



تحلیل انتقادی نظریه والتر بنیامین در باب زوال هاله هنر تجسمی در عصر بازتولیدپذیری تکنیکی

سه‌اند سلطاندوست*

دکتری پژوهش هنر، گروه پژوهش و تاریخ هنر، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران.

(دریافت مقاله: ۱۴۰۲/۰۳/۲۱، پذیرش نهایی: ۱۴۰۲/۰۶/۲۰)

چکیده

مقاله حاضر به یکی از مهم‌ترین آثار نظری سده بیستم در حوزه فلسفه و هستی‌شناسی هنر می‌پردازد. ایده‌هایی که والتر بنیامین، نویسنده آلمانی از حلقه مکتب فرانکفورت، در مقاله مشهور خود با عنوان «اثر هنری در عصر بازتولیدپذیری تکنیکی آن مطرح می‌کند، به‌رغم آن که تا حدی قبول عام یافته، مسئله‌برانگیز است. مهم‌ترین مسئله‌ای که بنیامین پیش می‌کشد طرح مفهوم «هاله» اثر هنری و زوال آن با بازتولید تکنیکی آثار است. اما سؤال اصلی درباره ادعا و استدلال بنیامین، مبنی بر این که هاله آثار هنری در روزگار ما زوال یافته، این است که چه دلایلی له و علیه مدعای او وجود دارد؟ این پژوهش قصد دارد به تحلیل انتقادی نظریه «زوال هاله» بنیامین بپردازد، کاری که تاکنون کم‌تر در منابع فارسی انجام گرفته است. با توجه به این که این مقاله صرفاً عهده‌دار نقد آرای بنیامین در مقاله پیش گفته است، روش پژوهش بر مطالعه و تحلیل انتقادی متن، موشکافی استدلال‌های منطقی او، و نیز یاری گرفتن از حاصل پژوهش‌های پیشین محققان خارجی در خصوص مسئله «هاله» استوار است. بنابراین، مواد و منابع کتابخانه‌ای، به‌ویژه آثاری که به زبان انگلیسی درباره بنیامین تألیف شده‌اند، مبنای داده‌های کیفی ما را تشکیل می‌دهند. در تحلیل نهایی، می‌توان بر اساس دلایل متعددی که در متن مقاله ذکر شده نتیجه گرفت که نظریه پرداز «زوال هاله» گرچه اهمیت پدیده «بازتولید تکنیکی» را به خوبی دریافته، اما در ارزیابی پیامدهای آن خطاهایی جدی مرتکب شده است؛ به این معنا که به باور ما، هاله اثر هنری در دوران معاصر نه تنها زوده نشده، که برعکس، ابعاد و دامنه تأثیر و نفوذ آن بیشتر و قوی‌تر شده است. هاله امروز نه فقط متعلق به شاهکارهای بزرگ هنری، بلکه از آن خود مفهوم «هنر»، و کیش و آئین‌هایی است که مناسبات سرمایه‌داری متأخر و اقتصاد هنر معاصر رقم زده‌اند.

واژگان کلیدی

والتر بنیامین، هاله، بازتولید تکنیکی، فلسفه هنر، هستی‌شناسی هنر، مکتب فرانکفورت.

استناد: سلطاندوست، سه‌اند (۱۴۰۲)، تحلیل انتقادی نظریه والتر بنیامین در باب زوال هاله هنر تجسمی در عصر بازتولیدپذیری تکنیکی، نشریه رهپویه

هنرهای تجسمی، ۶(۳)، ۵-۱۳. DOI: <https://doi.org/10.22034/ra.2023.1971333.1262>

*نویسنده مسئول: تلفن: ۰۰۲۱-۸۸۹۵۴۵۴۹، E-mail: sahand.soltandoost@gmail.com



کنار هم جمع کرده، شگفت‌زده شدیم... این اشتباهات دلیل اصلی جنابیتی است که این مقاله به همراه داشته و همچنان دارد. (لاتور و انیون، ۱۳۸۳: ۲۳)

ما گرچه بنیامین را به عنوان یک متفکر پیشرو می‌ستاییم و حتی نقد حاضر به آرای بنیامین را مدیون خود او می‌دانیم، اما به خاطر این همه اشتباه که مقاله او بدون هیچ پروایی یک جا

مقاله

در دنیای هنر، بسیاری والتر بنیامین (۱۸۹۲-۱۹۴۰)، فیلسوف، منتقد ادبی و نویسنده مشهور آلمانی را بیش از هر چیز با یکی از مقالات بسیار مهم و دوران‌ساز او با عنوان *اثر هنری در عصر بازتولید پذیری تکنیکی* می‌شناسند. بنیامین در دسامبر ۱۹۳۵ از پایان نگارش نخستین نسخه این مقاله خبر می‌دهد، مقاله‌ای که بعدها مشهورترین نوشته او می‌شود. با وجود این، بنیامین بازنگری مقاله را در سال‌های بعد نیز ادامه داد. در اوایل سال ۱۹۳۶، ویرایش دوم مقاله و نیز ترجمه فرانسوی آن مهیا شده بود (این ترجمه فرانسوی یگانه نسخه مقاله بود که در دوران حیات بنیامین منتشر شد). در نهایت، کار ویرایش سوم مقاله در آوریل ۱۹۳۹ به انجام رسید. تعدد نسخه‌های این مقاله مؤید آن است که این اثر ویژه برای بنیامین تاجه حد در حکم کاری نیمه‌تمام و در دست اجرا بوده است (Ferris, 2008: 104-5).

در واقع، مهم‌ترین اثری که در دهه ۱۹۳۰ از او به چاپ رسیده همین مقاله است که حتی امروز، پس از گذر سال‌ها، هنوز جلوه‌ای تازه و تأمل‌برانگیز دارد. نویسنده از تغییراتی بنیادین در ساختار، مفهوم و کارکرد هنر مدرن سخن می‌گوید که در پی تحولات «تکنولوژی»، پیدایش «بازتولید تکنیکی»^۱ و هنرهای نوظهور عکاسی و سینما پدید آمده‌اند (احمدی در بنیامین، ۱۳۶۶: ۱۹-۱۸). نگارش این مقاله دقیقاً به دنبال دوره‌ای کوتاه مابین سال‌های ۱۹۳۳ تا ۱۹۳۵ صورت می‌گیرد که بنیامین به ادبیات مارکسیسم رسمی نزدیک می‌شود. گرایش او به مارکسیسم رسمی آن سال‌ها به خصوص در مقالاتی نظیر *مؤلف به‌مثابه تولیدکننده*^۲ (۱۹۳۴) و *اثر هنری... عیان است*. در این سال‌ها او به تکرار بر مفهوم مارکسی «تولید» تأکید می‌ورزد و تلاش می‌کند در کی انقلابی از مفهوم هنر پیش نهاد (مقدمه مترجم در بنیامین، ۱۳۹۵). در مجموع، این مقاله «بیش از سایر آثار بنیامین خواننده شده و مورد نقد و سنجش قرار گرفته است [و] به دلیل فهم دگرگونی ساختار هنر در میان مهم‌ترین اسناد فلسفه هنر و زیبایی‌شناسی سده بیستم جای گرفته است» (احمدی در بنیامین، ۱۳۶۶: ۵۳). هدف این مقاله تحلیل انتقادی آرای مذکور است.

مبانی نظری پژوهش

مفهوم «هاله» و پیشینه آن

یکی از مفاهیم اساسی در مقاله *اثر هنری... مفهوم «هاله»*^۳ و زوال آن است. مفهوم هاله نخستین بار چندی پیش‌تر در مقاله‌ای با عنوان *تاریخ مختصر عکاسی*^۴ (۱۹۳۱) و آنجا هم در موقعیت «زوال» ظاهر می‌شود. بنیامین چهار سال بعد، درست در میانه کار روی *پروژه پاساژهای پاریس*، از نظر گاهی بسیار وسیع‌تر به موضوع هاله بازمی‌نگرد و این بار آشکارا به ایده ماکس وبر درباره «افسون‌زدایی»^۵ از جهان به‌عنوان یکی از ویژگی‌های اساسی مدرنیته نزدیک می‌شود. بلندپروازی نظری او در این کار به طرز چشمگیری بیشتر است؛ از همین روی، مدعیات این مقاله بحث‌های جدی‌تری را برمی‌انگیزند. بنیامین تعریفی از هاله هر ابژه به دست می‌دهد که می‌توان صورت‌بندی‌های مشابهی از آن را در تمامی نسخه‌های مقاله *اثر هنری... باز یافت*: «رشته موزی از مکان و زمان: نمود یکتای امری

در دنیای هنر، بسیاری والتر بنیامین (۱۸۹۲-۱۹۴۰)، فیلسوف، منتقد ادبی و نویسنده مشهور آلمانی را بیش از هر چیز با یکی از مقالات بسیار مهم و دوران‌ساز او با عنوان *اثر هنری در عصر بازتولید پذیری تکنیکی* می‌شناسند. بنیامین در دسامبر ۱۹۳۵ از پایان نگارش نخستین نسخه این مقاله خبر می‌دهد، مقاله‌ای که بعدها مشهورترین نوشته او می‌شود. با وجود این، بنیامین بازنگری مقاله را در سال‌های بعد نیز ادامه داد. در اوایل سال ۱۹۳۶، ویرایش دوم مقاله و نیز ترجمه فرانسوی آن مهیا شده بود (این ترجمه فرانسوی یگانه نسخه مقاله بود که در دوران حیات بنیامین منتشر شد). در نهایت، کار ویرایش سوم مقاله در آوریل ۱۹۳۹ به انجام رسید. تعدد نسخه‌های این مقاله مؤید آن است که این اثر ویژه برای بنیامین تاجه حد در حکم کاری نیمه‌تمام و در دست اجرا بوده است (Ferris, 2008: 104-5).

