از تکثیر مکانیکی تا بازنمود الکترونیکی

From Mechanical Representation to Electronic Represention

● روژه شارتیه . ترجمه ی امید نیک فرجام

در حالی که پنجاه سال از انتشار مقاله‌ی بنیامین با عنوان «اثر هنری [در عصر تکثیر مکانیکی]» می گذرد، این نوشته هنوز هم تازه و ارزشمند است، چرا که بنیامین در آن به دگرگونی هایی در عرصه‌ی هنر می پردازد و آن ها را به هم پیوند می زند که بر شیوه های نام گذاری و دسته‌بندی آثار هنری، جایگاه مشروع آن ها و معیارهای ادراک آن‌ها تا تغییر در شیوه های بازتولید و بازنمود آثار زیبایی شناختی اثری بسیار چشمگیر داشته است. حکاکی و گراوورسازی در تمامی شکل هایش و به دنبال آن عکاسی و سپس سینما با نزدیک‌ترکردن اثر هنری به مخاطب و خلق اثری همه‌جاحاضر به جای اثری که مکانی منحصربه‌فرد دارد، به‌تدریج مرز میان اصل و کپی را مخدوش کردند.

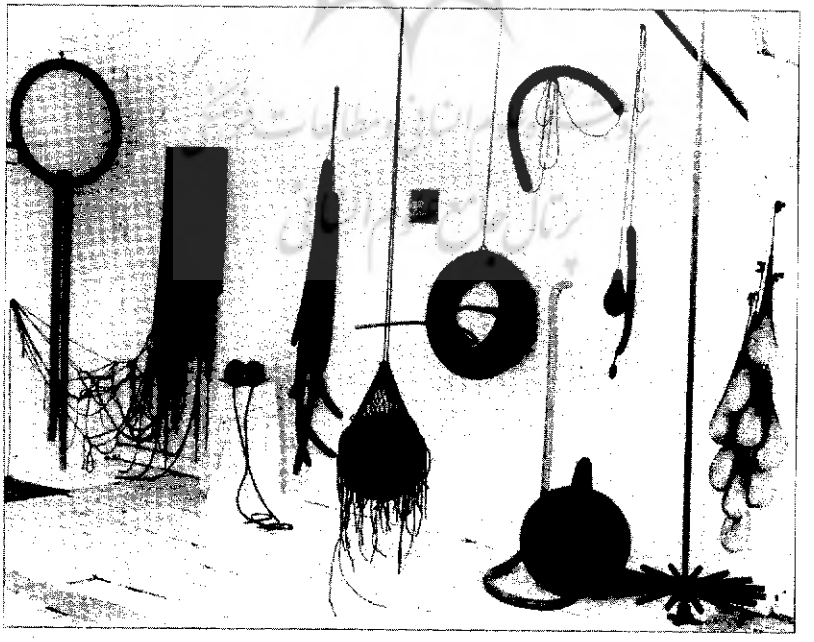
در میان پیامدهایی که بنیامین برای این امر برشمرده است، سه پیامد شایسته‌ی توجه خاص است. اول پیوند محکمی است که او میان تکثیر انبوه ـ به عنوان آن نوع تکثیری که هاله‌ی اثر هنری را ضایع می کند ـ و خلق متمایز یک موضع زیبایی‌شناختی جدید، یعنی موضع طرفداران هنر برای هنر،

برقرار می کند:

با ظهور اولین ابزار به واقع انقلابی تکثیر، یعنی عکاسی که همزمان با ظهور سوسیالیسم صورت گرفت، هنر متوجه بحران قریب الوقوعی شد که یک قرن بعد آشکار گشت. هنر در آغاز با آموزه ی «هنر برای هنر» یا به بیان دیگر، با نوعی الهیات هنر به این بحران واکنش نشان داد. این امر باعث بروز آن چیزی شد که می توان آن را الهیات منفی در قالب ایده ی هنر «ناب» نام نهاد که نه تنها هر نوع کارکرد اجتماعی برای هنر، بلکه دسته بندی موضوعی هنر به هر شکل را نیز نفی می کرد. (در حوزه ی شعر، مالارمه اولین کسی بود که این موضع را اختیار کرد.)(ص ۲۲۴)[۱]

