٔ ساختگی[۱۰] سرهم می‌کردند: رهبر یا پیشوا را در مقام هنرمند نشان

می‌دادند، دولت را اثری هنری بازتعریف می‌کردند و نمایش‌های زیبایی‌شناختی، رژه‌ها، معماری‌های یادمانی، مناسک، فیلم‌های خبری تبلیغاتی، پوسترها و رویدادهای نمایشیِ فولکلور راه می‌انداختند. آن‌ها با ابزاری کردن ارزش‌های آیینی، شکل نوینی از روان‌شناسی توده‌ای را مهندسی کردند: «توده به چهرهٔ خویشتن چشم می‌دوزد». بنیامین متذکر می‌شد که آنان در جذبهٔ رژه‌ها، ایماژهای سلحشوری و دیگر نمایش‌ها حق توده‌ها را به آن‌ها اعطا نمی‌کردند، بلکه مجالی برای ابراز وجود به آن‌ها دادند. امروزه نیز ترامپ نمونهٔ آشکار دیگری از یک ماشین فوق‌پیشرفتهٔ تولید تصویر است –با توییت‌ها، زرق‌وبرق روکش‌های طلا، کلنگ‌زنی پروژه‌های عمرانی و جنگ‌هایش–، کسی که اصرار دارد تمام توجه‌مان را منحصراً به او معطوف کنیم، بی‌آنکه در پاسخ به این نگاه خیره، نگاه متقابلی نثارمان کند.

از آن‌جا که استغراق جهان درونی ما را غنا می‌بخشد و توجه خلسه‌وار آن را از درون تهی می‌سازد، شاید گمان رود که بنیامین برای شکل نخست ارزش قائل بود و دومی را تخطئه می‌کرد؛ اما ماجرا چنین نیست. در واقع او از زوال هاله به عنوان شاخصهٔ متمایزکنندهٔ جهان مدرن استقبال می‌کرد. او ادعا کرد هاله در دوران رنسانس در قالب کیش پرستش زیبایی باززاده شد و بدین‌نحو با مفاهیمی چون «نبوغ»، «ارزش جاودانی» و «راز» پیوند خورد. افسون‌زدایی از چنین مفاهیمی، در حکم فروریختن دست‌بالای بورژوازی بود. الگویش در این زمینه برشت به شمار می‌رفت، کسی که سودای آن را داشت که تئاتر را از یک معبد به آوردگاهی برای

تجمع سیاسی بدل سازد. بنیامین همچنین هنرمندان «تخریب‌گری» همچون دادائیست‌ها را هم می‌ستود که خواهان خوار کردن هالهٔ هنری و همراه با آن، انهدام «تصویر سنتی از انسانیت» بودند، یعنی انسانیت «مبادی آداب، اشرافی و آراسته».

مضاف آن‌که پیامدهای بازتولید مکانیکی به‌هیچ‌وجه از پیش محتوم و مقدر نبود. صنعت چاپ که جای کتاب‌های یگانه و دست‌نویس آمد، نه فقط منجر به برآمدن رمان شد که نمونهٔ اعلای استغراق است، بلکه به زایش آن چیزی انجامید که بنیامین «اطلاعات» می‌خواند –به معنای اخباری تکه‌تکه و بدون زمینه که مظهر تجربهٔ آنی [Erlebnis] یا همان حسیّات منتزع و گذراست. بنیامین در جستار خود، از جریان آوانگارد در برابر سیاست فرهنگی «جبههٔ خلق فرانسه» دفاع می‌کرد، سیاستی که باور داشت فرهنگ مهم‌تر از پیشرفت مادی است و می‌پنداشت کمونیسم در حال درهم‌شکستن حصارهایی است که هاله را مختص نخبگان ممتاز نگه می‌داشت. به بیانی دیگر، بنیامین در جست‌وجوی امکان‌های رهایی‌بخش بود، نه پیرو یک قالب مفهومی محتوم.



Walter Benjamin, Courtesy of Leo Baeck Institute

بنیامین در دل فروپاشی هاله، Zerstreuung [تشتت] را بازشناخت؛ مفهومی که عموماً به «پریشانی حواس» ترجمه می‌شود، اما بهتر است آن را به مثابهٔ «پراکندگی» یا «پاشیدگی» درک کرد. بنیامین برخلاف جیمز که این مفهوم را نقطهٔ مقابل توجه می‌دانست، آن را سنخ سومی از توجه می‌دید: «توانایی ثبت و دریافت محرک‌ها، اندیشیدن و کنش‌ورزی به شیوه‌های غیرخطی و تداعی‌گرایانه، پردازش بی‌قیدوبند اطلاعات در وضعیتی از توجه معلق آزادانه». یکی از تجلیات این توجه معلق آزادانه، پرسه‌زن [فلانور][۱۱] بود که مونتاژی سینمایی از شهر در حال گذر را به

کلیه حقوق برای پیامد محفوظ است.