در واقع، مهم‌ترین اثری که در دهه ۱۹۳۰ از او به چاپ رسیده همین مقاله است که حتی امروز، پس از گذر سال‌ها، هنوز جلوه‌ای تازه و تأمل‌برانگیز دارد. نویسنده از تغییراتی بنیادین در ساختار، مفهوم و کارکرد هنر مدرن سخن می‌گوید که در پی تحولات «تکنولوژی»، پیدایش «بازتولید تکنیکی»^۱ و هنرهای نوظهور عکاسی و سینما پدید آمده‌اند (احمدی در بنیامین، ۱۳۶۶: ۱۹-۱۸). نگارش این مقاله دقیقاً به دنبال دوره‌ای کوتاه مابین سال‌های ۱۹۳۳ تا ۱۹۳۵ صورت می‌گیرد که بنیامین به ادبیات مارکسیسم رسمی نزدیک می‌شود. گرایش او به مارکسیسم رسمی آن سال‌ها به خصوص در مقالاتی نظیر *مؤلف به‌مثابه تولیدکننده*^۲ (۱۹۳۴) و *اثر هنری... عیان است*. در این سال‌ها او به تکرار بر مفهوم مارکسی «تولید» تأکید می‌ورزد و تلاش می‌کند در کی انقلابی از مفهوم هنر پیش نهاد (مقدمه مترجم در بنیامین، ۱۳۹۵). در مجموع، این مقاله «بیش از سایر آثار بنیامین خواننده شده و مورد نقد و سنجش قرار گرفته است [و] به دلیل فهم دگرگونی ساختار هنر در میان مهم‌ترین اسناد فلسفه هنر و زیبایی‌شناسی سده بیستم جای گرفته است» (احمدی در بنیامین، ۱۳۶۶: ۵۳). هدف این مقاله تحلیل انتقادی آرای مذکور است.

روش پژوهش

این پژوهش به شیوه توصیفی-تحلیلی صورت گرفته و بر مطالعه و تحلیل انتقادی متن، بررسی منطق استدلال‌های بنیامین با نگاهی درزمانی، و نیز استفاده از مباحث پژوهش‌های پیشین محققان خارجی درباره مسئله «هاله» استوار است. بنابراین، مواد و منابع کتابخانه‌ای، به خصوص آثاری که به زبان انگلیسی درباره بنیامین تألیف شده‌اند، مبنای داده‌های کیفی ما هستند.

پیشینه پژوهش

تؤدور آدورنو (۱۹۰۳-۱۹۶۹)، دوست و همکار بنیامین در مؤسسه پژوهش‌های اجتماعی فرانکفورت، در حوزه نظریه زیبایی‌شناسی عمیقاً



جای عکس را پر می‌کرد؛ پاسخ مورد انتظار به این پرسش می‌تواند شامل گراور، ترسیمات خطی و نقاشی باشد. پاسخ روشن‌گر دیگر این است که حافظه آدمی نقش دوربین عکاسی را ایفا می‌کرد.

بازتولید تکنیکی تصویر اثر هنری، در قیاس با بازتولید دستی، پدیده‌ای تازه بود که، با شدتی فزاینده و سرعتی شتابنده، راه خود را به پیش می‌گشود. به بیان بنیامین، تکنیک عکاسی بود که فعالیت یدی بازتولیدکننده را بر عهده چشم مشاهده‌گری گذاشت که از پشت عدسی دوربین می‌نگریست. در پایان سده نوزدهم، بازتولید تکنیکی صدانیز میسر شد. بازتولید تکنیکی در حوالی سال ۱۹۰۰ به نوعی استاندارد دست یافت که بر اساس آن، مجموعه آثار هنری به جامانده از اعصار دور یا نزدیک را موضوع کار خود ساخت، و نحوه تأثیرگذاری اثر بر مخاطب را دستخوش دگرگونی عظیمی کرد. تا قرن بیستم و میانه دو جنگ جهانی، عکاسی شیوه اصلی ارجاع به نمودها و بدیهی‌ترین این شیوه‌ها شد. در این دوره، عکاسی با تسهیل فنی دسترسی بی‌واسطه به واقعیت، همچون شاهدی زنده، جان‌نشین اعیان جهان واقع، و رسانه‌ای سراسرت و در دسترس تلقی شد که می‌توانست به طریقی «دموکراتیک»، فارغ از قیدوبندهای هنری زیبا، استفاده شود. صنعت جدید فیلم، اختراع دوربین سبک‌وزن، رواج عکاسی مطبوعاتی، و ظهور تبلیغات تجاری، دایره بازتولیدپذیری را بیش از پیش گسترش داد (برجر، ۱۳۹۶: ۶۵-۶۷).

بازتولید دستی، بازتولید تکنیکی و مفهوم اصالت

بنیامین در بخش دوم مقاله (۱۳۸۲: ۲۱-۲۴)، پس از بیان تاریخچه‌ای از پیشرفت تکنیک بازتولیدپذیری آثار هنری، به سراغ بررسی تأثیرات بازتولیدپذیری تکنیکی می‌رود. به باور او، «حتی بازتولید به‌غایت تکامل‌یافته نیز همچنان فاقد یک چیز است: «اینجا و اکنون» اثر هنری؛ یعنی هستی یکه اثر در نقطه‌ای یکتا از مکان و زمان، که برساننده مفهوم اصالت^{۱۳} آن اثر است. بنیامین معتقد بود که اصالت در بازتولید، چه دستی و چه تکنیکی، غایب است؛ با این تفاوت ظریف که بازتولید تکنیکی مدرن، برخلاف بازتولید دستی پیشامدرن، کیفیت اصالت «امراصل» را نیز به خطر می‌اندازد. وی می‌نویسد: «امراصل در همان حال که در برابر بازتولید دستی اصالت خویش را حفظ می‌کند، در روبه‌روی با بازتولید تکنیکی چنین نیست». دقیقاً در ادامه همین گزاره است که مفهوم «هاله» برای توضیح آنچه ضامن «اصالت» اثر اصیل هنری است - و با بازتولید تکنیکی هستی آن به خطر افتاده - در اندیشه بنیامین سرری می‌آورد. بنابراین، نقد ایده «زوال هاله» نیز باید از همین جا آغاز شود.

بنیامین ادعا می‌کند که دو دلیل برای زوال هاله وجود دارد: «نخست این که به نظر می‌آید فرایند بازتولید تکنیکی به نسبت بازتولید دستی، استقلال بیشتری از نسخه اصل دارد. دوم این که بازتولید تکنیکی، افزون بر آن، می‌تواند کپی نسخه اصل را در محل‌هایی قرار دهد که برای خود نسخه اصل دست‌یافتنی نیست».

نقد نسبت اصل اثر با بازتولیدهای دستی و تکنیکی

ادعای بنیامین در خصوص استقلال بیشتر بازتولید تکنیکی در مقایسه با بازتولید دستی تا حدی بحث‌برانگیز است. چنان‌که جان برجر (۱۳۹۶:

دور دست^{۱۴}؛ صرف نظر از آن که [به لحاظ فیزیکی] چه قدر نزدیک یا دور باشد. بنابراین، ظاهراً دو کیفیت سلبی‌اند که هاله ابژه را متعین می‌کنند: یکتایی آنی نمودی فرار؛ و دور از دسترس بودن آن، یعنی فاصله‌اش از سوژه، فارغ از قرب و بُعد ممکن در فضای فیزیکی (Rochlitz, 1996: 150). (155).

گفته‌اند که بنیامین نظریه هاله را بی‌واسطه از لودویگ کلاگس (۱۸۷۲-۱۹۵۶)، فیلسوف و روان‌شناس آلمانی معاصرش، بی‌ذکر نامی از او گرفته است. تعریف بنیامین از هاله به صورت «نمود یکتای امری دور دست» ترجمانی است از دیدگاه کلاگس در باب «تداعی خاطر» به مثابه درک آنی و غیرارادی آدمی. «فاصله هاله‌ای» نزد بنیامین، همچون کلاگس، در دو محور مکان و زمان تعریف می‌شود (Roberts, 1982: 178-9). این فاصله هاله‌ای البته قابل اندازه‌گیری نیست (کی گیل و دیگران، ۱۳۹۱: ۱۳۵).

