هنر، هاله، و فاصله از نظر والتر بنیامین

برونو لاتور و آنتوان انیون
انوشیروان گنجی‌پور

تأملی بر «اثر هنری در عصر بازتولیدپذیری* مکانیکی آن»

سال‌ها پیش، در دوره‌ای که به ساختارها و قدرت معتقد بودند، ما به شدت تحت تأثیر مقاله‌ی معروف بنیامین قرار گرفتیم. آن وقت‌ها موضوع عبارت بود از تن‌زدن از تحقیری که سنت‌های مارکسیستی و انتقادی نسبت به تجهیزات فنی روا می‌داشتند، اگرچه به اعتقادشان به ماتریالیسم مباهات می‌کردند. تا آن زمان، این تجهیزات مگر به‌عنوان ابزار و آلاتی ساده و خنثی که خوب و بدشان را موارد کاربردشان تعیین می‌کرد، تلقی نمی‌شدند. اما بنیامین و همکاران فرانکفورتی‌اش پیامی دیگر برایمان داشتند، و آن این که فن (مهارت) تولید قدرت می‌کند. می‌گفتند به هنرها نگاه کنید. تغییری ساده در فنون بازتولید، سبب‌سازِ دگردیسی‌ای باورنکردنی در محتوای خود آثار هنری و مخاطبان‌شان شده است. مسیح اشتباه کرد: «تکثیر و تعدد تکه‌های نان باعث می‌شود تا نان مقدس دچار استحاله شود.» این پیام تکان‌دهنده توجه بسیاری را به خود جلب کرد.

امروز با بازخوانی آن مقاله، واکنش ما کاملاً متفاوت است. ما گرچه بنیامین را به‌عنوان یک متفکر پیشرو می‌ستاییم و حتی نقد حاضر به آراء بنیامین را مدیون خود او می‌دانیم، اما به‌خاطر این همه اشتباه که مقاله‌ی او بدون هیچ پروایی یکجاکنار هم جمع کرده، شگفت‌زده شدیم؛ یا اگر دقیق‌تر بگوییم به خاطر کژفهمی‌های عمیقی که در آن نسبت به بیشتر پدیده‌هایی – چه مدرن و چه قدیمی – که تحلیل می‌کند، به چشم می‌خورد. ما می‌خواهیم متناسب با ارج و احترامی که این مقاله دارد، و با استفاده از لحنی عمدتاً تحریک‌کننده، ثابت کنیم که این اشتباهات دلیل اصلی جذابیتی است که این مقاله به همراه داشته و همچنان دارد. اشتباهاتی که از یک سو نمی‌توان آنها را تنها به‌عنوان زوایای اندک سستِ یک متن قوی تلقی کرد، و از سوی دیگر به

هیچ‌وجه نمی‌توانند موجب انکار نقاط قوت بی‌شمارِ مقاله، که ضامن موفقیت درخورِ آن است، بشوند. تمامی جنبه‌های زندگی مدرن خلاصه‌وار و کلاژگونه، که کمتر نویسنده‌ای با این بلاهت جرأت می‌کند آن را سر هم کند، در اثر هنری در عصر بازتولیدپذیریِ مکانیکی آن توصیف شده است: هنر، فرهنگ، معماری، علم، فن، مذهب، اقتصاد، سیاست و حتی جنگ و روان‌کاوی، و به‌زعم ما، هر بار یکی با دیگری اشتباه گرفته می‌شود.

تمام این استدلال براساس یک دوگانگی مدام تکرارشونده سازمان داده شده: در یک سو غرابت، نظّاره، تمرکز و در یک کلام «هاله»، و در دیگر سو توده‌ها، تفریح، سرگرمی، افتادن زیر دست و پا، و خلاصه «فقدان هاله».