احساس نیاز به فرهنگ ناب (یا پالوده) که با ذوق و سلیقه ی عوام فاصله داشته باشد، از قانون ها و قاعده های تولید اقتصادی جدا باشد و به لطف مشارکتی زیبایی شناسانه میان آفرینندگان آثار و عده ای محدود از مخاطبان به حیاتش ادامه دهد، در کنار پیروزی فرهنگی تجاری مطرح شد که تحت سلطه ی سرمایه داری بود و در تعداد زیاد تکثیر و منتشر می شد. پیشنهاد بنیامین را می توان با اندکی تفاوت این طور بیان کرد: شکل گیری یک حوزه ی زیبایی شناسی متمایز - مبتنی بر استقلال، بی طرفی و عینی گرایی، و آزادی مطلق فرایند خلاقیت - نتیجه ی مستقیم و بی واسطه ی سرباززدن برخی از آفرینندگان از خدمت به هنرهای صنعتی یا ذوق عوام است که می توانند باعث موفقیت آثار هنری شوند.[۲]

دومین پیامدی که بنیامین به آن اشاره کرده مخدوش شدن فزاینده ی تفاوت میان هنرمند و مخاطب، و تهیه کننده و مصرف کننده است: «تمایز میان مؤلف و



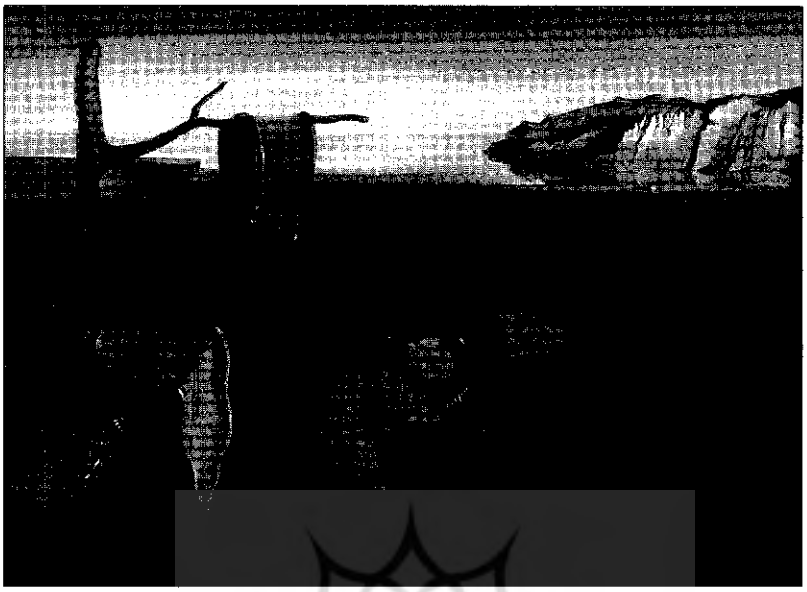
عکسی از کارگاه اواهس در نیویورک، ۱۹۶۶

مردم ویژگی بنیادی خود را از دست خواهد داد. این تمایز جنبه‌ای صرفاً کارکردی خواهد یافت و در هر مورد شکلی متفاوت خواهد داشت. درواقع، خواننده هر لحظه آماده است تا به نویسنده تبدیل شود» (ص ۲۲۳). بنیامین این تحول و دگرگونی را در یک لحظه‌ی تاریخی خاص می‌یابد «(پایان قرن گذشته)» و آن را به تحولی پیوند می‌زند که در فرهنگ چاپ «(گسترش مطبوعات)» و نوع جدیدی از نوشتار «(ستون خوانندگان)» رخ می‌دهد؛ ستونی که در آن «تعداد فزاینده‌ای از خوانندگان به نویسندگانی، در ابتدا گه‌گاهی، تبدیل شدند»(ص ۲۳۲). سینما با تبدیل تماشاگران عادی به قهرمانانی بالقوه، تمایز میان جایگاه و عمل تهیه‌کننده و مصرف‌کننده را که پیش‌تر کاملاً مجزا بود، کم‌رنگ‌تر کرد.