همچنین استفاده بنیامین از مفهوم هاله در مورد آثار هنری شباهت‌هایی نیز با «ایده امر مقدس»^{۱۵} نزد رودولف اتو (۱۸۶۹-۱۹۳۷)، فیلسوف و متاله آلمانی، دارد؛ به این معنا که هر دو مفهوم (هاله و امر مقدس) «رازآمیز» و «فریبنده»‌اند. «ایده امر مقدس» در نگاه اتو سرشتی دیالکتیکی دارد و در بر دارنده دو نیروی متقابل است: امر مقدس در قالب «دیگری یکسره متفاوت» از ما مُنفک شده است، درست مانند هاله که «نمود یکتای امری دور دست» است. اما امر مقدس در کلام اتو «فریبنده» هم هست: آدمیان اشتیاقی قُرب به آن دارند، چون «امر مقدس چیزی نیست مگر آنچه با افسونی نیرومند اغوا می‌کند». از «هاله» بنیامینی تا «امر مقدس» و روحانی اتو راه چندانی نیست. صرف نظر از این که بنیامین مطالب اتو را به خاطر داشته یا خیر، پیوند میان هاله با امر مقدس در طرح او برای مقاله‌اش اساسی است (Plate, 2005: 88-89).

سیر تحول بازتولیدپذیری آثار هنری

بنیامین در بخش اول مقاله‌اش (۱۳۸۲: ۲۱-۲۴) اذعان می‌کند که «اثر هنری در اصل همواره «بازتولیدپذیر» بوده است»، بدین معنا که تمامی مصنوعات هنری آدمی را دیگر آدمیان می‌توانسته‌اند بازتولید کنند: شاگردان برای تمرین هنری، استادان برای گسترش مجموعه آثارشان، و تاجران از سر سوداگری همواره متوجه امر بازتولید بوده‌اند. اما سرشت این گونه «بازتولید دستی» در روزگار قدیم با اوضاع امروزمین متفاوت بوده است. آثار گرافیکی به لطف کنده‌کاری روی چوب، حکاکی روی مس، و قلم‌زنی، برای نخستین بار به لحاظ «تکنیکی» بازتولیدپذیر شدند. دیرزمانی گذشت تا در اروپای قرن پانزدهم، با اختراع و توسعه «صنعت چاپ»، آثار نوشتاری متنور و منظوم نیز از این لحاظ بازتولیدپذیر شوند و در سطحی وسیع‌تر به دست و دیده عموم مردم برسند. با «لیتوگرافی» بازتولید تکنیکی به مرحله‌ای کاملاً جدید قدم گذاشت.

اما در عصری که بنیامین می‌زیست، بازتولیدپذیری باز هم وارد دوران یکسره تازه‌ای شده بود. دوربین عکاسی را فوکس تالبوت در سال ۱۸۳۹ اختراع کرد. کمی بعد، در سال ۱۸۸۸، اولین دوربین عکاسی ارزان و قابل استفاده برای همگان به بازار آمد. قبل از اختراع دوربین چه چیز



اصل است و نه نسخه بدل. این تابلو همچنان هاله خود را به همراه دارد و اساساً همین هستی تاریخی در گردش است که اثر را از نسخه بدل‌های تولیدی و ناصیل ممتاز و ایمن می‌سازد. نسخه بدل‌ها هاله را زایل نمی‌کنند. در بازساخت و تکثیر سنتی و دستی، زبان حال اثر چه‌بسا چنین باشد: هراندازه که دلتان می‌خواهد از من نسخه برداری کنید؛ به قلمرو اصالت من خدشه‌ای وارد نمی‌شود. به علاوه، من در مقام اصل بر شما اقتدار دارم. در بازتولید تکنیکی، این ادعا، که خاستگاه سنتی دارد، از اثر سلب می‌شود. فاصله اینجا و اکنون اثر با تکثیر آن به صفر می‌رسد. نسخه بدل‌ها همه اصل‌اند یا در اصالت بالسوبه‌اند. (جمادی در آدرنو، ۱۳۸۵: ۹۴-۹۵)

فقرة فوق گزارش ساده‌ای از طرح کلی بنیامین از فرایند «زوال هاله» است که در اینجا به نقد آن پرداخته می‌شود. بنیامین در بخش‌های سوم تا پنجم مقاله (۱۳۸۲: ۲۴-۳۰)، برای فهم‌پذیری این فرایند به بررسی تغییر سبک و سیاق ادراک حسی جوامع بشری از مقوله هنر هم‌پای تحول کلی شیوه و شرایط هستی اجتماعی آن‌ها می‌پردازد. بنیامین اشاره می‌کند که «کهن‌ترین آثار هنری در "خدمت آئین" به وجود آمده‌اند، نخست آئین "جادویی" و سپس آئین "دینی"». ارزش اثر هنری اصیل در ادراک حسی آن بر شالوده آئین منوط به «ارزش کاربردی» اثر در برآوردن مقاصد جادویی/دینی بوده است. یکتایی اثر هنری و هاله آن در پیوندی تنگاتنگ با بافت سنت تاریخی، و در کالبد کیش یا آئین، تجلی می‌کند. اما بازتولیدپذیری تکنیکی، برای نخستین بار در تاریخ جهان، اثر هنری را از بند وابستگی طفیلی‌وار به هرگونه کیش و آئین رها می‌سازد. در این عصر، «ارزش نمایشی» اثر هنری جای «ارزش آئینی» یا «کاربردی» آن را در قطب مخالف می‌گیرد و کل کارکرد اجتماعی هنر دستخوش تحول می‌شود. البته بنیامین نخستین کسی نیست که در سنت اندیشه فلسفی و زیبایی‌شناختی ایدئالیسم آلمانی این چنین تمایزاتی را در خصوص بافت و ارزش اجتماعی هنر در دوره‌های مختلف تاریخی تشخیص می‌دهد. بحث او در باب ازین‌رفتن «ارزش آئینی هنر» به نوعی ریشه در درس‌های زیبایی‌شناسی هگل دارد و در واقع تدقیق آرای قدیمی اوست (بنیامین، ۱۳۶۶: ۵۸-۵۹). خود بنیامین در پانوشتی افساگر از قول هگل نقل می‌کند: «ما دیگر در دورانی زندگی نمی‌کنیم که آثار هنر را چونان مواردی مقدس که استحقاق نیایش ما را داشته باشند، بنگریم و نسبت به آن‌ها احساس احترام داشته باشیم» (همان، ۲۷۶). در ادامه سعی می‌شود دلیل برخطابودن بنیامین، همچون خود هگل، نشان داده شود.

نقد نظریه «زوال هاله» بنیامین

بنیامین ادعایی دارد مبنی بر این که با وقوع چرخش تکنولوژیکی، «معیار اصالت در مورد اثر هنری از میان رفت»؛ و در توضیح این مدعا به این مثال متوسل می‌شود که وقتی «از یک صفحه عکاسی می‌توان انبوهی عکس تهیه کرد؛ پرسش از عکس اصلی بی‌معناست». تمثیل او مغالطه‌آمیز است. از این نکته که معیار اصالت در بررسی آثار هنری‌ای که ماهیتشان بر بازتولیدپذیری اتکا دارد (یعنی عکس و فیلم) مفقود است، نمی‌توان بی‌درنگ نتیجه گرفت که چنین معیاری در بررسی هرگونه اثر هنری در

۶۵-۶۷) اشاره کرده است عکس، در مقام بازتولید تکنیکی، «ارائه، تقلید یا برگردانی از موضوع خود نیست، بلکه در واقع «اثری» از آن است. هیچ نقاشی یا طرحی، هر قدر طبیعی‌نما باشد، به گونه‌ای که عکس به موضوع خود تعلق دارد، از آن موضوع خود نیست»؛ در مقابل، بازتولید دستی یا کپی گرچه همواره در ارتباط با اصل اثر هویت می‌یابد و معرفی می‌شود، در عین حال مستقل از اصل اثر است و گمان «این همانی» اش با اصل نمی‌رود. از همین روست که در کتاب‌های تاریخ هنر، در زیر تصویر تندیس رومی، مشخصاً «کپی بودن» آن از اصل یونانی اثر ذکر می‌شود؛ اما در مورد عکس آثار هنر مدرن نیازی به تکرار لفظ «کپی» یا «تصویر» نیست، چون در سطحی از شهود، نوعی رابطه این همانی بین عکس اثر و اصل اثر برقرار است. همین نکته ادعای بنیامین را در خصوص استقلال بازتولید تکنیکی نقض می‌کند.