اما منزلت و پایگاه این «هاله» بسیار دوپهلو و ضدونقیض است. از آنجا که این مبحث علاوه بر آن که تشکیل‌دهنده‌ی هسته‌ی بنیادی نظریه‌ی بنیامین است، مرکز بیشنیه‌ی گفتارهای جاری در باب مدرنیته و گذشته نیز هست، بررسی و مطالعه‌ی وسیعی را می‌طلبد. رجعت به هاله روش بسیار مؤثری را در اختیار بنیامین می‌گذارد تا همیشه حق با او باشد. وقتی او حالِ حاضر را تحلیل می‌کند، هاله حکم بهشتی گمشده را می‌یابد، مرجعی منفی که او تأثیرات جدید بازتولیدِ مکانیکیِ آثار هنری و جلب توجه تازه‌ی توده‌ها به آنها را، که جایگزین زیبایی سابق هنر شده، در ارتباط با آن مرجع ترسیم می‌کند. اما وقتی بنیامین به گذشته می‌پردازد، نوستالژی نسبت به هاله ــ به‌عنوان یک توهم، یادگار مقدس و پس‌مانده‌ی یک ارزش آیینی ــ مورد انتقاد قرار می‌گیرد. به همین ترتیب نقد هنر مدرن خود می‌تواند به‌عنوان یک خواسته‌ی ارتجاعیِ بورژوایی مبنی بر بازگشت به برداشتی نخبه‌گرا و منسوخ از هنر، مورد انتقاد واقع شود. کپی‌های متعارف شده‌ی مدرنِ هنر، اصالت حضور واقعی را ضایع کرده‌اند ــ اما حضور واقعی نیز خود تنها یک مصنوع مذهبی کهنه و ساخته‌ی دست بشر بوده است.

این نخستین کلاژ میان هنر و معنویت شامل آن چیزی می‌شود که ما، بدون رودربایستی، آن را نخستین اشتباه بنیامین می‌دانیم: عبادتی آیینی که از تصویر پنهان خدایان شکل گرفته، شاید برای بت‌پرستی تعریف خوبی باشد، اما مطمئناً تعریف مناسبی برای معنویت نیست. نمی‌توان در آنِ واحد هم از معنویت برای اعلام جرم علیه مدرنیته استفاده کرد و هم از مدرنیته برای افشاگری علیه سنت، و یا این که به‌عنوان یک خردگرای تمام‌عیار مدرن هاله را با معنویت اشتباه گرفت. اما در این صورت نمی‌توان علیه تقدس‌زدایی هنر اعلام جرم کرد، زیرا ابزارهای مدرنِ عقلانیت پیش‌تر آن را مدفون کرده‌اند، ابزارهایی که نمی‌توانند فرق میان بتواره‌پرستی، که معنویت همواره با آن مبارزه کرده، را با معنویت تشخیص دهند. متقابلاً «تقدس‌زدایی» هنر که بنا بود مدرنیسم بانی آن شود، خود هیچ معنای مقدسی دربر ندارد: یعنی همان زمانی که «تقدس‌زدایی» تمام همّ خود را بر اضمحلال ارزش بت‌گونه‌ی مدرنیسم می‌گذارد، پیداست آنچه که تصور می‌شود مضمحل شده، اصلاً از اول دارای ارزشی مقدس نبوده است. کار دیگری که می‌شود کرد این است که چیزهایی واقعی را به هاله افزود و بتواره‌پرستی مدرن را، که بت‌هایی را به جای خدایان می‌نشاند، متهم کرد ــ اما پس چرا پای سینما، فنون جدید و توده‌ها وسط کشیده می‌شود، در حالی که هیچ حرفی از مدرنیته به میان نمی‌آید.

اما سنگ محک و معیار داوری درباره‌ی مقاله‌ی بنیامین، خودِ فن است. این استدلال هیچ‌گاه با این شدت و حدّت مطرح نشده است. بیشتر اوقات این گزاره به‌عنوان امری بدیهی تلقی شده است: «کارکرد بنیادینِ فن همانا بازتولید مکانیکی نمونه‌ی اصل (اُریژینال) است ــ و این تعریفِ ظاهراً منطقی به گمان ما دومین اشتباه عمده‌ی بنیامین را سبب می‌شود. زمانی که او این تعریف مغشوش از «فن به‌مثابه بازتولیدِ مکانیکی» را با تعریف غلطش از «هاله‌ی مذهبی چونان حضور یگانه‌ی نمونه‌ی اصل» تلفیق می‌کند، دیگر امکان ندارد به نتیجه‌ی دلخواهش نرسد: کپی چیزی جز یک بدل بی‌فروغ از نمونه‌ی اصل نیست.