شکی نیست که عصر رسانه‌های الکترونیکی گامی دیگر در این جهت به شمار می‌رود، زیرا اقتصاد نوشتار الکترونیکی تولید و انتقال و دریافت همزمان متن را میسر می‌سازد که به شکلی بی‌سابقه، وظایف نویسنده و دبیر و پخش‌کننده را در یک نفر جمع می‌کند. در این میان، آن تمایز بسیار کهنه میان نقش روشنفکران و دیگران و همه‌ی مقوله‌هایی که دقیقاً بر همین تقسیم و تمایز متکی بود، ناگهان از معنا تهی می‌شود. به طور اخص، مقوله‌هایی که به نویسندگان جایگاهی مشروع می‌داد (کپی‌رایت [حق رونگاری]، مالکیت ادبی، حقوق مؤلفان و غیره) به همراه مقوله‌هایی مربوط به جایگاه زیبایی‌شناختی از بین می‌روند. بنیامین در آغاز مقاله‌اش این مقوله‌ها را این‌طور برشمرده است: «خلاقیت و نبوغ، ارزش ابدی و رازآمیزی»(ص ۲۱۸).[۳] خلاصه آن‌که اکنون مجموعه‌ی نشان‌هایی که رابطه‌ی ما را با نوشتن تبیین و تثبیت می‌کند باید دوباره تعریف شود، چراکه فن‌آوری نوشتار الکترونیکی ما را به پایان قطعی تحولی رسانده که در مقاله‌ی بنیامین توصیف شده است.

سومین محور بحث بنیامین به دگرگونی در شیوه‌های ادراک اثر هنری توسط ما مربوط است. او در این جا به دو امر اشاره می‌کند: از یک سو، فنون جدید تولید و تکثیر عکس و فیلم‌دیدن چیزهایی را برای ما ممکن می‌سازند که برای چشم غیرمسلح ممکن نیست؛ و از سوی دیگر، بروز تغییراتی در اندازه

والتر بنیامین



تداوم خاطره، ۱۹۳۱، اثر سالواتور دالی، موزه ی هنر مدرن نیویورک

و ترکیب توده‌ی مردم و به‌ویژه «تعداد روزافزون مشارکت‌کنندگان در اثر هنری» باعث «تغییر در شیوه‌ی مشارکت آن‌ها» شده است (ص ۲۳۹). یکی از تلویحات روشن این طرح کلی بنیامین این است که با توجه به رابطه‌ی میان قاعده‌هایی که اصول تولید یا اشکال بازنمود را تعیین می‌کند و مقوله‌هایی که تعیین‌کننده‌ی الگوهای ادراک و داوری درباره‌ی مخاطبان توده‌ای خاص است، می‌توان تاریخ دگرگونی‌ها در رابطه‌ی ما با آثار هنری را مشخص کرد.[۴]

در مناسبت با تکامل الکترونیکی تولید متن، دیدگاه بنیامین ما را به تعمق در رابطه‌ی میان «مادّیت» تازه‌ی متن و مقوله‌هایی عقلانی وا می‌دارد که پیش‌فرض این مادّیت‌اند. بازنمود الکترونیکی نوشتار باعث تغییر ریشه‌ای مفهوم متن و بافت می‌شود، چرا که توزیع در نوعی معماری منطقینرم‌افزاری که پایگاه اطلاعاتی را سازمان‌دهی می‌کند، پرونده‌های الکترونیکی یا واژه‌های کلیدی را جایگزین مجاورت فیزیکی متونی می‌کند که در یک ابژه‌ی چاپی واحد در کنار هم قرار می‌گرفتند. بازنمود الکترونیکی با سرکوب رابطه‌ی فیزیکی میان متن و کتاب (یا هر ابژه یا نسخه‌ی چاپی دیگر) و با تبدیل خواننده ـ نه مؤلف یا دبیر یا ویراستار ـ به فرد تصمیم‌گیرنده، در مورد برش و ظاهر متن از «مادّیت» اثر تعریفی دوباره به دست می‌دهد. به این ترتیب، کل نظام ادراک و دست‌کاری در متن مختل می‌شود و خواننده‌ی معاصری که در برابر صفحه‌ی رایانه نشسته است تا اندازه‌ای حالت خواننده‌ی عهد باستان را به خود می‌گیرد که طوماری در دست دارد. البته در این جا تمایزی چشمگیر در کار است، زیرا طومار (اسکرول) رایانه‌ای به صورت عمودی باز می‌شود و به شاخص‌های لازم برای کدگذاری[۵] مجهز است؛ شاخص‌هایی چون صفحه‌بندی، نمایه، نمودار و غیره. در شکل‌های قدیمی‌تر پشتیبانی[۶] از نوشتار (طومار، کدگذری)، این دو منطق مستقل از یکدیگر عمل می‌کردند؛ پیوند آن‌ها در بازنمود الکترونیکی نوعی کاملاً جدید از رابطه‌ی متن و خواننده را تعریف می‌کند. به همان ترتیبی که «دریافت در حالت گیجی و مشغولیت ذهنی [سینما] یکی از نشانه‌های تغییرات بزرگ در ادراک آگاهانه[۷]

است»(ص ۲۴۰)، کارکردن با متن (و تصویرها) در شکل الکترونیکی الزاماً باعث تغییر بنیادی مقوله هایی می شود که به شکل دریافت و ادراک توسط خواننده شکل می دهند.