استدلال مشابه در مورد هنرهای موسیقی و سینما حتی بدیهی‌تر می‌نماید. برای مثال، فیلمی روی لوح الکترونیکی با پخش آن‌لاین یک قطعه موسیقی را در نظر بگیریم. لوح مخدوش یا ارتباط ضعیف اینترنتی نحوه دیدن یا شنیدن اثر را تغییر می‌دهد؛ ولی در کل، کسی نمی‌گوید که «نسخه دیجیتال» فیلمی از برگمان را دیده یا «نسخه آنالوگ» فوگی از باخ را شنیده است (Pusca, 2010: 163-4)؛ چرا که بازتولید تکنیکی شهودانه مستقل از اثر، که «این همان با آن» فرض می‌شود. وانگهی، چنان که پیش‌تر نقل شد، خود بنیامین معترف است که امر اصیل اصالت خود را در برابر بازتولید دستی حفظ می‌کند (یا به عبارتی استقلال کپی بیشتر است)؛ پس چطور بلافاصله به طرز متناقض ادعا می‌کند که استقلال کپی از اصل کم‌تر از استقلال عکس از اصل است؟

بازتولید تکنیکی و زوال هاله

بنیامین در ادامه همین بخش از مقاله می‌نویسد که گرچه بازتولید تکنیکی، «موجودیت» فیزیکی و «دوام» اثر هنری اصیل را از بین نمی‌برد؛ «ولی در همه حال از ارزش "اینجا و اکنون" اثر هنری می‌کاهد». عبارت «اینجا و اکنون» اشاره به همان مکان و زمان خاصی دارد که هسته حساس اصالت آثار هنری را برمی‌سازد. به باور بنیامین، با تهدید «اصالت» و «اقتدار» اثر اصیل، چیزی از دست می‌رود و آن «هاله» است: «آنچه در عصر بازتولیدپذیری تکنیکی اثر هنری می‌میرد، «هاله» اثر هنری است. تکنیک بازتولید امر بازتولیدشده را از پیوستار سنت می‌گسلاند [و] با افزودن بر شمار بازتولیدها، «کثرتی انبوه» را جانشین وقوع یکه اثر اصل می‌کند». البته مفهوم «هاله» بنیامین خالی از ابهام نیست؛ از همین رو درک آن ممکن است با بدفهمی مواجه شود، زیرا خود این مفهوم:

لفظاً دلالت زمانی ندارد. / حال آن‌که / هاله نزد بنیامین محیطه زمانی و مکانی شیء هنری و در پیوند با خاستگاه آن است... که مقوم خلوص، اصالت، دست‌ناخوردگی و بکارت اثر و ضامن دوام و ماندگاری آن است. هاله از خاستگاه بی‌سابقه، نامکرر و بی‌نظیر اثر هنری و هستی تاریخی آن حکایت می‌کند. تابلویی از رامبرانت حتی اگر در گذر زمان در معرض نور و هوا دچار تغییر شود، و حتی اگر میان هزاران تابلویاز و دلال هنری خریدوفروش و دست‌به‌دست شود، هنوز نسخه

(احمدی، ۱۳۷۴: ۲۳۹-۲۳۸). به بیان دیگر، بنیامین معتقد بود که در عصر بازتولیدپذیری تکنیکی، جادوی فاصله از اثر جای خود را به بیشترین حد نزدیکی داده است، چنان که یکتایی و جاودانگی جای خود را به بازتولیدپذیری و بی‌ثباتی داده‌اند (Steiner, 2010: 120). اما آیا به‌واقع چنین است؟ آیا ارزیابی بنیامین از مفاهیمی چون زوال‌هاله آثار هنری، ساقط‌شدن معیار اصالت، از بین رفتن ارزش و کارکرد آئینی هنر، بیگانگی مفهوم هاله با هنرهای مبتنی بر بازتولید و غیره، شتاب‌زده نیست؟

مقدمات بحث بنیامین درباره‌ی تحول ادراک حسی اثر هنری نشان از نکته‌سنجی او دارد. فقره‌ی زیر که از جان برجر (۱۹۲۶-۲۰۱۷)، نویسنده و

منتقد هنری، نقل می‌شود به خوبی این وضعیت را ترسیم می‌کند:

امروزه به‌گونه‌های هنر گذشته را می‌بینیم که در گذشته هیچ‌کس آن را ندیده بود. در واقع ما آن را به‌نوعی دیگر و به روشی دیگر درک کرده‌ایم. اختراع دوربین روشن‌نگاه کردن ما به نقاشی‌هایی را تغییر داد که خیلی قبل‌تر کشیده شده بودند. زمانی، یکتایی هر نقاشی بخشی از یکتایی مکانی بود که در آن استقرار یافته بود. گاهی نقاشی قابل انتقال بود؛ اما هیچ‌گاه در دو مکان قابل رؤیت نبود. وقتی دوربین نقاشی را بازتولید کرد، یکتایی تصویر نقاشی [نه خود نقاشی] نابود شد. در نتیجه معنای آن نیز تغییر کرد. به عبارت دقیق‌تر، معنای آن در بسیاری معانی مختلف، تکثیر و تکه‌تکه شد. هنگامی که یک نقاشی در تلویزیون نمایش داده می‌شود این وضعیت به‌وضوح اتفاتی می‌افتد... به‌خاطر وجود دوربین، به‌جای این‌که مخاطب برای دیدن نقاشی مسافرت کند، حالا نقاشی است که به سمت مخاطب می‌رود. معنای نقاشی در سفرهایش دگرگون می‌شود. (برجر، ۱۳۹۳)

برجر (۱۳۹۳) که دیدیم با مقدمات بحث بنیامین موافق و خود مبلغ آن است در کتاب راه‌های نگریستن (برگرفته از مستند تلویزیونی مهمی به همین نام: *Ways of Seeing*, 1972) تذکر می‌دهد که «تمام بازتولیدها، با درصد کم‌وزیاد، تحریف شده‌اند و در نتیجه نقاشی اصلی هنوز به یک معنا اصیل است». عنصر اصیل در واقع کیفیات ذاتی خاصی دارد که در هیچ‌گونه بازتولیدی یافت نمی‌شود، و دقیقاً به همین دلیل غلبه بر سخت‌جان‌اش، حتی در عصر «بازتولید دیجیتالی»، این چنین دشوار است (Pusca, 2010: 164). از قضا گوهر یکتایی اثر اصل در همین «اصل بودنش نسبت به بازتولید» نهفته است. آنچه هاله‌ی امر اصیل را، با تأکید بر یکتایی و اصالت آن، تقویت می‌کند همانا وفور فراگیر نسخه‌بدل‌ها و بازتولیدهای تکنیکی است که تمایزی آشکار میان دو گانه‌ی اصل و بدل، واحد و کثیر، با به تعبیر افلاطونی مُثُل و اشباح، ایجاد کرده‌اند. مثلاً آنچه بر نمود یکتای مونا لیزای لوور در دور دست دامن می‌زند و وجود هزاران هزار نسخه از بازنمایی‌های آن در انواع و اقسام رسانه‌ها و سبک‌های هنری است. بازتولیدها، به‌سان مخلوقات فرعی صانعی احد و واحد، توجهات و تمایلات را به‌سوی آن یگانه‌ی بی‌همتا و حجاب‌هاله‌گون آنکه در گوشه‌ای از جهان سکنی گزیده سوق می‌دهند. اگر صنعت و تکنیکی نبود که شمایل آثار را با سرشتی چنین «دموکراتیک» پیش دیدگان همگان در هر کجای جهان بگذارد، اساساً شاید آگاهی از این آثار نزد توده‌ها شکل نمی‌گرفت.

عصر بازتولیدپذیری تکنیکی نیز منسوخ شده باشد؛ چه اگر چنین بود، برای مثال، فرانسه و انگلستان بر سر این که نسخه‌ی اصل تابلوی *باکره صخره‌ها* اثر لئوناردو در اختیار کدام‌یک از طرفین است نزاعی نمی‌داشتند. به‌واقع آنچه درباره‌ی معیار «اصالت» در عصر حاضر می‌توان گفت دقیقاً عکس آن چیزی است که بنیامین در متن مقاله‌اش آورده است. البته خود بنیامین هم در یکی از پانوشته‌های متعدد و مفصل خود بر این مقاله یادآور می‌شود که: «به‌راستی، یک تصویر مریم باکره که در سده‌های میانه ترسیم شده در آن زمان هنوز فاقد «اصالت» بود. تنها در سده‌های بعد و به‌ویژه در سده نوزدهم مفهوم اصالت برجسته شد» (بنیامین، ۱۳۶۶: ۲۷۳).

این یکی از تناقضات نهفته در بطن نظریه‌ی بنیامین است که - شاید هم صدا با آدورنو بتوان گفت - از تحلیل‌های غیردیالکتیکی او نشئت می‌گیرد. چنان که لاتور و انیون (۱۳۸۳: ۲۵) در نقد نسبتاً تندوتیز خود بر مقاله‌ی بنیامین گفته‌اند، خود مضمون «اصالت» محصول فرعی و پسینی بازتولیدپذیری بوده و بحث درباره‌ی آن نه‌فقط در این عصر منحل نشده، که با ظهور نسخه‌های بدلی فراوان موضوعیت بیشتر و ابعاد تازه‌تری یافته است. به عبارتی، هستی مفهوم اصالت خود در گرو بازتولیدپذیری آثار هنری است (میرزایی، ۱۳۹۳ نیز اشاره خوبی به این موضوع داشته است). حتی برخی، همچون مددپور (۱۳۸۴: ۵۱۵)، خطای بنیامین را با برداشت اشتباه مضاعف در قالب این گزاره یک درجه خطرتر کرده‌اند: «با ظهور هنر عکاسی و سینما، روگرفت و کپی، جانشین اصل اثر هنری، اصیل و باهویت تلقی شد». روشن است که بنیامین، به‌رغم آن اشتباه، سخنی از تفویض اصالت آثار اصیل به نسخه‌بدل‌ها به میان نمی‌آورد.