تاریخ هنر، که بنیامین بی‌قید و بند آن را به‌عنوان نقطه‌ی اتکاء تز خود در دو صفحه خلاصه می‌کند، زمینه‌ای عالی برای مجموعه‌ای از استدلال‌ها فراهم می‌آورد که یکی پس از دیگری، درست به نقطه‌ی مقابل نظرات او منتهی می‌شوند. فن یک بازتولید مکانیکی نیست. اگر این حرف درست باشد اصلاً دیگر نسخه‌ی اصلی وجود نخواهد داشت که بعد بتوان آن را کپی کرد. در نهایت، مگر این که از پیش این فرضیه را به‌عنوان یک نتیجه‌ی تجربی بی‌چون و چرا پذیرفته باشیم، والا هیچ دلیلی ندارد که خودِ تکثیر با تحلیل بردن یکی دانسته شود.

به‌عنوان مثال بد نیست برای بررسی صورت‌بندی ذائقه‌ی مدرن در قبال مجسمه‌های کهن، کار فرانسیس هاسکل و نیکلای پنی را مدّ نظر قرار دهیم. هنگامی که توجه این دو کاشف ایتالیایی به مجسمه‌های قدیمی جلب می‌شود، از آنها به‌عنوان شواهدی بر کمال عصر باستان و ابزاری برای بازسازی هویت ایتالیایی استفاده می‌کنند. آنها خیلی دربند ارزش زیباشناسانه‌ی هریک از این مجسمه‌ها نیستند و به سازندگان آنها چندان اهمیتی نمی‌دهند، بلکه بر تداوم میان گذشته و حال اصرار می‌ورزند و از مجسمه‌ها به‌عنوان واسطه‌های مؤثری برای ارتباط برقرار کردن با مفهوم زیبایی در آن دوره استفاده می‌کنند. بدون کمترین ملاحظه‌ای نسبت به این هاله‌ی خیالی، مجسمه‌ها را ترمیم می‌کنند، جایشان را تغییر می‌دهند و کپی‌هایی از آنها می‌سازند. به‌نظر ایشان هنر هر چیزی هست غیر از تقدیس خلوص نمونه‌های اصل: هنر سیلان کنش است. هاسکل و پنی به‌تفصیل نشان می‌دهند که چگونه، برخلاف، این کپی است که اندک اندک نمونه‌ی اصل را تولید کرده است. سه قرن لازم بود تا این روش‌های پویای ارتباط با گذشته و دیگران، به «نمونه‌های اصل» دست نخورده و مصون مانده تغییر شکل دهند ــ و باز یک قرن لازم بود برای این که یک‌باره این مجسمه‌های رومی تبدیل به آثاری اصیل بشوند تا آنها را به صحن ورودی سرسرای هنری اصیل‌تر، یعنی مجسمه‌سازی یونانی، راه دهند که در مقابل آن، این مجسمه‌ها کپی‌های بی‌فروغی بیش نیستند ...

خودِ مضمون اصالت برای فعالیت ثابتِ بازتولید یک محصول فرعی متأخر بوده است، بازتولیدی به‌وسیله‌ی تمامی روش‌های فنی که امکان اختراع‌شان وجود داشته است. هنر همیشه همان فن بوده، و این همان چیزی است که بسیار بیشتر از تضاد بر ساخته‌ی بنیامین میان هنر و بازتولید مکانیکی، با دل‌مشغولی همیشگی هنرمندان در مورد روش‌های فنی و تکنیکی‌شان همخوانی و مطابقت دارد. همین اواخر عکاسان عکس‌هایی گرفته‌اند که به‌دور از تلاش برای واقع‌گراتر کردن عکس‌ها، به بی‌شمار گزینه‌های فنی مورد نیاز برای چاپ از قبیل کار بر روی کیفیت کاغذ، ابزارهای نوری، قاب‌بندی و ...، بُعدی زیباشناسانه بخشیده‌اند.

