Archive of SID

پژوهش‌های فلسفی، شماره‌ی چهاردهم، پاییز و زمستان ۱۳۸۷، ص۱۲۵-۱۴۶

والتر بنیامین و هنر بازتولیدپذیر [۱]

زهرا کمالی [۲]
دانش‌آموخته‌ی کارشناسی ارشد فلسفه هنر دانشگاه تهران.
مجید اکبری [۳]
استادیار دانشگاه آزاد اسلامی، واحد علوم و تحقیقات تهران، گروه فلسفه، تهران، ایران.

چکیده

والتر بنیامین(۱۸۹۲-۱۹۴۰)، فیلسوف، منتقد ادبی و فرهنگی آلمانی، در مقاله‌ی با عنوان «اثر هنری در عصر بازتولیدپذیری تکنیکی» تأثیر بسیاری بر رویکردهای مختلف به هنر داشت. مسئله‌ای که بنیامین در این مقاله به آن می‌پردازد به بحث گسترش تکنولوژی و زندگی ماشینی بازمی‌گردد که به تبع آن ماهیت هنر هم در عصر حاضر دچار یک دگردیسی شده است. از نظر بنیامین، درک و دریافت مخاطب امروزی از هنر متحول شده و این امر با جایگزین شدن کارکرد آیینی هنر با کارکرد نمایشی آن در پیوند است. به زعم او، آنچه در اثر هنریِ بازتولیدپذیرِ امروزی از بین می‌رود هاله‌ی اثر هنری نامیده می‌شود. هنرهای امروزی همچون عکاسی و سینما جریان ناپدید شدن این هاله را سرعت می‌بخشند. بنیامین عنوان می‌کند که این تجربه‌ی جدید و امرِ بازتولیدپذیر سبب شده منش آیینی هنر به نفع منش سیاسی و اجتماعی آن کنار گذاشته شود. در واقع کارکرد اجتماعی هنر از آیینی به سیاسی تغییر یافته است. البته از نظر او در هنر بازتولیدپذیر عصر حاضر نیرویی نهفته که می‌تواند علیه سنت عمل کند و آن را کنار بزند.

واژگان کلیدی: تکنولوژی، کارکرد آیینی، کارکرد نمایشی، کارکرد اجتماعی، هاله، بازتولیدپذیری تکنیکی، اثر هنری بازتولیدپذیر، عکاسی، سنت.

---

۱. تاریخ وصول: ۱۳۸۹/۵/۲۳ تاریخ تصویب: ۱۳۸۹/۱۲/۲
۲. مسئول مکاتبات
۳. پست الکترونیک: Akbari@tpf-iau.ir

www.SID.ir

Archive of SID

مقدمه

بازتولیدپذیری هنر در عصر حاضر منجر به مباحث چالش‌برانگیزی در این زمینه شده است. رهیافت بنیامین ویژگی‌هایی دارد که می‌توان گفت ناشی از شرایطی تاریخی می‌شود که در آن می‌زیسته است. زیرا با توجه به شرایط موجود تلاش می‌کند که به هنر هویتی سیاسی ببخشد. بنیامین در پی آن است ما را از ماهیت تکه‌تکه شده‌ی تجربه‌ی مدرن آگاه سازد و تفاوت هنر مدرن و پیشامدرن را به سبب امر تکثیر، به ما گوشزد کند. او به از دست رفتن توان تبادل تجربه‌ها در عصر حاضر به سبب سقوط ارزشی خود تجربه اشاره می‌کند. بنیامین به ظرفیت‌های تجربه‌ی هنری در عصر حاضر توجه دارد. او، بر خلاف بسیاری از اندیشمندان، در پی تعریفی برای هنر نبوده است، زیرا برخلاف فیلسوفانی چون هایدگر که به دنبال کشف ماهیت هنر بودند، به بررسی ماهیت تجربه‌ی هنری عصر مدرن می‌پردازد و در تلاش است تا تجربه‌ی زیبایی‌شناسانه به معنای محدود کانتی را گسترش دهد. تجربه‌ای که بنیامین مطرح می‌کند تجربه‌ای فارغ از منش آیینی و در تنش با سنت است. او هنر را به عنوان امری عینی و ورای تجربه‌ی انسان‌ها در نظر نمی‌گیرد؛ تقدس‌زدایی را نیز یکی از تجربه‌های حیاتی و رایج زندگی مدرن به شمار می‌آورد.

از این روی، در این نوشتار، نخست به این سؤال پاسخ داده می‌شود که عنصر برجسته و خصوصیت اصلی تجربه‌های هنری عصر حاضر از دیدگاه بنیامین چیست؟ سپس رهیافت بنیامین به مسأله‌ی بازتولیدپذیری ارزیابی می‌شود.

تجربه‌ی هنر در زندگی روزمره‌ی مدرن

مقاله‌ی «اثر هنری در عصر بازتولید مکانیکی»[1] والتر بنیامین برای هر مباحثه‌ای در مورد اثر هنری در دوره‌ی معاصر اثری بنیادی و اساسی است. این مسئله که چنین مباحثی در مورد اثر هنری باید در فلسفه یا نقد ادبی و تاریخ هنر و یا مطالعات فرهنگی طرح شود خود جای تأمل دارد. البته از میان تمام آثار بنیامین این مقاله بیشتر گونه‌ای نقل قول است. گرچه در عین حال، در حقیقت ممکن است حداقل تا حدی با مفهوم‌های فلسفی ارتباط داشته باشد.[2] با نظری کلی به افکار و آرای بنیامین می‌توان پشت تمام آثار متنوع او چهره‌ی کم و بیش یک فیلسوف را باز یافت؛ چنان‌که او موضوع اصلی نقد فلسفی را آشکار ساختن این نکته

1. The Work of Art in the Age of its Mechanical Reproduction
2. Benjamin, *Walter Benjamin and Art*, pp.1-108.

www.SID.ir

Archive of SID

می‌دانست که کارکرد شکل‌های هنر این است که محتوای تاریخی را به حقیقت فلسفی تبدیل کنند. دلبستگی او به ادبیات و بعد به هنرهای دیگر، نتیجه‌ی همین نسبتی بود که میان هنر و فلسفه می‌یافت.[۱] از دیدگاه بنیامین، هنر نه تنها باید برحسب تصویرش از واقعیت اجتماعی نزاع‌های طبقاتی ارزیابی شود، بلکه باید بر حسب فن‌آوری‌هایش و نیز بر حسب جایگاهش در ارتباط با تولیدات ادبی یک دوره‌ی مشخص تحلیل شود.[۲]

جنبه‌های متفاوتی از این مقاله‌ی بنیامین را می‌توان ممتاز ساخت و به آن پرداخت. اما یکی از گیراترین و جذاب‌ترین موضوعات در این مقاله این است که چه ارتباطی بین تاریخ آثار هنری از منظر تاریخ گسترش تکنولوژی با تأثیر هم‌زمان گسترش مفهوم‌هایی وجود دارد که هنر بر اساس آنها درک می‌شده است. به عبارت دیگر، «تجربه‌ی هنری» چه نفوذ گسترده‌ای در هر دوره‌ی زمانی خاص در درک و تفسیر هنر داشته است. چیزی که در این زمینه به آن برمی‌خوریم این مسئله است که هنر دیگر صاحب حوزه‌ای متعالی و دور از دسترس نیست. فن‌آوری‌ها[۳] راه‌هایی را برای اندیشیدن به تاریخ هنر و همچنین فلسفه‌ی هنر به روی ما گشوده‌اند.[۴]

همواره در طول تاریخ، فیلسوفان هنر سعی در ارائه‌ی تعریفی برای هنر و کارکرد آن داشته و در پی یافتن پاسخی برای این پرسش بوده‌اند که «هنر چیست؟» یا «اثر هنری چگونه باید باشد؟» تا از این منظر بتوانند ماهیت اصلی هنر را حتی اگر به مفهوم در نمی‌آید، دست‌کم قابل درک سازند. اما آنچه بنیامین را به تأمل در این زمینه وامی‌دارد، به هیچ روی، پرسش برای تعریف هنر به شکل عام نیست. هدف او رسیدن به تعریفی استعلایی از هنر نیست بلکه پرسش از ماهیت تجربه‌ی هنری در عصر خود است؛ یعنی هنر در تجربه-ی روزمره و اجتماعی ما. در واقع، او از زمانه‌ی خود پرسش می‌کند. پرسش او این است: چه دگرگونی در تجربه‌ی هنری و به تبع آن تجربه‌ی حسانی و نهایتاً تجربه مدرن ما رخ داده که آن را شایسته‌ی تأمل فلسفی گردانیده است؟ در نتیجه، او در جریانی از زیبایی‌شناسی به تأمل می‌پردازد که زمینه‌ی تاریخی و اجتماعی تجربه‌های ما را به پرسش می‌کشد. از منظر او رفتارهای هنری متفاوت در دوره‌های مختلف تحت تأثیر ساختار خود تجربه[۵] در آن عصر

---

۱. احمدی، *حقیقت و زیبایی*، ص ۲۳۵.