می‌توان گفت از نظر بنیامین، هاله (یا به‌عبارتی دیگر تجلی) صفت‌بزه است که سه ساحت اصلی دارد: ۱. به‌لحاظ هستی‌شناختی یکه است؛ ۲. به‌لحاظ مکانی با سوژه فاصله‌ی، به بیان دقیق‌تر، گونه‌ای «انفکاک روانی» دارد؛ و ۳. به‌لحاظ زمانی جاودانه جلوه می‌کند (احمدی، ۱۳۷۴: ۲۳۸-۲۳۹). به همین ترتیب، دست کم سه دلیل برای زوال‌هاله بازتولیدپذیری تکنیکی مطرح می‌شود: ۱. نسخه‌بدل‌ها اصالت زیبایی‌شناختی آن هستی یکه را به چالش می‌کشند؛ ۲. امتیاز و انفکاک روانی منحصر‌به‌فرد هاله به خطر می‌افتد؛ و ۳. از بُعد انسان‌شناختی، شیوه درک آدمی، که بنیامین بدون ارزش‌گذاری از آن یاد می‌کند، به‌سوی بهبود نگرش عقلانی (برخلاف بینش اسطوره‌ای) پیش می‌رود. مورد اخیر را می‌توان با آرای هگل و وبر درباره‌ی تکامل ذهنیت عقلانی در تاریخ فرهنگ غربی مقایسه کرد (Rochlitz, 1996: 152-3). البته باید اشاره کرد که «اسطوره» برای بنیامین، همچون هگل، معنای مثبتی نداشت؛ چراکه او هم اسطوره را مرحله‌ای سپری‌شده از سیر آگاهی انسانی در تکامل ذهنیت عقلانی می‌پنداشت (احمدی، ۱۳۷۳: ۱۴۸).

ادعای بنیامین درباره‌ی زوال‌هاله صریح و قاطع، و مقصود او ساده است: «تکثیر پرده‌ای از لئوناردو دیگر موردی «یکه» نیست که برای دیدن آن ناگزیر از سفر به پاریس و دیدار موزه لوور باشیم؛ کار هنری لئوناردو به‌صورت یک پوستر متعلق به ماست، که به دلیل همین «تعلق» با ما «فاصله‌ای» ندارد، دیگر «جاودانه» نمی‌نماید، بل کالایی است قابل تعویض، که هرگاه از آن خسته شویم با پوستر دیگری جایگزینش می‌کنیم»



جدول ۱. تصویر موزه در ذهنیت طبقات اقتصادی جامعه.
منبع: (Bourdieu & Darbel, 1991: 152)

طبقات بالا	طبقات متوسط	طبقات کارگر	
٪۹	٪۴	٪۸	بدون پاسخ
٪۳۰/۵	٪۴۵	٪۶۶	کلیسا
٪۲۸	٪۳۴	٪۹	کتابخانه
٪۴/۵	٪۴	-	کلاس درس
٪۲	٪۷	-	فروشگاه یا سالن انتظار
٪۴/۵	٪۲	٪۹	کلیسا و کتابخانه
-	٪۲	٪۴	کلیسا و کلاس درس
٪۲	-	-	کتابخانه و کلاس درس
٪۱۹/۵	٪۲	٪۴	هیچ کدام
۱۰۰	۱۰۰	۱۰۰	مجموع
(۹۹)	(۹۸)	(۵۳)	(n)

هنری در مقام گونه‌ای از کالا که برای فروش رفتن وجود دارد، ولی نه برای حراج همچون سایر کالاها، بدل به چیزی می‌شود که به طرز ریباکارانه فروش ناپذیر است.

بنیامین در اثر هنری... نقاشی را هنری دانسته که از مخاطب قراردادن توده‌ها ناتوان و، به همین دلیل، در قیاس با دیگر آثار هنری مبتنی بر باز تولید تکنیکی (یعنی عکس و فیلم)، منسوخ و مرتجع است (Rochlitz, 1996: 165). این دست خوش‌بینی‌های غیرانتقادی بنیامین به هنرهای تکنولوژیک موجب شده برخی «بنیامین را آدم ساده‌لوحی بپندارند که گمان می‌کرده کیفیت غریب هاله دچار زوال شده و عکاسی و سینما دموکراسی حقیقی را برپا کرده‌اند؛ حال آن‌که هاله همچنان به وضوح سخت‌جانی می‌کند. هنر هاله‌مند از میان نرفته که هیچ، عکاسی و فیلم هم ممکن است به دست فاشیست‌ها بیفتند» (Leslie, 2007: 220). از دیگر تناقضات اساسی سخن بنیامین همین جاست. بنیامین مدعی است عکاسی شیوه‌آدراک حسی آثار سنتی هنری را دگرگون می‌کند، هم با فراهم آوردن مساوات بیشتر در دسترسی به آثار، و هم به ویژه با هموار کردن مسیر تکامل آگاهی. او می‌گوید: «در تحلیل نهایی، باز تولید مکانیکی، تکنیک تقلیل [عظمت هاله‌گون آثار هنری] است که آدمی را در به دست گرفتن زمام آثار هنری یاری می‌رساند» (Rochlitz, 1996: 153). پس اگر باز تولید تکنیکی موفق شده آثار هنرهای تجسمی به ویژه نقاشی را در سطحی وسیع در دسترس توده‌ها قرار دهد، امتیازات ویژه را ملغی کند و بر آگاهی عمومی بیفزاید (که بنیامین چنین می‌گوید)، چطور ادعا می‌کند که این گونه هنرها، برخلاف سینما، در جلب توجه توده مخاطبان ناتوان‌اند؟ و اگر مقصد نهایی زوال هاله، «رهاسازی»^{۱۱} آثار از قیدوبند «ارزش آئینی» و - به تعبیر جامعه‌شناختی بوردیو - سلسله‌مراتب «سرمایه فرهنگی»^{۲۲} یا ترفیع اندیشه‌زیبایی‌شناسانه توده‌ها بوده، ولی هنوز این امر محقق نشده، پس باید گفت که، دست کم در مورد هنرهای سنتی، آن هاله مدنظر بنیامین

از این لحاظ بنیامین برحق بود که می‌گفت «باز تولیدپذیری تکنیکی اثر هنری رابطه و نسبت توده‌ها با هنر را تغییر می‌دهد» (بنیامین، ۱۳۸۲: ۴۲-۴۴). اما نکته اینجاست که اگر آگاهی از حضور «امر مقدس» در میان نباشد، هاله‌ای هم در کار نخواهد بود. می‌توان وضعیتی را در نظر گرفت که فردی اروپایی در سپیده‌دم عصر رنسانس تجربه می‌کرده است. او اگر می‌خواست درهای شکوهمند تعمیرگاه شهر فلورانس، مشهور به دروازه بهشت، ساخته لورنتسو گبیرتی را ببیند، جز مشاهده حضور گزینده و ایده دیگری نمی‌توانست داشته باشد. و اتفاقاً چون هیچ ایده جایگزینی وجود نداشت، هاله هم آن گونه که امروز هست وجود نداشت. هاله امروزی اقتدار خود را از «تمایز» کسب می‌کند.

برجر در تحلیل دیالکتیکی خود از موضوع، وجود بر نهاد «راز آمیز سازی»^{۱۵} را در برابر «افسون زدایی» ویری-بنیامینی دریافته است. به باور او، در همین مرحله است که فرایند راز آمیز سازی اثر هنری دوباره در صورتی تازه آغاز شده که می‌توان آن را به مناسبات حاکم بر «اقتصاد هنر» نسبت داد. در چنین شرایط و مناسباتی، ارزش اثر هنری اصیل دیگر نه در بیان ویژه، که در «یکه» بودن آن است، و میزان این ارزش را نهاد بازار هنر، با قیمتی که بر شیء هنری به مثابه کالا می‌گذارد، تعیین و تأیید می‌کند. «ارزش» مورد نظر بنیامین حالا عملاً همان «قیمت بازار»^{۱۶} و تابعی از آن است، چون در جامعه مدرن، «ارزش آئینی» در قالب جادو و دین نیروهای زنده و زاینده‌ای نیستند که منشأ اثر باشند، شیء هنری یا همان «اثر هنری» در جوئی از «تقدس جعلی» یا هاله ساختگی فرو می‌رود که تأثیر خود را وامدار «ارزش اقتصادی» است. در عین حال، آثار هنری به «یادگاران مقدس»^{۱۷} بدل می‌شوند که گواه بقای نوع خود هستند. «حالا که تصویر دیگر یکتا و منحصر به فرد نیست، پس خود شیء هنری، یعنی همان شیء فیزیکی، باید این چنین راز آمیز گردد». بنابراین، برجر می‌پذیرد که اثر هنری «هاله» سابق خود را از دست داده است، ولی بی‌درنگ می‌افزاید که «هاله‌مندی» به طریقی تازه ادامه یافته است: ارزش اقتصادی و تقدس جعلی. داده‌های آماری که برجر از پژوهش میدانی بوردیو و داربل^{۱۸} نقل می‌کند (جدول ۱) بیانگر آن است که عموم توده‌ها، به ویژه کارگران و افراد طبقات پایین جامعه، موزه‌ها و گالری‌های هنری را بیشتر شبیه به کلیساها دانسته‌اند که از «یادگاران مقدس»، البته نه مذهبی بلکه هنری، با ارزش محاسبه ناپذیر حفاظت می‌کنند. آن‌ها معتقدند نسخه اصل شاهکارهای هنری (به هر دو شکل مادی و معنوی) در انحصار ثروتمندان اند.