بنیامین درباره‌ی سینما درست مثل عکاسی اشتباه می‌کند. هیچ چیز مکانیکی در فیلم وجود ندارد. هیچ چیز غیر حقیقی‌تر از کلیشه‌ای که او دوباره در مورد بازیگر سینما مطرح می‌کند نیست، یعنی بازیگر سینما «شخصیتی» می‌شود که بی‌واسطه به تماشاگر عرضه می‌شود ــ دوربین خیلی ساده یک واسطه‌ی مکمل را به زنجیره‌ی طولانی واسطه‌ها می‌افزاید، نه این که آن را قطع کند؛ در استودیو مقدار کمتر یا بیشتری از حضور واقعی نسبت به روی صحنه وجود ندارد، و در هر دو «اجرا» به یک اندازه فن و واسطه وجود دارد. هر صدابرداری می‌داند که فن (تکنیک) او موسیقی را تولید می‌کند، نه این که آن را بازتولید کند. فن همیشه وسیله‌ی مؤثری برای تولید هنر بوده است، و نه انحرافی مدرن از آفرینشی تا پیش از این اثیری و متعالی. بنیامین دقیقاً اسیر همان نگاه رمانتیکی است که می‌خواهد نقدش کند.

اگر بازتولید عبارت است از بازآفرینی‌ای فعال، و اگر فن هر چیزی غیر از مکانیک است، متقابلاً تکثیر نیز هر چیزی است غیر از حل شدن منفعلانه‌ی اصالت نمونه‌ی اصل در مصرف شیء‌واره‌ی بتواره‌ها. برعکس، این اصالت و صحت‌اند که چونان شرط لازم به وجود بازتولید فنی در سطحی گسترده نیازمندند. مورد موسیقی به‌خوبی نشان‌دهنده‌ی این امر است: در ابتدا تکراری بی‌انتها به‌همراه استانداردها، طرح‌ها و چارچوب‌های کلی وجود دارد و پس از آن، آثار به وجود می‌آیند. با این وصف تمامی آهنگ‌سازانِ سازنده‌ی آثار یگانه و بی‌نظیرِ پیش از دوران مدرن، مدرن بوده‌اند. بعدها و در حدود سال‌های ۱۷۵۰، هر بار که رامو مجموعه‌ی جدیدی از اجراهای یکی از اپراهایش را عرضه می‌کند، آن را به فراخور حال بازنویسی می‌کند: تنها در میانه‌ی سده‌ی بیستم و به‌خاطر نیازهای صنعت تولید صفحه است که مسئله‌ی اساس قراردادن و انتخاب یک نسخه‌ی ثابت از اُپراهای هیپولیت و داردانوس نیز مورد توجه قرار می‌گیرد. پیش‌تر موسیقی نوشته می‌شد تا اجرا شود، آهنگ‌سازان یک سری تم و هارمونی متوالی را نسخه‌برداری، تصحیح و تنظیم می‌کردند. به‌کار مداوم شمار زیادی ناشر فعال نیاز بود تا پارتیشن‌هایی که در ابتدا تنها ابزاری بودند برای نوازنده و با بی‌شمار رونوشت برای اجرای دسته‌جمعی قاطی شده بودند، به کپی‌های معتبری از قدیمی‌ترین نسخه‌ی یک قطعه‌ی موسیقی اصل که به‌وسیله‌ی یک آهنگ‌ساز خاص نوشته شده، تبدیل شوند ــ کاری که دو یا سه نسل بعد موسیقی‌شناسان بالاخره موفق به انجام آن شدند و پس از آن، تحول دیگری در بلندمدت نیاز بود که به‌وسیله‌ی صنعت تولید صفحه هدایت می‌شد، تا بازار جدیدی برای علاقه‌مندان فراهم کند. علاقه‌مندانی که بتوانند باخ و شوبرت را به‌عنوان سازندگان اصلی آثارشان به رسمیت بشناسند. در مورد نقاشی، آلپرس تمام کار و استعداد کلیدی را که رامبراند باید برای تبدیل شدن به پدیدآورنده‌ی این تابلوها به خرج دهد، نشان داده است ــ همین‌طور در مورد همه‌ی نقاشان پس از او.