2. Kazis, *Benjamin's Age of Mechanical Reproduction.*
3. techniques
4. Benjamin, *Walter Benjamin and Art*, p.1.
5. Erfahrung (D)

www.SID.ir

Archive of SID

است. به عنوان مثال، زوال شعر غنایی و یا قصه‌گویی در عصر تکنیک بیانگر فقر تجربه و توان تبادل تجربه است.[۱]

هنر در عصر مدرن، دیگر عاملی برای انتقال تجربه نیست، بلکه گستره‌ای است که انسان در آن می‌آموزد چگونه ضربه‌ی زمان را تحمل کند. این دگردیسی حاصل از فناوری باعث آشکار شدن ویژگی‌هایی می‌شود که در آثار هنری گذشته نهان بود. بنیامین رابطه‌ی این ویژگی‌ها را هاله[۲] می‌نامد که سپس‌تر توضیح داده خواهد شد.[۳]

بنیامین در این مقاله سعی دارد تأثیر تولید و مصرف توده‌ای، و تکنولوژی مدرن بر جایگاه آثار هنری و اثر آنها را بر اشکال معاصر هنر عامه[۴] یا فرهنگ عامه ارزیابی کند. به زعم او، از آنجا که آثار هنری، در مذهب و در مراسم و آداب مذهبی ریشه دارند، حالت خاصی به خود گرفته‌اند که حاکی از قدرت و انحصاری بودن و یگانگی آن از نظر زمان و مکان است. همچنین آثار هنری جایگاه خاصی را در مراسم مذهبی اشغال می‌کرده‌اند که توانسته است نظم حاکم را به لحاظ فرهنگی مشروعیت و به لحاظ اجتماعی انسجام بخشد. اما هنر بازتولیدپذیر جدید امکان تجربه‌ی هنری را به میان تمامی توده‌های مردم برده و می‌تواند تجربه‌ی جمعی را که هنر نخبه‌گرا از انسان مدرن دریغ داشته شده به او بازگرداند.[۵] بازگرداند.[۵]

بنیامین بارها تجربه‌ی زیبایی‌شناسانه‌ی محدودی که تلقی کانتی آن را بیان می‌کند - و به فقر و بی‌معنایی تجربه می‌انجامد - نقد می‌کند. چنین تجربه‌ای ناظر به لذت‌های زیبایی‌شناسانه‌ای است که ناشی از مشاهده‌ی امور و موضوعات از نگاهی فاصله‌دار و تأمل‌گرانه است؛ مشاهده‌ای که در امور غرق نمی‌شود. اما، به‌عکس، تجربه‌ای که توده‌ی مردم در عصر جدید، به دست می‌آورند، نفوذ کردن و نزدیک شدن به جسم است. البته بنیامین استدلال می‌کند که ممکن است آثار هنری سنتی[۶] برای همه‌ی مردم به طور یکسان لازم و ضروری نباشند، چون آثار تکنیکی جدید بیشتر با نیازهای توده‌ها[۷] متناسب

---

1. Benjamin, *The Problem of Modernity*, p.122.
2. Aura

۳. اشتاین، *والتر بنیامین*، ص۹۶.

4. popular art

۵. استریناتی، *مقدمه‌ای بر نظریه‌های فرهنگ عام*، ص۱۱۸.

6. traditional works of art
7. masses

www.SID.ir

Archive of SID

اند و بهتر پاسخگوی نیازهای آنها هستند.[۱]

به باور او، در طی ادوار طولانی تاریخی، روال ادراک حسی انسان همراه با کل شیوه‌ی هستی جامعه‌ی بشری تغییر کرده است. روشی که از طریق آن ادراک حسی انسان انجام می‌گیرد؛ واسطه‌ای که ادراک حسی[۲] در آن تکامل می‌یابد، نه تنها به طبیعت بلکه به شرایط تاریخی هم بستگی دارد. در عصر حاضر نیز فنِ تکثیر سبب ایجاد تغییرات در تجربه‌ی هنری ما شده و به تبع آن ماهیت هنر هم در دوره‌ی ما دچار دگرگونی گشته است؛ از این روی ماهیت هنر در دوران‌های مختلف متفاوت است؛ پس اینکه هنر در دوران‌های مختلف صورت‌بندی‌های متفاوت دارد دلیلش نه محتوای آثار بلکه چگونگی دریافت و تعامل مخاطبان آثار با آنهاست.[۳]

نکته‌ی مهم دیگر اینکه، اثر تاریخی ریگل[۴] با عنوان«صناعت هنر رومی متأخر» زمینه‌ای برای شکل‌گیری دیدگاه بنیامین بود. ریگل نظریه‌ی رمانتیک مبتنی بر مستقل بودن اثر هنری را با ارجاع دادن حوزه‌ی هنر به حوزه‌ی تاریخ اجتماعی به سرانجام می‌رساند. از نظر ریگل، دگرگونی در تکنیک‌های هنری از تغییراتی نشأت می‌گیرد که در شیوه‌ی نگاه و برداشت مردم از مشاهده‌ی جهان به وجود می‌آید. بنابراین، او منکر تاریخ هنر می‌شود و معتقد است آنچه وجود دارد تنها تاریخ زندگی مردمی است که نیازهای متفاوتی دارند و به شیوه‌های متفاوتی هم این نیازها را مرتفع می‌سازند.[۵]

با توجه به آنچه بیان شد می‌توان گفت، هنرمند دیگر شخصیتی مستقل و خلاق محسوب نمی‌شود، بلکه دقیقاً مانند کسی در نظر گرفته می‌شود که با موقعیت اجتماعی و تاریخی معین، با شرایطی برای تولید هنر روبروست که نسبت به خودش خارجی هستند. به نویسنده نیز همچون «تولیدکننده» نگریسته می‌شود که کارش استفاده از ابزارهای فنی و قالب‌ریزی آن‌ها در یک اثر هنری است. در عصر حاضر، شیوه‌های تولید هنری مانند روش‌های چاپ و بازتولید شرایط هنرمند را تعیین می‌کنند. به عبارت دیگر، هنرمند مغلوب شرایط موجود عصر خود است و شرایط و امکانات خارجی چگونگی هنر او را شکل

1. Hammermeister , *The German Aesthetic Tradition*, p.198.
2. sense perception
3. Benjamin, *Illumination*, p.325.
4. riegl

۵. اشتاین، *والتر بنیامین*، ص۶۲.

www.SID.ir

Archive of SID

می‌دهند.[۱]

بیان «تجربه‌ی مدرنیته» از زبان مارشال برمن این مسئله را تا اندازه‌ای روشن‌تر می‌سازد. به زعم او، مدرنیته مجموع دو امر تجربه‌ی امکانات و خطرات زندگی است. «برای ما مدرن بودن یعنی تعلق داشتن به محیطی که ماجرا، قدرت، شادی، رشد و دگرگونیِ خود و جهان را به ما وعده می‌دهد و در عین حال، ما را با تهدید نابودی و تخریب همه‌ی آنچه داریم، همه‌ی آنچه می‌دانیم و همه‌ی آنچه هستیم، روبرو می‌سازد.»[۲]

نزد او، واژه‌ی«تجربه هنری»[۳] معنای فلسفی گسترده‌تری می‌یابد تا به وجهی انتقادی و در نهایت به مقصودی سیاسی نائل شود. بنابراین، نه تنها به سبب آغاز عصر دیجیتال و پا نهادن در آن، به تأمل در رویکرد بنیامین نیاز داریم، بلکه ضرورت دارد آن را همراه با شکل‌های دگرگون شده‌ای از هنرهایی مانند موسیقی، عکاسی، ادبیات و معماری دوباره ارزیابی کرد. این کار ارزش‌های نهفته‌ی مقاله‌ی «اثر هنری در عصر بازتولیدپذیری تکنیکی» بنیامین را آشکار می‌کند.[۴]

شاخص هنر در عصر مدرن

همانطور که پیش‌تر اشاره شد بنیامین را می‌توان پیشگام این نظر در تاریخ هنر دانست که عقیده داشت وسایل مادی ارتباط هنری نقشی محوری در معنای هنرها دارند. اگر این مقدمه را بپذیریم که وسایل مادی ادراک هنری، نقش اساسی در چگونگی هنر دارد، باید دید چه عاملی است که تجربه‌ی هنری در عصر مدرن را شکل می‌دهد. بنیامین وجه تمایز هنر مدرن با پیشامدرن را در تکثیر و بازتولیدپذیری هنر مدرن می‌داند. او استدلال می‌کند، آنچه اهمیت دارد دگرگونی‌های حاصل از فن‌آوری‌ها است که به تولید آثار هنری منجر می‌شود. با پرداختن به مقاله‌ی «اثر هنری ...» بنیامین می‌توان نشان داد که تحولاتی که در آثار هنری به وجود آمده دو نتیجه‌ی قابل ذکر را به بار آورده است: نخست اینکه، تاریخ گسترش فن‌آوری، چارچوبی را فراهم می‌کند که آثار هنری بصری[۵] در درون آن فهمیده

---

۱. ولف، *تولید اجتماعی هنر*، ص ۸۰.