مقاله‌ی بنیامین که در سال ۱۹۳۶ به چاپ رسید، در چارچوب تقابل دو جبهه‌ی فاشیسم های اروپایی (ایتالیایی و آلمانی) و ضدفاشیسم انقلابی یا کمونیستی نظر خوانندگان را به خود جلب کرد. با توجه به این بستر است که می توان پیش بینی تا اندازه‌ای مبهم او را در مورد اثرات سیاسی تکثیر مکانیکی توضیح داد. از یک سو، تکثیر مکانیکی اعمال نفوذ بر توده ها را در مقیاسی میسر می سازد که پیش تر به ذهن هیچ کس نمی رسید، قدرت های دیکتاتوری را تثبیت می کند و به سیاست صبغه‌ای «زیبایی شناسانه» می دهند. بنیامین با قدری بدبینی اشاره می کند:

> از آن جا که نوآوری هایی چون دوربین و تجهیزات ضبط و تکثیر این فرصت را به خطیبان می دهد که تصویر و صدایشان به چشم و گوش عده‌ای نامحدود برسد، تصویر مرد سیاست در برابر دوربین و تجهیزات ضبط هم در همه جا رواج خواهد یافت. در این حالت است که پارلمان ها به اندازه‌ی تئاترها خالی می شوند... نتیجه‌ی این امر گزینشی جدید است؛ گزینش در برابر تجهیزاتی که ستاره‌ی سینما و دیکتاتور از آن سربلند بیرون می آیند.(ص ۲۴۷)

از سوی دیگر، ازمیان رفتن تمایز خالق و مردم (حالا جواز ادبی بر شالوده‌ی آموزش چند فن بنا می شود، نه بر آموزش تخصصی و ازهمین رو در مالکیت عموم قرار می گیرد»(ص ۲۳۲)، تخریب مفاهیم آرمان گرایانه‌ای که مقصود از آن ها به طور سنتی تعیین کردن چیستی هنر بود و در نهایت دگرگونی در «شیوه های ادراک آگاهانه» که باعث شباهت کار نقد به شور و وجد[8] ناشی از سرگرمی ها می شود، «(مردم بازبین اند، امّابازبینی گیج») همگی امکان ایجاد جایگزینی خوش بینانه تر را فراهم می کنند:

سیاسی کردن امر زیبایی شناسانه که ممکن است به ابزاری برای رهایی توده‌ها بدل شود.

این مشاهدات، چه ارزش توصیفی تاریخی داشته باشند و چه نداشته باشند، به این واقعیت اشاره دارند که از هر فن و تکنیکی می توان استفاده های گوناگون کرد. در مقاله‌ی بنیامین، جبرگرایی فنی‌ای نمی توان یافت که به خود ابزار معنای سیاسی واحدی نسبت دهد؛ بلکه او می نویسد: «همتای تجاوز به توده‌ها را که فاشیسم به واسطه‌ی کیش رهبر[9] خود آن ها را به زانو در می آورد، می توان در تجاوز و تخطی از اصول ابزاری یافت که **به تولید ارزش های آیینی وادار می‌شود**» (ص ۲۴۱، تأکید از من است). این نظر او به بحث های معاصر در مورد اثرات اشاعه‌ی الکترونیکی گفتمان بی ارتباط نیست ـ بحث هایی که بر تعریف مفهومی و واقعیت اجتماعی فضای عمومی جامعه اثر گذاشته است (و بی تردید به این تأثیرگذاری ادامه خواهد دارد).[10] عصر دیجیتال حتا بیش از عصر چاپ، با تنشی بزرگ میان هم‌کناری جامعه های خاص (که به واسطه‌ی انتشار متن ها در میان اعضای منحصربه‌فردشان محدود و عینی می شوند) و ساخت جامعه‌ای انتزاعی (که با امکان مشارکت همگانی در گفتمان نوشتاری تعریف می شود) درنوردیده شده است.[11] ارتباط های نامحدود و آزاد و ازراه‌دور رسانه های الکترونیکی همزمان به این دو امر بالقوه مجال ظهور و بالیدن می دهند. «جامعه‌های نوشتاری» مستقل و منزوی که به واسطه‌ی تعلق به «شبکه‌ای» واحد از علاقه ها یا دل مشغولی ها تعریف می شوند، در معرض ازدست رفتن ارجاع های جهان شمول قرار می گیرند. در مقابل و به طور همزمان، استفاده‌ی عمومی و تازه‌ای از خرد بدون محدودیت یا حذف ممکن می شود: همان استفاده‌ای که «انسان **پژوهشگر**» در فضایی آزاد از خردش می کند تا نقدهایش بر نقایص نهادهای موجود» را «**از طریق نوشته هایش**» در اختیار «**خوانندگان**» قرار دهد.[12]