می‌توان گفت تعریفی که بنیامین از هاله‌مندی اثر هنری پیش می‌کشد به نوعی حاکی از ورود تولیدات هنری به دایره شمول «بت‌انگاری کالاها»^{۱۹} و «شیء وارگی»^{۲۰} است. در روزگار چیرگی سرمایه، چنین هاله‌ای نازدودنی به نظر می‌رسد. به بیان آدورنو و هورکهایمر (۱۳۹۳: ۲۷۲)، در این وضعیت «هیچ شیئی واجد ارزش ذاتی نیست؛ بلکه فقط تا آن حد ارزشمند است که قابل «مبادله» باشد. برای مصرف‌کنندگان، ارزش مصرف هنر، یعنی وجود ذاتی آن، نوعی بُت است؛ و این بت به تنها ارزش مصرف آن بدل می‌گردد... هنر به یکی از گونه‌های «کالا» بدل می‌شود، پرداخت شده و تطبیق یافته با تولید صنعتی، قابل فروش و قابل مبادله؛ اما به محض آنکه «معامله» به یگانه اصل حاکم بر هنر بدل می‌شود، اثر



نمی گذارند، ولی عجیب است که هر شیء یا چیدمان آن‌ها در لفاف جادویی هاله هنر عرضه می‌شود. این موزه‌ها هم‌زمان گواه آشکاری‌اند بر ظرفیت‌های نامحدود و تمامیت خواهانه سرمایه‌داری و تجربه‌گری‌های بی‌پایان نئوآوانگاردها که نوع جدیدی از والایی هنری را بنیان می‌نهند، چنان‌که ژان فرانسوا لویوتار (۱۹۲۴-۱۹۹۸)، فیلسوف پُست‌مدرن فرانسوی، گفته: گونه‌ای والایی فاوستی، از آن جهت که انسان مقهور و درمانده پیش روی مخلوق خود می‌ایستد (Pusca, 2010: 164-5).

بنابراین، امروز همچنان هاله‌ای در کار است. دوری‌های زیبایی‌شناختی طبقات بالای جامعه، که نهاد فرهنگی هنر را در هیئت موزه‌ها و گالری‌های هنر برپا می‌دارند، با چارچوب‌گذاری و قراردادان اثر هنری در موزه، حجابی^۳ به دور آن می‌افکنند. موزه‌ها ضمن منفک کردن آثار هنری از مناسک آئینی، با دسته‌بندی مکانی و زمانی مشخص آثار در محیطی جدا از جهان خارج، موقعیت «هاله‌مند» جدیدی را برای هنر رقم می‌زنند. چنان‌که فریدریش شلایرماخ (۱۷۶۸-۱۸۳۴)، پدر الهیات و هرمنوتیک مدرن، گفته است موزه‌ها، به‌مثابه «اماکن مقدس» و برکنار از دیگر ساحت‌های زندگی، خزانه‌هایی‌اند از نقاشی‌ها و مجسمه‌ها که بر اساس دوره و سبک هنری‌شان دسته‌بندی شده‌اند (Plate, 2005: 98). بدین ترتیب، در این دوران، هنر از پایگاه اولیه‌اش نزد مراجع مذهبی به مراجع سیاسی-اقتصادی سرمایه‌داری، با ساختاری کمابیش مشابه، منتقل می‌شود. از کلیسا به موزه. اینک سیاست‌گذاری طبقات بالا مناسبات دنیای هنر را مدیریت می‌کند و درک جامعه را شکل می‌دهد (Ibid., 95). امروز، انبوه تصویری که رسانه‌های ارتباط جمعی دیجیتال ترویج می‌کنند، هاله را به طرز غریب برای اشخاصی در مکان‌های دوردست بازسازی می‌کنند (Goebel, 2009: 11). کی گیل (۱۴۰: ۱۳۹۱) نیز معتقد است بنیامین اشتباه کرده؛ چرا که «بازتولید انبوه در واقع هاله را به طریقی غیرمنتظره افزایش داده [و] ارزش نقدی اثر را چندبرابر کرده و آن را به جایی دور و غیرقابل قیمت‌گذاری رسانده است». از همه مهم‌تر، می‌توان گفت خود بنیامین در *بروزنه پاساژها* تا حدودی به نکته‌ای نزدیک می‌شود که بنیان ادعای قبلی‌اش را در مورد زوال هاله باطل می‌کند. بحث بنیامین درباره شعر بودلر در این کتاب بازگشت به ایده هاله است (احمدی، ۱۳۷۳: ۱۴۹).

نکته آخر این که هاله‌مندی را زمانی می‌توان درست تحلیل کرد که گزاره‌ای ناظر بر سوژه ادراک تلقی شود و نه ابژه آن. ایده هاله توضیح می‌دهد که سوژه چه ظرفیتی در برخورد با ابژه‌هایش - هر چه که باشند، هاله‌مند یا غیر آن - دارد. به‌مجرد این که ظرفیت درک «هاله‌مندی» کم شود، بدیهی است که دیگر هیچ چیز هاله‌ای از خود نشان نمی‌دهد؛ به عبارت دیگر، هاله کیفیتی است که نه تنها برای ادراک آن نیاز به سوژه‌ای هست، بلکه این ادراک از جانب سوژه باید از نوعی خاص باشد، آن‌هم در چارچوب محدوده و بافت تاریخی مشخص (Benjamin, A., 2005: 167-8). بنیامین با وجود اشاراتش به نقش سوژه در ادراک هاله و اشاره به «تعین اجتماعی» زوال آن در دوران معاصر، دست‌آخر این مفهوم را بیشتر به خود ابژه معطوف می‌کند، و از همین روست که می‌پندارد با بازتولید ابژه (در اینجا اثر هنری) کیفیت هاله‌مند آن از بین می‌رود. اگر

کماکان به قوت خود باقی است. به نظر استنلی میچل (نقل از: اشتاین، ۱۳۸۲: ۲۳)، اشکال کار بنیامین همین است که به‌سادگی هاله زیبایی‌شناختی اثر هنری را با «دارایی»، و بازتولید تکنیکی را با فرایند «پرولتریزه کردن»، یکی می‌داند. در حالی که نظام سرمایه‌داری می‌تواند به راحتی از بازتولید تکنیکی سو استفاده کند که عملاً همچنین می‌کند. بنیامین با هوشمندی خطر در کمین فاشیسم را تشخیص داده بود، اما ژرفای توانمندی‌های نظام سرمایه‌داری و هژمونی فرهنگی آن را به قدر کافی جدی نگرفته بود.

کنستانتیوس واسیلیو در مقاله بسیار مهمی به بررسی و بازسنجی نظریه بنیامین در عصر سیطره فرهنگ دیجیتال می‌پردازد. باید به یاد داشت که در دوران حیات بنیامین هنوز هیچ خبری از اینترنت و رسانه‌های نوظهور دیجیتال نبود که امروز، در ابعادی شگفت و بی‌سابقه، کار بازتولید و به اشتراک گذاری محتوای دیجیتالی را آسان کرده‌اند. اما آیا به‌رغم تمامی این تحولات، آن گونه که بنیامین ادعا کرده، هاله یگانگی آثار هنری زوده شده؛ یا به خلاف، این هاله فربه‌تر و مرموزتر شده است؟ واسیلیو نمی‌پذیرد که تکنیک‌های بازتولید، نظیر عکاسی، و مشخصاً عکاسی دیجیتال، بتوانند با کاهش اهمیت اصالت و هستی فیزیکی شیء هنری، هاله آن را به زوال بکشند. گرچه دیجیتالی شدن امکان بازتولید نامحدود و در عین حال کم‌نقص تصویر اثر را فراهم کرده، با وجود کیشی که حول هاله‌اشنایی خاص هنری پدید آمده، تهدیدی از سوی دیجیتالی شدن وجود ندارد. واسیلیو معتقد است که، از خلاف آمد، کیش اثر هنری که بنیامین می‌خواست از بین برود، اگر نگوئیم غول‌آسا شده، دست کم ابعاد عظیم‌تری یافته است. او با تمرکز بر مورد مشهور مونالیزا توضیح می‌دهد که چطور «هاله این نقاشی» به جای خود نقاشی، به‌وضوح هر چه تمام‌تر بدل به کالا شده است. برای مثال، بسیار محتمل است که بازتاب رمان و فیلم *راز داینوچی* کمک شایانی به تقویت هاله نقاشی‌های لئوناردو در موزه لوور کرده باشد و بازدیدکننده معمولی را با تماشای پرستش گسترده این نقاشی‌ها در آن موزه به شگفت بیآورد. این سنخ از زیارت در پی آن نیست که در یابد چه چیز مونالیزا را این چنین خاص می‌کند؛ این کیش شخص مونالیزا نیست، کیش هاله مونالیزاست. این کیش نواتین هنر و گرامیداشت مفهوم هنر (به‌طور عام) است، و نه تکنیک‌های دیجیتال، که موجب می‌شود خود اثر هنری در این میانه به محاق رود. وی نتیجه می‌گیرد که تکنولوژی دیجیتال، مادامی که پیوند مستقیم با اصل اثر کماکان ممکن یا برقرار باشد، لزوماً و به‌خودی‌خود حائلی میان شیء اصل و مخاطب ایجاد نمی‌کند. امروز هاله اثر هنری به واسطه انتشار و ارجاع به آن در پهنه وسیع سیستم‌های دیجیتال اطلاعات تقویت شده است. هنریکی از معدود عرصه‌هایی است که در آن، بازتولید اثر اصیل به تحلیل رفتن خود اثر در هاله‌اش ختم شده است؛ یعنی هاله نه‌فقط از بین نرفته، که خود اثر و محتوای آن را هم در هاضمه‌اش بلعیده است. بنابراین، خود اثر، که مبتنی بر تکنیک و رسانه و شیء مادی، یعنی تمام آن چیزهایی است که فرهنگ دیجیتال از میان می‌برد، در غباری از نمایش، اعتبار مالی، و هاله (نه هاله اثر هنری، بلکه هاله خود هنر)، محو می‌شود (Plate, 2005: 7-8, 163). واسیلیو نیز همچون بودیو و برجر متوجه نقش مؤثر نهاد موزه است. موزه‌های امروزی، به‌ویژه موزه‌های هنر مدرن و معاصر، اشیاء را به روش آئینی موزه‌های قدیمی‌تر به نمایش