۲. برمن، *تجربه‌ی مدرنیته*، ص ۱۴.

3. practice of art

4. Benjamin, *Walter Benjamin and Art*, p.2.

5. visual arts

www.SID.ir

Archive of SID

می‌شوند. اما نتیجه‌ی دوم که به طور ضمنی می‌توان به آن اشاره کرد این است که پذیرش تحول و دگرگونی به معنای رها کردن هنر گذشته نیست.[۱]

فن‌آوری نیز می‌تواند همچون عامل توسعه و گسترش زیست‌جهان[۲] انسان درک و دریافت شود. همچنین می‌تواند همچون عامل خجلت یا منعقدکننده‌ی تاریخ در نظر گرفته شود. هنرهای عصر حاضر همچون سینما و عکاسی جای هاله‌ی سنتی هنر را به وسیله‌ی تجربه‌ی همگانی و شوک مونتاژ می‌گیرند.[۳]

برای بنیامین، مونتاژ تبدیل به فرم تمثیلی مدرن، سازنده و پویایی شد که این توان را داشت تا چیزهای ناهمگون را طوری به هم پیوند بزند که قادر باشد مردم را برای درک و دریافت چیزهای جدید «تکان» دهد. از دید او، این تکان به عنوان تجربه‌ی نخستین و اولیه‌ی نابسامانی در زندگی مدرن توده‌ای و صنعتی شهری است.[۴]

بسیاری جنبش‌های هنری نیز به مسئله‌ی تکثیر پرداخته‌اند که از میان آنها می‌توان به جنبش پاپ آرت[۵] اشاره کرد. آثار هنریِ این جنبش به شکلی مستقیم بر روی رسانه‌های گروهی بازتولیدپذیر انگشت می‌گذارد و تصاویری از اشیا و آدمیانی انعکاس می‌دهد که به طور روزمره در زندگی افراد مدرن مطرح می‌شود. اندی وارهول از اعضای این جنبش بارها موضوع بازتولیدپذیری را در مقولات زندگی روزمره به نحو کنایی به نمایش می‌گذارد. او برای خلق آثار خود از امکانات چاپ و تکثیر، به خصوص روش سیلک‌اسکرین استفاده می‌کرد. آثار او معمولاً از تکرار یک تصویر مشابه تشکیل می‌شود؛ از معروف‌ترین آثارش می‌توان به «پرده‌ی کوکاکولا» (۱۹۶۲) و یا تکرار تک‌چهره‌های متعدد از هنرمندانی چون الویس پریسلی و مرلین مونرو اشاره کرد. در اینجا هنرمند مانند دوربین عکاسی و یا یک ماشین تکثیر خودکار عمل می‌کند؛ البته خود او هم اذعان دارد که می‌خواهد همچون یک

---

1. Ibid, p.2.
2. life-world
3. Cooper, *A Companion to Aesthetics*, p.56.

۴. اشتاین، *والتر بنیامین*، صص۱۷-۱۸.

5. pop art

پاپ آرت در اوایل دهه‌ی ۱۹۵۰در انگلیس ظهور یافت و به گونه‌ای مستقل و حدوداً همزمان، این هنر در آمریکا نیزپدیدار شد. هنر پاپ که محصول روند رو به رشد سرمایه‌داری آمریکا و اروپا محسوب می‌شود تحت شرایطی یکسان در دو سرزمین دور از هم برای ارائه‌ی هنری مجسم با بهره‌وری از کالاهای جامعه‌ی سرمایه-داری و وسایل ارتباط جمعی و تولیدات تصویری حاصل از آن پا به عرصه نهاد.

www.SID.ir

Archive of SID

ماشین عمل کند.[۱] با استفاده از هنر پاپ که از بزرگ کردن عناصر پیش‌پاافتاده‌ی زندگی روزمره در جامعه‌ی مصرفی ناشی می‌شد، سرانجام، هنرمندان پاپ به مردم نشان دادند - به کمک این تصاویری که آنها به هر دلیل باورشان کرده بودند و آنها را مطابق با اصول فلسفی و اجتماعی می‌دانستند - می‌توانند تأثیری بر آنها بگذارند که هرگز تجربه نکرده بودند و حتی تا مرز دگرگونی پیش روند.[۲]

مارشال برمن بیان می‌کند یکی از بنیادی‌ترین مشکلات مدرنیسم قرن بیستم، گرایش هنر مدرنیستی به قطع رابطه و تماس با زندگی روزمره‌ی مردمان عادی است، اگرچه برمن موارد استثنایی چون جیمز جویس را نیز نام می‌برد. او عنوان می‌کند که برای هنرمندی چون بودلر آن هنری که با زندگی زنان و مردان کوچه و خیابان پیوند عمیقی نداشته باشد، به معنای واقعی کلمه، اصلاً مدرن نیست.[۳] مدرنیته‌ای که بنیامین جستجو می‌کند نیز از چنین شکلی برخوردار است، تا بتواند تجربه‌ای همگانی را بوجود آورد و از این بابت آن وحدت جمعی انسان‌های عصر صنعتی را که در حال از دست رفتن است به هر صورتی حفظ کند و در مسیر رهایی انسان‌ها قرار دهد. بنیامین هنر را در خدمت موضوعات سیاسی، فلسفی و مذهبی می‌دید. اما او هم‌چنین به گونه‌ای مدعی بود که هنر رو به نابودی است. البته شاید این ابهام در سخن او به دریافت‌های گوناگونی منجر شود.[۴]

باید گفت این تمایزی که او بین هنر مدرن و پیشامدرن قائل است به معنای مرگ هگلی هنر نیست. در واقع او معتقد است که هنر به عنوان کنشی انسانی همچنان زنده است، اما با هنر گذشته تمایز اساسی دارد.[۵] شاید بتوان گفت آن چیزی که در عصر مدرن اتفاق می‌افتد مرگ هنر به آن معنایی نیست که هگل عنوان کرده، نیست، بلکه مرگ زیبایی‌شناسی رخ داده است. یعنی مرگ آن عقاید فلسفی که شاید می‌توانست به شرایط جاودانی احتمال یک تجربه‌ی زیبایی‌شناختی - که یکی از خصوصیات طبیعی وجود بشر به شمار می‌آید - پی ببرد. اکنون با توجه به مقاله‌ی «اثر هنری» بنیامین مشخص شده که یک از عامل‌های نشان دهنده‌ی پایان زیبایی‌شناسی در عصر حاضر (پیدایش) جامعه‌ی

---

۱. مراثی، *نقاشان بزرگ و عکاسی*، صص ۳۵۲-۳۵۳.

۲. پی‌یر، *پاپ آرت*، صص ۲۷-۲۸.

۳. برمن، *تجربه‌ی مدرنیته*، ص ۱۷۵.