یادداشت‌ها

* برگرفته از منبع زیر:

Roger Chartier, "From Mechanical Representation to Electronic Representation", in ***Mapping Benjamin: The Work of Art in the Digital Age***, ed. Hans Ulrich Gumbrecht & Michael Marrinan (Stanford, California: Stanford University Press, 2003), pp. 109-113.

۱. یادداشت گردآورندگان کتاب (هانس اولریش گومبرشت و مایکل مارینان): ارجاع‌های داخل متن و یادداشت‌ها که در پرانتز آمده است به نسخه‌ای از مقاله‌ی بنجامین با عنوان «اثر هنری» است که در زیر می‌آید:

Walter Benjamin, "The Work of Art in the Age of Mechanical Reprodution", in ***Illumination***, ed. Hannah Arendt, trans. Harry Zohn (New York: Schocken, 1969), pp. 217-51.

برای تاریخچه‌ی پیچیده‌ی ویرایش و انتشار مقاله‌ی «اثر هنری»، رک:

Benjamin, ***Ecrits Français***, ed. & intro. Jean-Maurice Monnoyer (Paris: Gallimard, 1991), pp. 115-92.

متن حاضر چاپ مجدد ترجمه‌ی پی‌یر کلوسروسکی (Pierre Klossowski) از نخستین نسخه‌ی مقاله است که تعدادی از حذف‌ها و تغییراتی را شامل می‌شود که بدون اجازه‌ی بنیامین بر متن اعمال شده است:

"L'oeuvte d'art a l'époque de sa reproduction mécanisée".

۲. رک:

Pierre Bourdieu, ***Les règles de l'art: Genèse et structure du champ littéraire*** (Pari: Seuil, 1992), p. 89.

۳. برای مسائل مربوط به کپی‌رایت و تألیف، رک:

Martha Woodmansee and Peter Jaszi (eds.), ***Construction of Authorship: Textual Appropriation in Law and Literature*** (Durham/London: Duke University, 1994); Mark Rose, ***Authors and Owners: The Invention of Copyright*** (Cambridge, MA: Harvard University, 1993); & Roger Chartier, "Figures of the Author", in ***The Order of Books: Readers, Authors, and Libraries in Europe between The Fourteenth and Eighteenth Centuries***, trans. Lydia G. Cochrane (Cambridge: Polity, and Stanford: Stanford University, 1994), pp. 25-59.

کار کلاسیک درباره‌ی مقوله‌ی نبوغ عبارت است از:

Edgar Zilsel, ***Die Entstehung des Goeniebegriffes*** (Tubingen: Mohr, 1926; rot. New York/ Hilodesheim: Georg Olins, 1972).

4. Michael Baxandall, ***Painting and Experience in Fifteenth-Centurg Italy: A Primer in the Social History of Pictorial Style*** (Oxford/New York: Oxford University, 2nd edn. 1988).

این کتاب در این زمینه، بررسی و مطالعه‌ای نمونه است. برای خوانشی از مقاله‌ی بنیامین که در آن بر رابطه‌ی میان «شیوه‌ی ادراک و شیوه‌ی تصویرکردن» تأکید شده باشد، رک:

Joel Snyder, "Benjamin on Reproducibility and Aura: A Reading of ***the Work of Art in the Age of Its Technical Reproducibility***", in ***Benjamin: Philosophy, History, Aesthetics***, ed. Gary Smith (Chicago/London: University of Chicago, 1989), pp. 158-74.

5. codex

6. support

7. apperception

8. jouissance

۱۰. رک:

Geoffrey Nunberg, "Place of Books in the Age of Electronic Reproduction", ***Representation***, 42 (spring 1993), pp. 13-27.

۱۱. رک:

Michael Warner, ***Letters of the Repulic: Publication and the Public Sphere in Eigheenth-Century America*** (Cambridge, MA: Harvard University, 1990).

12. Immanuel Kant, "What Is Enlightement?", in ***The Enlightenment: A Comprehensive Anthology***, ed. Peter Gay (New York: Simon & Schuster, 1973). pp. 384-89.