قوی تر شده باشد. چه کسی می‌تواند منکر این مدعا باشد که تابلوی مونالیزا هنوز، و شاید بیش از دیروز، نیروی جاذبه قدرتمندی است که همگان را به موزه لوور می‌کشاند؟ به‌ویژه امروز که علائم راهنمایی در سراسر این موزه نصب شده‌اند تا مسیر را به خیل مخاطبان کنجکاوانه نشان دهند، مخاطبانی که برای چند لحظه تماشای تابلوی کوچک اندازه، از فاصله‌ای دور، پشت محفظه شیشه‌ای ضد گلوله صف می‌کشند. هاله از بین نرفته و احتمالاً هیچ‌گاه زوال نخواهد یافت. هنر از خاستگاه آئینی خود جداشدنی نیست. و هاله که همواره رنگ‌وبوی تقدس آئینی دارد، در تمایز میان اصل و فرع و در سلسله‌مراتب است که شکل حقیقی به خود می‌گیرد. پادشاه بدون رعیت و فرمانده بدون سپاه هاله و فره ندارند؛ یا اگر دارند، آن هاله منشأ اثر مغناطیسی نیست.

در این مقاله قصد بر این نبوده که به‌طور جدی به آرای بنیامین در باب صنعت فیلم و سینما پرداخته شود؛ اما به‌اجمال باید گفت که مدعیات او در این مورد هم انتقادبرانگیز است؛ چنان‌که عمده نقدهای نظری آدورنو و هور کهایمر به ایده‌های بنیامین در فصل چهارم کتاب *دیالکتیک روشنگری: روشنگری به مثابه نیرنگ توده‌ای* همین مواضع را آماج حمله کرده است. بنیامین در بخش هفتم مقاله‌اش می‌نویسد عصر بازتولیدپذیری تکنیکی هنر با برکندن هنر از بنیاد کیشی‌اش، نمود خودمختار آئینی‌اش را محو کرد؛ آدورنو اما در نامه‌اش به بنیامین تذکر می‌دهد که او به شیوه‌ای نسبتاً سرسری مفهوم هاله جادویی را به عرصه «اثر هنری خودآئین» منتقل (و در آن محصور) کرده است. بنیامین زوال هاله را مساوی نابودی نخبه‌گرایی، تزلزل سنت و پیامدهای انقلابی می‌پنداشت؛ ولی برداشت آدورنو از فرهنگ توده‌ای، همچون دیدگاه‌های سیاسی‌اش، تعارض فاحشی با دیدگاه بنیامین داشت. بنیامین در بخش پانزدهم مقاله‌اش به این امید که هنر سینما با «بسیج توده‌ها» از عهده دشوارترین و مهم‌ترین وظیفه‌اش برمی‌آید، به استقبال آن می‌رود. او تصور می‌کند فیلم می‌تواند تماشاگر را از حالت انفعالی خارج کند و در موضع نقادانه بنشاند، اما آدورنو و هور کهایمر با پیش کشیدن مفهوم «صنعت فرهنگ‌سازی»،^۴ اوج شکاکیت خود را به این روند نشان می‌دهند.

پی‌نوشت‌ها

۱. البته وقتی از شهرت امروزی بنیامین صحبت می‌شود نباید فراموش کرد که «منتخب و سپس مجموعه آثار بنیامین نیز سال‌ها پس از مرگش منتشر گشت، و پس از آن سال‌ها طول کشید تا او به شهرتی که سزاوارش بود دست یابد» (نک. بنیامین، ۱۳۸۵: ۲۶-۲۸).

۲. به آلمانی: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* و به انگلیسی: *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction*. در ادامه، این مقاله به‌اختصار «اثر هنری...» خوانده شده است.

3. Technical Reproduction.
4. *The Author as Producer*.
5. *Aura* (German: *Erfahrung*).
6. *A Short History of Photography*.
7. *Arcades Project*.
8. *Disenchantment* (German: *Entzauberung*).

به این امر توجه شود که هاله در نظر ناظر شکل می‌گیرد و یکسره متعلق به خود اثر نیست، و باز توجه شود که سازوکار ادراک ناظر، حتی در دوران پست‌مدرن، دستخوش تحول چندان شگرفی نشده (یعنی کیش هنر جایگزین آئین جادویی یا دینی سابق شده است)، آنگاه با احتیاط بیشتری از مقوله «زوال هاله» سخن گفته خواهد شد.

دریچه تازه: زوال هاله از نظر گاهی دیگر

اگر از «زوال هاله» آثار هنر تجسمی سخن می‌رود، این هاله‌زدایی نه صرفاً از طریق بازتولید تکنیکی محض آثار در قالب روگرفت با جنس، مقیاس و رنگ متفاوت، بلکه از رهگذر «اقتباس» یا، به عبارتی، برقراری «بینامتنیت» مبتنی بر تکنولوژی بازتولید صورت می‌گیرد؛ بینامتنیت آثار جدید هنر مدرن و آثار قدیم کلاسیک. با وجود اشارات گذرای بنیامین در بخش چهاردهم مقاله‌اش (۱۳۸۲: ۴۷-۴۹) به «بربریسیم»‌هایی از جنس دادا و «ویرانگری بی‌پروای هاله» از سوی آن‌ها، دقیقاً نمی‌دانیم که بنیامین از اثر شیطنت‌آمیز مارسل دوشان با عنوان *L.H.O.O.Q.* آگاهی داشته یا خیر؛ ولی دوشان این کار را دو دهه پیش از انتشار مقاله بنیامین یعنی در سال ۱۹۱۹ انجام داده است. این اثر روگرفت ساده‌ای از مشهورترین نقاشی تاریخ هنر غرب یعنی مونالیزای لئوناردو است که دوشان با مداد برای آن ریش و سیل کشیده و عنوان عجیبی برگزیده است. دست کم در دنیای هنر مدرن، شهرت این نقضیه‌پردازی دوشان از اثر هاله‌مند لئوناردو کم‌تر از اصل اثر نیست. چنان‌که گفته‌اند *L.H.O.O.Q.* در تلفظ فرانسوی تقریباً مثل این عبارت صدا خواهد داد: «*Elle a chaud au cul*». دلالت جنسی صریح و گستاخی دارد. بدین ترتیب، دوشان با دست‌بردن در نسخه‌ای کپی از این هاله‌مندترین نقاشی‌ها، و البته اطلاق عنوانی حامل جناس لفظی بر آن، به کلیت مقوله هاله در تاریخ هنر سنتی غرب حمله می‌کند. او تنها در پی زدودن هاله نبوده، بل جسورانه وجود چنین انگاره مقدس‌مآبان‌های را به چالش می‌کشد. هاله‌زدایی یا هاله‌ستیزی دوشان گرچه به مدد بازتولید تکنیکی میسر شده، یکسره به آن وابسته نیست و فراتر می‌رود. هاله اینجا نه فقط در سطح شمایل، که در دلالت‌های ضمنی و نمادین اثر نیز فرومی‌شکند. دوشان حدود ۵۰ سال پس از خلق نخستین نسخه یک گام جلوتر می‌رود و یک روگرفت کوچک‌اندازه مونالیزا را بدون این که هیچ دستی در صورتش برود، به‌عنوان یکی از «حاضرآماده»‌ها به نام *L.H.O.O.Q.* ریش‌تراشیده به دنیای هنر مدرن معرفی می‌کند. او از کپی هم کپی می‌گیرد. افلاطون اگر بود شاید می‌گفت این آخرین نسخه چهار مرحله از حقیقت مثالی «لیزا گراردینی» به دور است. همچنین مورد چشمه دوشان می‌توانسته تلاشی با انگیزه مشابه باشد. او این سازوکار هاله را دریافته بود و می‌کوشید کل این ساختار را به هم بریزد تا بگوید که هاله تا چه اندازه نیرومند است: «هاله در هنر چنان قدرتی دارد که دیگر حتی نیازی به شیء اصیل نمی‌ماند» (Plate, 2005: 88). کافی است هنرمند هاله هنری را به هر شیء دلخواه معمولی (حاضرآماده) تفویض کند.