4. Cooper, *A Companion to Aesthetics*, p.53.

۵. شیخ‌مهدی، *نظریه‌ی انتقادی و سینمای آلمان*، ص ۹۹.

www.SID.ir

Archive of SID

توده‌ای است.[۱]

یکی از نکته‌هایی که بنیامین ذکر می‌کند این است که، پذیرش مخاطب در هنرهای عصر جدید در خلال نوعی «پراکنده‌حواسی»[۲] حاصل می‌شود و نه توجه جدی به اثری هنری تا بخواهد همه‌ی وجود و حواسش را در اختیار آن قرار دهد؛ این مسئله در شیوه‌ی ادراک مخاطب نیز تأثیر نازدودنی می‌گذارد. بنیامین در این زمینه بسیار تحت تأثیر نظریه‌ی برشت در مورد تأتر حماسی[۳] و روش پیشنهادی او یعنی فاصله گذاری[۴] است. به عنوان مثال، در نقاشی مرسوم است که مخاطب غرق در طرح‌های نقاشی می‌شود و به زاویه‌ها و ترکیبات و رنگ‌های آن توجه زیادی می‌کند، اما در هنرهای عصر حاضر مثل سینما، تصاویر پشت سر هم به سرعت جابجا می‌شوند و فرصتِ تعمق را به مخاطب نمی‌دهند.[۵]

بنیامین از این رویه‌ی از میان برداشتن فاصله‌های سنتی میان صحنه و تماشاگر با عنوان پر کردن چاله‌ی ارکستر[۶] یاد می‌کند. در اینجا توهم تأتر فرو ریخته است و شرایط اجتماعی و سیاسی، آنطور که بر تماشاگر آشکار است، در نمایشنامه باز نموده نمی‌شود. تماشاگر به همراه هنرپیشگان به اندیشیدن درباره‌ی این شرایط وادار می‌شود.[۷]

بازتولیدپذیری و زوال هاله‌ی اثر

بنیامین در بحث از هنر مدرن که مهم‌ترین ویژگی آن را بازتولیدپذیری می‌داند به نکته‌ی مهمی اشاره می‌کند؛ یعنی بحث از تجلی یا به عبارتی هاله‌ی تقدس اثر است که به گونه‌ای می‌توان آن را وجه تمایز هنر مدرن با هنر سنتی دانست. او در بخش دوم از مقاله‌ی «اثر

---

۱. ملرز، *دموکراسی و هنر*، ص ۲۴۵.

2. distraction / Ablenkung

3. epic theatre

مفهوم تأتر حماسی برشت به شیوه‌هایی بستگی دارد که پیوسته مخاطبان را از حالت انفعال بیرون بیاورد و نگذارد فراموش کنند که سرگرم تماشای نمایشنامه هستند.

4. alienation-effect

فاصله‌گذاری تأتر حماسی ممکن است از روشهایی مانند واداشتن هنرپیشه به قطع بازی و خواندن ترانه یا گفتگوی مستقیم با تماشاگران در وسط صحنه (که در زمان خود تازگی داشتند) استفاده کند.

5. Benjamin, *Walter Benjamin and Art*, pp.3-4.

۶. در تأتر جایگاه نشستن اعضای ارکستر است، چه در برابر تماشاگران باشد و چه در پشت صحنه.

۷. ولف، *تولید اجتماعی هنر*، ص۱۱۴.

www.SID.ir

Archive of SID

هنری ...» بیان می‌کند که شاید بتوانیم آن چیزی که در هنر بازتولیدپذیر حذف می‌شود را تحت مفهوم هاله بگنجانیم و به طور کلی بگوییم که فن بازتولید، موضوع بازتولید شده را از قلمرو سنت[۱] جدا می‌کند. به دو دلیل؛ نخست اینکه، با تولید تعداد بسیاری امر بازتولید شده یک امر متکثر جایگزین یک وجود یگانه[۲] می‌شود. دیگر آنکه، با این کار به تماشاگر یا شنونده اجازه می‌دهد که در وضعیت خاص خودش با اثر بازتولید شده ملاقات کند؛ در نتیجه، موضوع بازتولیدشده را دوباره فعال می‌کند. این دو جریان به متلاشی شدن عظیمی در امر سنت منجر می‌شود که خودش روی دیگر سرگشتگی معاصر و تجدید بشریت است.[۳] است.[۳]

او در مقاله‌ی خود این مسئله را که چگونه بازتولید مکانیکی یکتایی و اصالت اثر هنری را نابود می‌کند، تحلیل می‌کند. از دید او، نابودی هاله در عصر تولید ماشینی امری اجتناب-ناپذیر است. البته او این امر را از بسیاری جهات مفید ارزیابی می‌کند. اگر اثر هنری پیوند خود را با بستری سنتی که در آن رشد یافته بگسلد و به عبارتی از آن جدا شود، آنگاه این اثر، اقتدار غیرواقعی خود را نیز از دست خواهد داد.[۴] به بیانی دیگر و دقیق‌تر، در صورتی اثر یگانه است که در بستر سنت شکل بگیرد و جنبه‌ی یکه‌ی اثر از سنت جداشدنی نیست همانطور که آثار هنری در دوران باستان برای استفاده در مراسم جادویی و مذهبی به کار گرفته می‌شدند و اثر هنری از کارکرد آیینی خود جدا نمی‌شد. اثر هنری تجلی خود را از دست نخواهد داد مگر آنکه کاملاً از نقش آیینی خود جدا شود. در تعریف تجلی می‌توان گفت مانند «ظهور چیزی دور از دسترس، هر چند فاصله کم باشد». فاصله در تقابل با نزدیکی است. این دست‌یافتنی نبودن ویژگی اصلی تصویر آیینی نیز هست و تصویر آیینی بر اساس ماهیت خود «دور از دسترس، هر چند فاصله اندک باشد» به نظر می‌آید.[۵]

اگر اثر هنری آن جادو و هاله‌ای را که در هنر سنتی داشت از کف می‌دهد و تمایل دارد که فارغ از توجه به واقعیت که حاصل عقل‌گرایی طبقه‌ی میانه است انطباق پیدا کند، این موضوع تا حدی با فقدان کیفیت یگانه و بی‌همتای اثر هنری مرتبط است. تولیدِ ماشینی

---

1. tradition / Tradition
2. unique
3. Benjamin, *Illumination*, pp.324-325.
4. Kazis, *Benjamin's Age of Mechanical Reproduction.*
۵. احمدی، *مدرنیته و اندیشه‌انتقادی*، صص۲۴۶-۲۷۴.

www.SID.ir

Archive of SID

مسبب این امر است.[۱]

همان‌طور که بیان شد پیوند مفهوم تجلی از سنت و اصالت ناگسستنی است و از طریق هاله است که اصالت منتقل می‌شود. بنابراین، می‌توانیم بگوییم اثر هنری با بازتولید ماشینی اصالت خود را نیز از دست می‌دهد. دلایل از میان رفتن اصالت از این قرارند:

۱- بازتولید فنی از اثر مستقل است و با نمای نزدیک جنبه‌هایی از اثر را نشان می‌دهد که از چشم دور می‌ماند.

۲- بازتولید مکانیکی اثر را به مکان‌هایی می‌برد که برای نسخه‌ی اصل امکان‌پذیر نیست.[۲]

در حقیقت، ارزش یک اثر هنری، بیشتر از ارزش آیینی آن ناشی می‌شود، خواه ارزش جادویی، ارزش مذهبی یا ارزش دنیوی باشد - که مانند آیینی از زیبایی است - و اصالت بیشتر یک معیار مربوط به ارزیابی تولید هنری است. برای مثال در عکاسی پرسش از نسخه‌ی اصیل معنایی ندارد.[۳]

نگارش مقاله‌ی «اثر هنری. . .» هم‌زمان با برهه‌ای تاریخی‌ست که آثار و پیامدهای این دوره باعث دگرگون شدن منش و ماهیت هنر از نظر سه ویژگی مهم و مرتبط با هم گردیده است: (۱) نابودی هاله‌ی اثر هنری، (۲) تکثیرپذیری ساختار اثر هنری، (۳) سیاسی کردن تجربه‌ی همگانی اثر هنری. زمانی‌که بنیامین متوجه از میان رفتن منش هاله‌مند هنر از طریق بازتولیدپذیری گردید، پیش‌تر گرایشِ چشمگیرِ دیگری در هنر آوانگارد وجود داشت که نه تنها به از میان رفتن هاله عکس‌العمل نشان می‌داد بلکه در حقیقت شدیداً منکر هر گونه بقایای شأن هاله‌مند هنر بود. بنیامین در مقاله‌ای که در باب دادائیسم[۴] نگاشت، درباره‌ی پیامد تکان‌دهنده و نابودی هاله عنوان می‌کند: آنچه دادائیست‌ها با خلق آثار خود به دست می‌آوردند نوعی نابودی هاله در هر اثری بود که تولید می‌کردند. آنچه آنها همچون یک بازتولیدپذیری از طریق شیوه‌های تولید بیانات دادائیستی خود مهر بدنامی بر آن می‌زدند، در واقع یک بحران شدید را ضمانت می‌کرد.[۵]

به عقیده‌ی بنیامین، در آثار هنریِ ناهنجاری همچون آثار دادائیست‌ها یک نوع بدویت به

---

۱. هاوزر، *تاریخ اجتماعی هنر*، ص ۲۹۰.

۲. اشتاین، *والتر بنیامین*، ص ۹۷.

3. Richard Kazis, *Benjamin's Age of Mechanical Reproduction.*

4. dadaism

دادا جنبشی ادبی و هنری بود با دامنه‌ی جهانی و خصلت هیچ‌گرایانه که از سال ۱۹۱۵ تا ۱۹۲۲ دوام آورد.