درون می‌کشید. نمودی دیگر از نگاه بنیامین، تماشاگر سینما (سینمای صامت در دوران او) بود؛ نخستین هنرِ به راستی بی‌هاله و دموکراتیک و تجربی که درست همانند ورزش هر کس می‌توانست در آن کارشناسی خبره شود. توجه معلق آزادانه آن وضعیت «آشفته، منگ و پریشان‌خیال» نیست که جیمز ترسیم می‌کرد. این عبارت به احتمال زیاد از متون فروید در باب فن تحلیل روان‌کاوانه وام گرفته شده است، جایی که به «توجه معلق یکنواخت» یا «توجه شناور یکدست» نیز ترجمه می‌شود. ایدهٔ فروید این بود که درمانگر یا روانکاو باید تمامی پیش‌فرض‌ها را کنار بگذارد و با ناخودآگاه خویش «گوش فرا دهد». همان تداعی آزاد؛ پدیده‌ای که در خیال‌پردازی‌های روزمره، هنگام حل جدول یا در تقلا برای به یاد آوردن اینکه چیزی را کجا جا گذاشته‌ایم هم رخ می‌دهد. بنیامین در پی کلیدهای گمشده‌اش نبود، بلکه در جست‌وجوی ایماژهای شاعرانه بود؛ ایماژهایی که مجموعه‌ای فکری و عاطفی را در آنی از زمان مطرح می‌کنند. او این ایده را از فروید گرفت که چنین ایماژهایی زمانی شکل می‌گیرند که تجربه با دور زدن آگاهی یا به عبارتی، بدون توجه به ذهن رسوخ کند؛ امکانی که جیمز نادیده گرفته بود.

سنخ‌شناسی بنیامین از توجه کمک می‌کند فهمی پیچیده‌تر از ایدهٔ «اقتصاد توجه» پیدا کنیم؛ ایده‌ای که می‌توان گفت شکل پیشگام سرمایه‌داری در روزگار ماست. این سنخ‌شناسی به ما اجازه می‌دهد که بدون لغزیدن به ورطهٔ نوستالژی یا تعصبات ضدپیشرفت، از پیشروی

بی‌امان هوش مصنوعی فاصله بگیریم و به ما امکان می‌دهد تا دستاوردهای گذشته را ارج نهیم، بی‌آنکه در برابر اقتدار و مرجعیت آن سر تسلیم فرود آوریم. این رویکرد چشم ما را به روی اشکال نوینی از آگاهی می‌گشاید که همگام با علم و فن‌آوری مدرن سر برآورده‌اند؛ به بیانی دیگر، به روی ناخودآگاهی که در بُعد جمعی‌اش درک می‌شود و دربرگیرندهٔ مخزنی غنی از ایماژهاست. در این خصوص گفتنی است که بنیامین اغلب متفکری یهودی توصیف می‌شود؛ اما در حالی که جان یهودیت خاخامی بر تفکیک دقیق دین از جادو استوار است، بنیامین مفهوم هاله را از مکتب قباله[۱۲] به عاریت گرفت؛ جریانی بدعت‌گذار در یهودیت که نشان از باور به سحر و جادو دارد. این واژه[۱۳] [در سنت قباله‌ای/جادویی] هم‌ریشه با «ایماژ» است، به معنای نفوذ کردن یا اعمال قدرت.

---

[۱] Embodied things

[۲] Distraction

[۳] Jansenism جریانی الهیاتی درون کلیسای کاتولیک که نامش را از کرنلیوس یانسن هلندی می‌گرفت. جریانی سخت‌گیر و زاهد و بدبین به

توانایی انسان برای رستگاری از طریق ارادهٔ خویش و معتقد به فیض الهی. [م.]

[۴] Trauerspiel به معنای نمایش سوگناک در زبان آلمانی، بنیامین در کتاب Ursprung des deutschen Trauerspiels این ژانر نمایشی دورهٔ باروک را از تراژدی کلاسیک یونان متمایز می‌کند. بنیامین با احیای مفهوم تراوئراشپیل، در واقع به نقد مدرنیته پرداخت و نشان داد که انسان مدرن نیز مانند انسان دورهٔ باروک، در تاریخی گیر افتاده که به‌جای پیشرفت، مدام در حال تولید ویرانی و فاجعه است. [م.]

[۵] Absorption

[۶] hypnotic attention

[۷] free-floating attention یا توجه شناور

[۸] aura’ or emanation‘

[۹] panopticon

[۱۰] ersatz aura

کلیه حقوق برای پیامد محفوظ است.

flaneur [۱۱]

Kabbalah یا کابالا [۱۲]

[۱۳] اشارهٔ نویسنده احتمالاً به خاستگاه مفهوم «هاله» در عرفان یهودی (قباله) و پیوند آن با واژهٔ عبری «صِلِم» (Tselem) است که دقیقاً به معنای «صورت/ایماژ» به کار می‌رود، وگرنه هاله در زبان انگلیسی (aura) با ایماژ (image) هم‌ریشه نیست. در این سنت صِلِم نه یک بازنمایی صوری و خنثی، بلکه کالبدی نوری، اختری و هاله‌ای رازآمیز گرداگرد سوژه است که خصلتی جادویی، کنش‌گر و حامل توانِ اعمال قدرت و اثرگذاری بر دیگری دارد. [م.]