نتیجه‌گیری

در تحلیل نهایی، هاله‌ای که بنیامین از آن سخن می‌گفت نه فقط از بین نرفته و به قوت خود باقی است، که ای بسا مغناطیس حضور آن به مراتب

رخداد نو.
بنیامین، والتر (۱۳۶۶). *نشان‌های به راهی (مقاله‌هایی از والتر بنیامین)*، ترجمه و تألیف بابک احمدی، تهران: نشر تندر.
بنیامین، والتر (۱۳۸۵). *عروسک و کوتوله (مقاله‌ای در باب فلسفه زبان و فلسفه تاریخ)*، گزینش و ترجمه مراد فرهادپور و امید مهرگان، چاپ دوم (۱۳۸۷)، تهران: انتشارات گام نو.
بنیامین، والتر (۱۳۹۵). *فهم برشت*، ترجمه نیما عیسی پور و دیگران، تهران: نشر بیدگل.
بنیامین، والتر و دیگران (۱۳۸۲). *زیبایی‌شناسی انتقادی (گزیده نوشته‌هایی در باب زیبایی‌شناسی از بنیامین، آدورنو و مارکوزه)*، ترجمه امید مهرگان، چاپ سوم (۱۳۸۸)، تهران: انتشارات گام نو.
بودریار، ژان و دیگران (۱۳۹۱). *موزه یک کارخانه است (مجموعه راهنمای سیاسی برای هنر)*، تهران: حرفه هنرمند.
کی گیل، هوارد و دیگران (۱۳۹۱). *ولتر بنیامین: قدم اول*، ترجمه علی معظمی جهرمی، تهران: نشر شیرازه.
لاتور، برنوو؛ انبون، آنتوان (۱۳۸۳). هنر، هاله و فاصله از نظر والتر بنیامین، ترجمه انوشیروان گنجی‌پور، نشریه *زیباشناخت*، ۱۰، ۲۳-۲۸.
مددپور، محمد (۱۳۸۴). *آشنایی با آرای متفکران درباره هنر*، ج ۵: *آرای متفکران جدید مدرن و پست‌مدرن*، ویراست دوم، چاپ سوم (۱۳۹۰)، تهران: انتشارات سوره مهر.
میرزایی، داود (۱۳۹۳). زوال هاله به روایت بنیامین: دموکراتیزاسیون تجربه اثر هنری در عصر بازتولیدپذیری تکنیکی آن، نشریه *سوره*، ۷۸-۷۹.
هنر و ادب/زوال هاله به روایت بنیامین - www.sooremag.ir

فهرست منابع لاتین

- Benjamin, Andrew (Ed.) (2005), *Walter Benjamin and Art*, London: Continuum.
- Bourdieu, Pierre; Darbel, Alain, (1991) *The Love of Art: European Art Museums and their Public*, Translated by Caroline Beattie and Nick Merriman, UK: Polity Press.
- Ferris, David (2008), *The Cambridge Introduction to Walter Benjamin*, New York: Cambridge University Press.
- Goebel, Rolf J. (2009), *A Companion to the Works of Walter Benjamin*, New York: Camden House.
- Leslie, Esther (2007), *Walter Benjamin*, London: Reaktion Books.
- Plate, S. Brent (2005), *Walter Benjamin, Religion and Aesthetics: Rethinking Religion through the Arts*, New York: Routledge.
- Pusca, Anca M (Ed.) (2010), *Walter Benjamin and the Aesthetics of Change*, UK: Palgrave Macmillan.
- Roberts, Julian (1982), *Walter Benjamin*, London: MacMillan Press.
- Rochlitz, Rainer (1996), *The Disenchantment of Art: The Philosophy of Walter Benjamin*, Translated by Jane Marie Todd, New York: The Guilford Press.
- Steiner, Uwe (2010), *Walter Benjamin: An Introduction to His Work and Thought*. Translated by Michael Winkler, Chicago: University of Chicago Press.

۹. تمامی تأکیده‌ها از نگارنده است.
10. Auratic Distance.
11. Idea of the Holy.
12. Here and Now.
13. Authenticity.
۱۴. منظور از «انفکاک روانی» در این پانوشت بنیامین با یک مثال روشنگر بیان شده است: «تصویر آئینی [icon]، بنا به ماهیت خود، دور از دست به نظر می‌آید، هرچه هم که فاصله اندک باشد. می‌توان به واقعیت مادی موضوع نزدیک شد، اما این نکته به منش دور از دسترس قرار گرفتن آن لطمه نمی‌زند» (بنیامین، ۲۷۴:۱۳۶۶). بنابراین، فاصله مدنظر بنیامین بیش از آن که فاصله فیزیکی واقعی باشد، نوعی فاصله روانی ناشی از سازوکار روان شناختی ادراک آدمی است.
15. Mystification.
16. Market Value.
17. Holy Relics.
۱۸. شاید بتوان گفت اگر پژوهش میدانی مشابهی در ایران انجام می‌شد، مسجد (به عنوان هم‌ارز کلیسا)، نمی‌توانست برای توده‌ها یادآور موزه هنری باشد و احتمالاً جای مسجد با کتابخانه عوض می‌شد؛ به ویژه با توجه به این که هنر نگارگری ایرانی تا حد زیادی وابسته به ادبیات و کتاب‌آرایی است.
۱۹. بت‌انگاری کالاها (Commodity Fetishism) «یکی از ویژگی‌های جامعه سرمایه‌داری است که نخستین بار مارکس آن را شناسایی کرد. در جامعه‌ای که بر پایه مالکیت خصوصی بنا شده و در آن روابط بازار بر همه چیز سایه انداخته باشد. کارهای انجام گرفته از طریق فروکاسته شدن به معیار عمومی پول با هم موازنه می‌شوند... و به صورت کالاهایی که [افراد] در مقام مصرف کننده خواهان به چنگ آوردن آن هستند، جلوه‌گر می‌شود» (آوتویت و باتامور، ۱۳۹۲: ۱۵۰).
۲۰. شیء‌وارگی (Reification)؛ «نظریه شیء‌وارگی لوکاج بسط و تعمیم نظریه بت‌انگاری کالاها مارکس است. لوکاج می‌کوشد تحلیل اقتصادی مارکس را به کل زندگی جامعه تسری دهد. با این که شیء‌وارگی در اکثر نوشته‌های مارکسیستی به‌طور گسترده مورد استناد و ارجاع قرار می‌گیرد، اما این نظریه را تئودور آدورنو به بالاترین حد دقت و تفصیل خود رساند» (آوتویت و باتامور، ۱۳۹۲: ۶۱۱-۶۱۰).
21. Emancipation.
22. Cultural Capital.
23. Veil.
24. Culture Industry (German: Kulturindustrie).

فهرست منابع فارسی

- احمدی، بابک (۱۳۷۳). *مدرنیته و اندیشه انتقادی*، تهران: نشر مرکز.
احمدی، بابک (۱۳۷۴). *حقیقت و زیبایی (درس‌های فلسفه هنر)*، چاپ بیست و چهارم (۱۳۹۱)، تهران: نشر مرکز.
آدورنو، تئودور و؛ هورکهایمر، ماکس (۱۳۸۳). *دیالکتیک روشنگری: قطعات فلسفی*، ترجمه مراد فرهادپور و امید مهرگان، چاپ چهارم (۱۳۸۹)، تهران: انتشارات گام نو.
آدورنو، تئودور (۱۳۸۵). *زبان اصالت در ایدئولوژی آلمانی*، ترجمه سیاوش جمادی، چاپ دوم (۱۳۸۸)، تهران: انتشارات ققنوس.
آوتویت، ویلیام؛ باتامور، تام (۱۳۹۲). *فرهنگ علوم اجتماعی قرن بیستم*، ترجمه حسن چاوشیان، تهران: نشر نی.
باتامور، تام (۱۳۷۵). *مکتب فرانکفورت*، ترجمه حسینعلی نوذری، چاپ سوم (۱۳۹۳)، تهران: نشر نی.
برجر، جاسن (۱۳۹۶). *درباره نگریستن*، ترجمه فیروزه مهاجر، تهران: نشر بان.
برگر، جان (۱۳۹۳). *راه‌های نگریستن*، ترجمه میثم سامان‌پور، تهران: نشر