5. Benjamin, *Walter Benjamin and Art*, pp.212-213.

www.SID.ir

Archive of SID

چشم می‌خورد. از نظر او، امروزه به آسانی می‌توان به نیت آن‌ها از ایجاد آثار بصری یا ادبی پی برد. آنها قصد داشتند از طریق آثار خود به اهدافی برسند که در عصر حاضر به راحتی از طریق سینما می‌توان به آنها رسید. در واقع، آثار آها به گونه‌ای بر سر مخاطب فرود می‌آمدند و قدرت تفکر و اندیشه را به او نمی‌دادند؛ همچون سینما که تصاویر در آن به سرعت و پشت سر هم می‌آیند و تماشاگر فرصت اندیشیدن را از دست می‌دهد.[۱]

در نهایتِ بازتولید تکنیکی هنر در عکاسی و فیلم ناطق جریانی را که هاله‌ی اثر هنری در آن ناپدید می‌شود را تکمیل می‌کند. نه تنها آثار هنری سنتی به واسطه‌ی بازتولید سمعی یا تصویری خود، اینجا و اکنون[۲] خود را از دست می‌دهد در تولید آثاری چون عکس و فیلم حتی بیش از آن، این آثار هاله‌ی تقدس خود را از دست می‌دهند.[۳]

بنیامین در مقاله‌ی «اثر هنری ...» بخش عمده‌ای را هم به فیلم اختصاص داده است. او در این مقاله حضور هنرپیشه در بین توده‌ها را باعث از بین رفتن هاله‌ی هنرپیشه می‌داند. از نظر تفکیک اساسی بین هنرمندان و مردم، جایگاه هنرپیشه در استودیوی فیلم با جایگاه آهنگساز در استودیوی ضبط تشابه دارد. اصلی‌ترین تمایز که به وسیله‌ی بنیامین بر آن تأکید می‌شود تمایز بین شیوه‌ی تولید طبیعی و مصنوعی است؛ دومی (شیوه‌ی تولید مصنوعی) مستلزم فروپاشی تمامیت و یکپارچگی کنش و واکنش چیزی است که تولیدکننده و دریافت‌کننده (مخاطب) در آن شریک اند: مثل زمان و مکان.[۴]

بنیامین شرح می‌دهد که هاله با حضور شخص بازیگر در پیوند است. بنابراین نسخه تکراری از آن نمی‌توان یافت. او می‌گوید هاله‌ای که در صحنه‌ی تأتر از مکبث ساطع می‌شود برای تماشاچی از بازیگر نقش مکبث جدا شدنی نیست. ولی جنبه‌ی فوق‌العاده‌ی فیلمبرداری در استودیو این است که دوربین جایگزین تماشاچی می‌شود. بنابراین، هاله‌ای که بازیگر را احاطه کرده ناپدید می‌شود و به همراه آن هاله‌ی شخصی که بازیگر، نقشش را بازی می‌کند هم از بین می‌رود.[۵]

بنیامین در کتاب *پاساژها* اشاره می‌کند که نابودی هاله به یک معنا «افسون‌زدایی» یا «اسطوره‌زدایی» مدرنیته است. او تجلی اثر هنری را خصوصیتی اسطوره‌ای می‌داند. دیدگاه

---

۱. احمدی، ۱۳۶۶، صص ۲۶۵-۲۶۷.

2. here and now
3. Hammermeister, *The German Aesthetic Tradition*, p.198.
4. Benjamin, *Walter Benjamin and Art*, p.191.
5. Benjamin, *Illumination*, pp.329-330.

www.SID.ir

Archive of SID

اسطوره‌ای بر مبنای این‌همانی چیزها یا معنایی نهانی و غیرقابل دسترس استوار است؛ چهره‌ی مقدس در هر اسطوره‌ای، الگوی این دلالت است.[۱]

تجلی اثر هنری سه ساحت اصلی دارد: (یک) اثر یکه است، (دو) با ما فاصله دارد و (سه) جاودانه است. بازتولید مکانیکی هر سه ساحت تجلی را از میان می‌برد. در توضیح این ساحت‌ها می‌توان گفت، به عنوان مثال، تکثیرِ یک نقاشی دیواری مانند مونالیزا به شکل پوسترهای دیواری، دیگر موردی یکه نیست و در اختیار همه قرار دارد. فاصله‌ای هم میان این اثر تکثیر شده و ما وجود ندارد و هر گاه بخواهیم می‌توانیم آنرا خریداری کنیم؛ در ضمن، این اثر دیگر جاودانی نیست و هر زمان که از آن دلزده شویم می‌توانیم آنرا با نسخه‌ی تکثیرشده‌ی اثری دیگر تعویض کنیم.[۲] شاید بتوان گفت، مفهوم هاله از دیدگاه او ارتباط خاصی با زیبایی ندارد و بیشتر مفهوم شکوه‌مندی (والایی) مد نظر اوست. خود او مثال منظره‌ی کوهستان را می‌آورد که با ما فاصله دارد و یکه و جاودانه به نظر می‌رسد. مونالیزای داوینچی زمانی والا بود اما امروزه به واسطه‌ی بازتولیدپذیری در اختیار همه قرار گرفته است.[۳]

امروزه، ما مفهوم بنیامین از هاله را برای رسانه‌های جدید (مانند رسانه‌های دیجیتال)، به خصوص برای «حقیقتِ ترکیبی»، یعنی یک گروه از تکنولوژی‌ها که کامپیوتر از طریق ترکیب کردن تصاویر دیداری و امواج شنیداری آنها را تولید می‌کند، به کار می‌گیریم. البته باید اذعان داشت که حقیقتِ ترکیبی انتخاب‌های هنرمند طراح را افزایش می‌دهد و آشکارا توسل به هاله به شیوه‌های جدید را مجاز می‌شمارد. جستجوی فرهنگی ما از تجربه‌ی هاله‌مند یک مشکل را در ارتباط با حقیقتِ ترکیبی باقی می‌گذارد که برای بنیامین این مشکل در مورد فیلم وجود داشت. رسانه‌های جدید هاله را در یک وضعیت دائمی از نوسان و بحران نگه می‌دارند و می‌توان گفت که این بحران کلید فهم ما از رسانه‌های جدید است.[۴] اما بنیامین در نهایت عنوان می‌کند که در عصر حاضر، آثار هنریِ خاص و بی‌نظیر در محل ویژه‌ای جای دارند که از آن به اندازه‌ی ارزشی که دارد حفاظت می‌شود. این محل‌های حفاظت شده هم به وسیله‌ی گروه‌های اجتماعی باقدرت نظارت می‌شود. از این روی، او

---

۱. احمدی، *مدرنیته و اندیشه‌ی انتقادی*، صص ۱۴۷-۱۴۸.

۲. بنیامین، *نشانه‌ای به رهایی*، ص ۶۰.

۳. احمدی، *خاطرات ظلمت*، ص ۶۵.

4. Bolter, *New Media and the Permanent Crisis of Aura*.

www.SID.ir

Archive of SID

نتیجه می‌گیرد که این آثار باز هم دارای هاله‌ای هستند حتی اگر شده هاله‌ای از پول و نفوذ باشد.[۱]

کارکرد آیینی و نمایشی هنر

به زعم بنیامین، بازتولیدپذیری اثر هنری برای نخستین بار در تاریخ جهان، اثر هنری را از بند وابستگی به هر نوع آئینی چه دینی و چه دنیوی رهانید. امکان بازتولید در این اثر هنری جدید جزئی از ماهیت و نحوه‌ی نمایش آن می‌شود. در ابتدا، هنر اساساً کارکرد آیینی داشت؛ به عنوان مثال نمادین‌سازی امر قدسی. این کارکرد، ارزش «مناسکی» بالایی دارد. کارهای آیینی قدرت خود را با محدود بودن به فضاهای مناسکی دست نایافتنی حفظ کرده یا افزایش می دهند.

بنیامین عنوان می‌کند که آثار هنری از جهات گوناگون دریافت و ارزشگذاری می‌شوند که در میان این جهات دو قطبِ برجسته‌تر قابل شناسایی هستند: در یکی تکیه بر ارزش آیینی[۲] اثر و در دیگری بر ارزش نمایشی[۳] آن است. تولیدات هنری با موضوعاتی آیینی که در خدمت آیین بودند آغاز می‌شود؛ یعنی اولین آثار هنری در خدمت آیین شکل گرفته‌اند. در آغاز مراسم جادویی و سپس مراسم دینی است. یعنی آنچه اهمیت داشت وجود داشتن و حضور این آثار بود نه دیده شدن آنها. همان‌طور که در بخش پیشین بیان شد، یک اثر تنها زمانی هاله‌ی خود را از دست می‌دهد که کاملاً از کارکرد آیینی خود جدا شده باشد.[۴]
او استدلال می‌کند، اثر هنری نمی‌تواند جدا از کارکرد فرهنگی و جادویی خود باشد. همانطور که بیان شد اینجا و اکنون نسخه‌ی اصل[۵] دارای هاله‌ای است که بنیامین آن را به عنوان نمود بی‌همتایی از فاصله تعریف می‌کند. هنگامی که اثر هنری فاقد کارکرد خود در آیین می‌شود تبدیل به یک امر نمایشی می‌گردد و نیز گونه‌ای احترام دنیوی به دست می‌آورد. گرچه بنیامین قاطعانه تفسیری را برای این جریان تاریخی ارائه می‌دهد، در نهایت اعلام می‌کند که کارکرد اجتماعی[۶] هنر از آیینی به سیاسی تغییر یافته است.[۱]

---

۱. ملرز، *دموکراسی و هنر*، ص ۲۷۹.

2. cult value / Kultwert
3. exhibition value / Ausstellungswert
4. Benjamin, *Illumination*, pp. 326-327.
5. the original / Das Original
6. social function

www.SID.ir

Archive of SID

مسئله‌ی اصلی بنیامین درباره‌ی دگرگون شدن عقیده‌ی کلی درباره‌ی هنر به دلیل بازتولیدپذیری آن است. بارزترین نمود بازتولیدپذیری هنر در فیلم بود که علاوه بر دگرگون کردن پذیرش هنر، برخورد مخاطب با اثر هنری را هم دچار یک دگرگونی و تحول ساخت. این مسئله با جایگزینی ارزش آیینی به وسیله‌ی ارزش نمایشی که با عکاسی آغاز شد پیوند می‌یابد.[۲] کشف عکاسی در سال ۱۸۳۹ اعلام شد. البته بسیاری از هنرمندان بر این باور بودند که عکاسی از حد خود پا فراتر نمی‌گذارد و در خدمت هنر خواهد بود. تعجبی ندارد اگر در عصری که کارآیی ماشین بالاترین حسن به حساب می‌آمد، اعتبار داده شده به وسیله‌ای که طبیعت از طریق آن می‌توانست خود را منعکس کند، در بیان هنری تأثیرگذار باشد.[۳]

البته این کنار رفتن منش آیینی هنر و جایگزینی منش نمایشی به یکباره رخ نداد. در واقع، اولین هنر ی که ارزش نمایشی، ارزش آئینی را به شکل همه‌جانبه‌ای کنار می‌زند عکاسی است. عکاسی هرگونه تقدس در مورد (مفهوم) هنر را نادیده می‌انگارد و به نمایش بی‌پرده‌ی واقعیت می‌پردازد. این اتفاق در تاریخ هنر، به نظر بنیامین، آنجا به اوج خود می‌رسد که انسان از تصاویر عکاسی واپس می‌نشیند، زیرا عکس‌های ابتداییِ گرفته شده، همواره پرتره‌های انسانی بوده اند. بنیامین نمود دقیق این فرایند (یعنی جایگزین شدن ارزش نمایشی به‌جای آیینی) را در آثار آتژه[۴] - یکی از برجسته‌ترین عکاسان تاریخ هنر عکاسی - ردیابی می‌کند. او متخصص تهیه‌ی عکس برای هنرمندان نقاش بود. او پس از شکست در تأتر و نقاشی در پاریس آتلیه‌ی عکاسی دایر کرد. او خیابان‌های پاریسِ سده‌ی نوزدهم را در زمینه‌های خالی از انسان ثبت کرد؛ خیابان‌های خالی از انسان که آتژه آنها را به تصویر می‌کشد مانند محل ارتکاب جرم هستند، چون محل جنایت نیز کمابیش خالی از انسان است. آتژه با آثار خود تأثیر بسیاری بر هنرمندان سورئالیست داشت.[۵]

1. Hammermeister , *The German Aesthetic Tradition*, p.198.
2. Benjamin, *Walter Benjamin and art*, p.219.
۳. شاروف، *هنر و عکاسی*، ص ۱۳.
4. Eugene Atget (1857- 1927)
5. Benjamin, *Walter Benjamin and Art*, p.171.

www.SID.ir

Archive of SID

بنیامین بابت از بین رفتن کارکرد آیینی هنر ابراز نگرانی نمی‌کند. به باور او، با این تحول، هنر از اینکه تنها در دسترس عده‌ای خاص باشد خارج می‌شود و عامه‌ی مردم هم به راحتی می‌توانند با هنر مواجه شوند. در اینجا از هنر سینما نیز می‌توان یاد کرد که این شرایط را برای توده‌ی مردم فراهم می‌کرد.[۱] به عقیده او، سینما در عصر حاضر باعث شده که ارزش‌های آیینی از میان برود، ولی دقیقاً به همین دلیل که بجای مخاطب فرهیخته با توده-ی مردم مواجه می‌شود از آن دفاع می‌کند؛ آن هم در دوره‌ای که بسیاری از اندیشمندان همعصر او در حوزه‌ی علوم اجتماعی، سینما را پدیده‌ای عوامانه و پیش‌پا افتاده می‌دانستند. هر چند امروز سینما در بین سایر هنرها پذیرفته شده اما در ابتدا چنین نبود و همان‌طور که بیان شد بسیاری آن‌را پدیده‌ای مبتذل می‌دانستند.[۲]

رهایی هنر از بند آیین، امکانی را برای هنر فراهم می‌کند که وارد حوزه‌ی سیاست شود. همچنین شرایطی را برای درک و دریافت انتقادی سنت فراهم می‌کند. چنین درکی به بیداری سیاسی در جنبه‌ی مثبت آن کمک می‌کند که در غیر این صورت به شکل منفی به بحرانی در سنت منجر خواهد شد.[۳]

نظری که بنیامین در ارتباط با از میان رفتن تجلی و از دست رفتن معنویت در هنر دارد در واقع با نظر هگل مطابق است. هگل در، *درس‌گفتارهایی پیرامون زیبایی‌شناسی*، بیان می‌کند که هنر در آغاز بر یک امر رمزآمیز استوار بود، اما امروزه این ویژگی در هنر از بین رفته و هر قدر هم که بخواهیم خداوند، عیسی، و مریم را به والاترین شکل ترسیم کنیم دیگر آن تقدس خود را از دست داده‌اند و در برابر آن‌ها زانو نخواهیم زد. در حقیقت نظر بنیامین بازنگری در عقیده‌ی قدیمی هگل در این زمینه است. او بیان می‌کند که عامل اصلی اصالت داشتن یک اثر استوار بودن آن بر کارکرد آیینی است. پس با از میان رفتن هسته‌ی اصالت اثر، بجای آنکه هنر مبتنی بر آیین باشد بر پراکسیس دیگری یعنی سیاست استوار می‌شود. او جنبه‌ی انقلابی سینما را، در رها کردن هنر از مفهوم‌های سنت‌گرایانه می‌داند.[۴]

---

۱. احمدی، *خاطرات ظلمت*، ص ۶۶.

۲. شیخ‌مهدی، *نظریه‌ی انتقادی و سینمای آلمان*، ص ۱۰۲.

۳. اشتاین، *والتر بنیامین*، ص ۹۲.

۴. بنیامین، *نشانه‌ای به رهایی*، صص ۵۸-۵۹.

www.SID.ir

Archive of SID

ماهیت سیاسی و اجتماعی هنر (رهایی در هنر)

در تبیین افکار بنیامین با نکته‌ای اساسی برخورد می‌کنیم که به گونه‌ای نتیجه‌ی مباحثی است که در بخش‌های پیشین ذکر شد، و آن انتظاری است که بنیامین از هنر دارد؛ او به ما گوشزد می‌کند، تحولاتی که در عرصه‌ی هنر ایجاد شده است باید به سمتی سوق پیدا کند که بشر در آن به نوعی رهایی دست یابد؛ این امر میسر نیست مگر آنجا که هنر ماهیتی سیاسی یابد.

با صرف‌نظر کردن از مطبوعات عامه، رادیو و سینما اولین الگوی رسانه‌های جمعی مدرن بودند. این امر خود باعث سوءاستفاده‌های بسیاری از این رسانه‌ها برای پیشبرد سیاست‌های حکومت‌ها در دوران‌های مختلف شده است. یکی از این نظام‌ها که در این زمینه بسیار تلاش کرد دولت فاشیستی بود؛ این دولت از این طریق در انتقال و تلقین ایده‌ئولوژی خود بر توده‌ی مردم بسیار بهره برد. در دهه‌ی ۱۹۳۰، حزب نازی آلمان برای تثبیت ایده‌ئولوژی رسمی نازی در تمام حیطه‌های فرهنگ و هنر تلاش فراوانی کرد. هدف آنها استفاده از توان هنرمندان و روشنفکران در جهت ضمانت این امر بود که ایده‌ئولوژی نازی به عنوان زیبایی‌شناسی نازی مورد پذیرش توده‌ی مردم قرار بگیرد.[۱] ولف نیز در، *تولید اجتماعی هنر*، متذکر می‌شود، شرایطی که در آن هنر احتمال تأثیرگذاری از نظر تاریخی و سیاسی دارد هم به وسیله‌ی سرشت فرهنگی تولید و امکانات آن برهه‌ی زمانی، و هم به وسیله‌ی سرشت جامعه‌ی آن عصر و به ویژه ایده‌ئولوژی کلی آن تعیین می‌گردد. تلاش برای مداخله‌ی سیاسی از طریق سیاست فرهنگی بدون مد نظر قرار دادن این اصول امکانپذیر نیست؛ و باید بر پایه‌ی تحلیل روابط خاص فرهنگ، ایده‌ئولوژی، و جامعه باشد.[۲]

بنیامین طرح مقدماتی مقاله‌ی «اثر هنری ...» را در سال ۱۹۳۵ نگاشت و تا سال ۱۹۳۹ به بازنویسی و اصلاح آن پرداخت. تاریخ به طبع رسیدن این اثر ما را متوجه یک نگاه اجمالی اما با اهمیت به ارتباط چالش‌برانگیز هنر و سیاست در سال‌های پایانی دهه‌ی ۱۹۳۰ می‌کند. چاپ نهایی اثر بنیامین راهی را نشان می‌دهد تا با کمک آن بتوان به نقش تعیین‌کننده‌ی هنر در تحلیل و دیدگاه فاشیسم[۳] پی برد. می‌توان گفت بنیامین در مقاله‌ی خود در پی بیان این مسئله است که دگرگونی ایجاد شده در آثار هنری به واسطه‌ی ورود

---

۱. استریناتی، *مقدمه‌ای بر نظریه‌های فرهنگ عامه*، صص ۲۶-۲۷.

۲. ولف، *تولید اجتماعی هنر*، ص ۱۰۸.

3. fascism

www.SID.ir

Archive of SID

تکنیک، امکاناتی را در جهت آگاهی‌دهی برای ما ایجاد می‌کند که فاشیسم به راحتی قادر به بازپس‌گیری آن نیست. از این جهت تاریخ نگارش این اثر پراهمیت‌تر از سایر آثار نوشته-شده‌ی بنیامین در طول حیاتش است. بنابراین فن‌آوری‌ها می‌توانند راه‌هایی را برای تفکر در مورد تاریخ هنر و همچنین فلسفه‌ی هنر به روی ما بگشایند. مقاله‌ی بنیامین نشان می‌دهد که چگونه واژه‌ی «تجربه‌ی هنری» قادر است از معنایی فلسفی، به‌ویژه کانتی، گسترش یابد تا به وجهی انتقادی و در نهایت به مقصودی سیاسی برسد.[۱]

از نظر او، یکی از مفهوم‌های سنتی که ما درگیر آن هستیم «غیرمفهومی بودن» و به طبع آن «غیر سیاسی بودن هنر» است. او می‌گوید که سینما مغایر با این مفهوم است زیرا از آنجا که با توده‌ای عظیم روبروست ماهیتی سیاسی می‌یابد. این سیاسی شدن هم یا پیشرو است یا واپس‌گراست. از نظر او، کسی که دیدگاه کانت در زمینه‌ی غیرمفهومی بودن هنر را قبول دارد ماهیت سیاسی هنر را هم نمی‌پذیرد و از ابداعات هنری هم بهره‌ای نخواهد برد.[۲]

بنیامین ارتباط بین زیبایی‌شناسی و جنگ را مطرح می‌کند. به زعم او، با پیشرفت تکنولوژی و ورود ابزار و ادوات جدید تکنیکی، فاشیسم سعی در استفاده از این ابزار به نفع خود داشته است. یعنی فاشیسم با استفاده از تغییر در تکنولوژی توانسته بود به گسترش سیاسی هنر دست یابد. به باور او، می‌توان از طریق هنر به رهایی دست یافت و همواره بر جنبه‌ی رهایی‌بخشی هنر تأکید داشت. فاشیسم با استفاده از وسایل تکنیکی جدید و با تولید ارزش‌های آیینی (کیشانه‌ی) خود توده‌های پرولتاریزه شده را با خواست خودشان به خدمت می‌گیرد. در واقع، وسایلی که می‌توانست در جهت آگاهی‌بخشی و آزادی توده‌ها استفاده شود در دست فاشیسم تبدیل به ابزاری برای سلطه می‌شود. او هدف فاشیسم را زیبایی‌شناختی کردن سیاست می‌دانست و معتقد بود که تمام این کوشش‌ها در یک نقطه به اوج می‌رسد و آن نقطه جنگ است، زیرا جنگ نه تنها بسیج توده‌ها را به همراه دارد بلکه ساختار [مناسبات] مالکیت که توده‌ها سعی در حذف آن دارند را هم حفظ می‌کند.

بنیامین به جنبش فوتوریستی اشاره می‌کند که در جهت زیبایی‌شناختی کردن جنگ می‌کوشید و به بیانیه‌ی فوتوریست‌ها اشاره می‌کند که می‌گویند: «جنگ زیباست، چون برتری انسان را بر ماشین‌آلات تحت سلطه‌اش محقق می‌کند: بر ماسک‌های ضدگاز، بوق‌های

1. Benjamin, *Walter Benjamin and Art*, p.1.

۲. احمدی، *خاطرات ظلمت*، ص ۶۷.

www.SID.ir

Archive of SID

وحشت‌انگیز، و تانک‌های کوچک. جنگ زیباست چون آغاز رؤیای بشر برای داشتن جسمی فلزی است.»[1]

اما، با تمام این تفاسیر، بنیامین عقیده دارد عقب‌نشینی از وضعیت پیش‌آمده و محکوم کردن تکنولوژی و توجه نکردن به امکانات رهاینده‌ی آن - از جمله در مبارزه و افشای فساد سرمایه‌داری و همچنین فاشیسم و هر نوع دیکتاتوری- راه را برای استفاده‌ی ابزاری دولت‌های سرکوبگر باز می‌کند تا هنر را به ابزار تبلیغاتی خود تبدیل کنند. از همین روی، او در تلاش بود تا راه چاره‌ای را جستجو کند. اگر ما تصور کنیم هم ازخودبیگانگی و هم زیباشناختی کردن سیاست که عملکرد فاشیسم است همچون شرایط مدرنیته باعث دوام بیشتر فاشیسم هستند، آنگاه از مشاهده‌ی نابودی خودمان احساس لذت خواهیم کرد. به باور بنیامین، تنها راه مبارزه با فاشیسم عکس‌العملی است که کمونیسم[2] با «*سیاسی کردن هنر*» از خود نشان می‌دهد. اما این واکنش از نظر او چه معنایی می‌تواند داشته باشد و چه چیزی را می‌رساند؟ قطعاً بنیامین باید معنایی فراتر از تنها تبدیل کردن فرهنگ به عنوان وسیله‌ای به نفع تبلیغات و شعارهای کمونیسم را طلب کند، بلکه در واقع هدف نهایی او رسیدن به آزادی در هنر است.[3]

از این روی، بنیامین در رساله‌ی خود با نام، *هنرمند به مثابه‌ی تولید کننده*، هنرمندان چپ را دعوت کرد تا در کنار پرولتاریا قرار گیرند. او از هنرمندان پیشرو خواست تا قدم پیش نهند و مانند کارگرانی انقلابی به معنی تولیدکنندگان هنر به تغییر تکنیک رسانه‌های سنتی بپردازند. بنیامین در اینجا روزنامه یا دست کم روزنامه‌های معاصر اتحاد شوروی را به عنوان «فرایند فروپاشی بزرگ» توصیف می‌کند که نه تنها تفکیک میان ژانرهـای مخـتلف را از میان برمی‌دارند، بلکه جـدایی بین نویسنده و خواننده را نیز زیر سؤال می‌برند.[4]

در نهایت اینکه بنیامین برخلاف دیدگاه‌های ارتجاعی که اساساً ماهیت تکنولوژی را مخرب زندگی و وجود انسانی می‌دانند و هنری که از پی آن می‌آید را نیز وقعی نمی‌نهند، جا برای اراده‌ی انسانی باز می‌گذارد؛ اراده‌ای که باید از خشونت‌ورزی تکنولوژی جلوگیری

1. Osborne, *Critical Evaluation in Cultural Theory*, pp.291-292.
2. communism
3. Ibid, p.292.
۴. اشتاین، *والتر بنیامین*، ص ۲۲.

www.SID.ir

Archive of SID

کند. امپریالیسم به مدد زیبایی‌شناسی (برای تبلیغ آن)، نیروی انسانی را به جنگ سوق می‌دهد، زیرا بهره‌وری طبیعی از نیروهای تولید، با محدودیت از جانب نظام مالکیت مواجه می‌شود، به ناچار افزایش نیروهای تکنیکی راه به سوی بهره‌وری غیر طبیعی می‌برد که خود در جنگ تحقق پیدا می‌کند. در نتیجه در دستان امپریالیسم (از هر نوع آن) تکنیک، «بجای شبکه بندی کردنِ رودخانه‌ها، انسان‌ها را در بستر سنگرها قرار می‌دهد، به جای آنکه با هواپیما بذرافشانی کند، بمب‌ها را بر سر شهرها فرو می‌ریزد.»[۱]

گاهی بنیامین نیز مانند برشت، در موردی با حذف سیاست‌زدگی از هنر به مدد وسیله‌ی تولید یا ابزار هنری، ارتباط هنر و سیاست را مقید می‌کرد. البته برشت با نظریات متأخر خود توانست بر این سردرگمی پیروز شود. اما بنیامین قبل از آن‌که بتواند به صورت کامل نظریه‌ی زیبایی‌شناسی ماتریالیستی جدیدی را پایه‌گذاری کند از دنیا رفت.[۲]

نتیجه‌گیری

امروزه، تجربه‌ی هنری برای همگان امری آشناست و هنر به راحتی به زندگی روزمره‌ی انسان‌ها راه یافته است. یعنی به راحتی در هر موقعیتی می‌توان با یک اثر هنری روبرو شد و این امر به مدد ابزارهای تکنیکی عصر حاضر و امکان گسترش آثار هنری میسر شده است. هنر در گذشته امری اختصاصی و منحصر به گروه خاصی بود، اما در دوره‌ی مدرن با تحول در ابزار و ادوات تکنیکی به طور گسترده در اختیار همه قرار گرفته است. باید به این امر اذعان داشت که امروزه آثار هنری قادرند نگرش اجتماعی خاصی را در ما به وجود آورند و حتی هویت اجتماعی و فرهنگی ما را ارتقاء دهند.

در هنرهای تکثیرپذیر عصر حاضر همچون سینما، خصوصیاتی از جمله پذیرش آنها در خلال پراکنده‌حواسی، سرگرم‌کنندگی و غیره، سبب می‌شود که هنر به ساحت مسائل روزمره کشانده شود و همراه با تقدس‌زدایی، کنشی سیاسی و سکولار را در هنر سبب می‌شود. امروزه آثار هنری در سایه‌ی نسخه‌های تکثیرشده تجلی، اصالت و اقتدار خود را از دست داده‌اند و این تمایز عمده‌ی اثر اصل با نسخه‌ی تکثیرشده است. البته بنیامین هنر جدید را در صورت‌های تازه‌اش واجد امکاناتی می‌بیند که تا پیش از این، هنر فاقد آنها بوده

۱. آدورنو، بنیامین، و مارکوزه، *زیبایی‌شناسی انتقادی*، ص ۵۴.

۲. اشتاین، *والتر بنیامین*، ص ۲۰.

www.SID.ir

Archive of SID

است. از دست رفتن هاله‌ی تقدس گرداگرد هنر از نگاه بنیامین به هنر اجازه می‌دهد از برج عاج نشینی خود فاصله بگیرد و درک واقعیت را به مدد وسایلی از قبیل شوک، انتقاد، طنز، و کنایه در سینما در خلال نوعی پراکنده‌حواسی ممکن سازد.

امکان بازتولیدپذیری کل مفهوم هنر را که از آغاز با منشی آئینی همراه بود، دگرگون کرده و همراه خود مفهوم‌هایی از قبیل اصالت، یکه بودن، و دسترس‌ناپذیر بودن هنر را از بین برده است. از نگاه بنیامین این رخداد نه تنها عنصری منفی برای هنر نیست بلکه این امکان را بوجود می‌آورد که کنش هنری را از امری زیبایی‌شناسانه به پراکسیسِ سیاسیِ مترقیانه‌ای تبدیل کند که وسیله‌ی مقاومت در برابر سیاست‌های مرتجعانه، فاشیستی، و مردم‌فریبانه باشد. اگر این شکل نوظهور هنر را پذیرا نشویم هنر به راحتی می‌تواند تبدیل به ابزار سرکوب در جوامع، دست‌کم جامعه‌های سرمایه‌سالار، گردد و حتی از جنگ نیز نمایشی زیبایی‌شناسانه ارائه کند.

منابع

۱. استریناتی، دومینیک، *مقدمه‌ای بر نظریه‌های فرهنگ عامه*، ترجمه‌ی ثریا پاک نظر، تهران، گام‌نو، ۱۳۷۹.

۲. اشتاین، روبرت، *والتر بنیامین*، ترجمه‌ی مجید مددی، .تهران، نشر اختران، ۱۳۸۲.

۳. احمدی، بابک، *خاطرات ظلمت*، تهران، نشر مرکز، ۱۳۷۹.

۴. احمدی، بابک، *حقیقت و زیبایی(درس‌های فلسفه‌ی هنر)*، تهران، مرکز، ۱۳۸۴.

۵. احمدی، بابک، *مدرنیته و اندیشه‌ی انتقادی*، تهران، نشر مرکز، چاپ اول، ۱۳۷۳.

۶. برمن، مارشال، *تجربه‌ی مدرنیته*، ترجمه‌ی مراد فرهادپور، تهران طرح نو، ۱۳۸۱.

۷. بنیامین، والتر، *نشانه‌ای به رهایی(مجموعه مقالات)*، ترجمه‌ی بابک احمدی، تهران نشر چشمه، ۱۳۶۶.

۸. بنیامین، والتر، آدورنو، تئودور، مارکوزه، هربرت، *زیبایی‌شناسی انتقادی (گزیده نوشته‌هایی در باب زیبایی شناسی)*، ترجمه‌ی امید مهرگان، تهران، گام نو ،۱۳۸۴.

۹. پی‌یر، خوزه، *پاپ‌آرت (نقاشی، مجسمه‌سازی)*، ترجمه‌ی میترا رستمی‌پور، تهران، فرآیند،۱۳۷۹.

۱۰. شارف، آرون، *هنر و عکاسی*، ترجمه‌ی حسن زاهدی، تهران، انجمن سینمای جوانان ایران، چاپ اول ۱۳۷۱.

۱۱. شیخ‌مهدی، علی، *نظریه‌ی انتقادی و سینمای آلمان*، تهران، مؤسسه‌ی انتشارات سوره، چاپ اول، ۱۳۷۷.

www.SID.ir

Archive of SID

۱۲. مراثی، محسن، *نقاشان بزرگ و عکاسی*، تهران، دانشگاه شاهد، چاپ اول، زمستان۱۳۷۹.
۱۳. ملرز، آرتور و دیگران، *دموکراسی و هنر*، ترجمه‌ی مترجمان شیراز، تهران، نشر چشمه، ۱۳۸۵.
۱۴. ولف، جانت، تولید اجتماعی هنر، ترجمه‌ی نیره توکلی، تهران، نشر مرکز، ۱۳۶۷.
۱۵. هاوزر، آرنولد، *تاریخ اجتماعی هنر*، ترجمه‌ی ابراهیم یونسی، جلد چهارم، تهران، خوارزمی، ۱۳۷۷.

16. Benjamin, Andrew, *Walter Benjamin and Art*, continuum, London, New York, 2005.
17. Benjamin, Walter, *Illumination*, translated by Harry Zohn, schocen books, New York, 1968.
18. Benjamin, Andrew, *The Problem of Modernity*, Routledge,1989.
19. Bolter, Jay, "New Media and the Permanent Crisis of Aura", Available: www.bth.se, 2006.
20. Cooper, David, *A Companion to Aesthetics*, Black well, 1995
21. Hammermeister, Kai, *The German Aesthetic Tradition*, Cambridge university press, 2002.
22. Kazis, Richard, "Benjamin's Age of Mechanical Reproduction", Available: ejumpcut.org, 2004.
23. Osborne, Peter, *Critical Evaluation in Cultural Theory*, Routledge, London and New York, 2005.

www.SID.ir