از زمان انتشار مقاله‌ی معروف میشل فوکو، بارها به موضوع «پدیدآورنده» پرداخته شده است. اگر بنیامین نتوانسته از این تاریخ جدید هنر و جامعه‌شناسی مرجعیت اطلاع حاصل کند، حتی هیچ تردیدی هم از بابت قلت مثال‌هایی که برای اثبات مدعایش از کتاب‌ها جمع کرده، به خود راه نمی‌دهد. اما این موضوع هم خیلی غافل‌گیرکننده نیست: اگر حقیقت دارد که «فلان تغییرات انبوه و توده‌وار که صنعت نشر به ادبیات تحمیل کرده ماجرایی آشناست»، حتی در این مورد هم موضوعِ زوال و از میان رفتن هاله در کار نیست، بلکه داستان تولد پدیدآورنده و اشاعه‌ی چیز تازه‌ای به‌نام «قرائت» در میان است. دقیق‌تر این که، مثال صنعت نشر

می‌تواند آشکارا خلطی را که بنیامین میان بازتولید مکانیکی متن به‌عنوان پشتوانه‌ی مادی، و تکثیر قرائت‌های آن مرتکب شده نشان دهد: چراکه اولی (صنعت نشر)، بی آن‌که مانعی بر سر راه یگانگی و تنوع دومی (قرائت) شود، همان چیزی است که آن را امکان‌پذیر می‌سازد. اگر به‌طرزی واحد و «اینجا ـ اکنون» می‌توانم «اوتللو»، این نمایش‌نامه‌ی خاصِ پدیدآورنده‌ی «اصلی» را که همان شکسپیر باشد بخوانم، نه علی‌رغم میلیاردها نسخه‌ی چاپی است که در سرتاسر دنیا وجود دارد، بلکه از قِبل همان‌هاست.

اکنون واضح‌تر می‌توانیم پارادوکسی را که استدلال بنیامین درباره‌ی فن حول محور آن می‌چرخد، مشاهده کنیم: او می‌خواهد نقش مؤثری را به فن نسبت دهد، انگار تاکنون چنین نبوده است. او، برخلاف خیالات ایده‌آلیستی، بر اهمیت فوق‌العاده‌ی روش‌های بازتولیدی که بر آثار آفریده شده اعمال می‌کنیم، تأکید می‌کند. اما درست مانند ایده‌آلیست‌هایی که با آنها مبارزه می‌کند، خود او نیز هیچ نقش مؤثری نه برای حضور مادی این پشتوانه‌ها و نه برای کار مداومِ تکرار فنی قائل نیست (برخلاف آنچه که هنرمندان و مخاطبان به گونه‌ای مداوم انجام می‌دهند).

پس موفقیت بنیامین از کجا ناشی می‌شود؟ مقاله‌ی او در آن واحد هر دو طرف دعوا را می‌نوازد: او ماتریالیست‌ها را می‌نوازد به این خاطر که مدعی است بنیاد زیرساختی‌ای را که زیر تاریخ هنر ایده‌آلیستی پنهان مانده آشکار می‌کند، اما دست آخر ایده‌آلیست‌ها را هم می‌نوازد (یا بهتر بگوییم، شخصیت ایده‌آلیستی را که در وجود هر ماتریالیست درست و حسابی خفته است) برای این که فنی‌سازی جهان را به‌مثابه کاستی و زوالِ وضعیت پیشین هنر معرفی می‌کند.

تاریخی واقعاً ماتریالیستی باید نقش واقعی فن را بدان بازگرداند؛ نه با تبدیل کردن آن به یک انحراف اهریمنی مدرن، بلکه با نشان دادن این که فن چگونه مولدی فعال و مؤثر در عرصه‌ی هنر بوده است.

ابعاد مقاله‌ی حاضر به ما اجازه نمی‌دهد تا دلایل و شواهدمان را در مورد تمام اشتباهات مربوط به مقولاتی که این مقاله‌ی عجیب و غریب یک‌جا گردآورده، گسترش دهیم. اما مایلیم خلاصه‌وار، با یک تذکر درباره‌ی اقتصاد و سیاست بحث‌مان را جمع‌بندی کنیم، زیرا این نکته، آنچه را که تلاش کرده‌ایم درخصوص بنیامین انجام دهیم، در مورد کل مکتب فرانکفورت عمومیت می‌بخشد. اشتباه همگی آنها مثل هم است: متفکران آلمانیِ عصر مدرن اصولاً توده‌های مدرن را که یکسره تحت انقیاد تجهیزات فنی درآمده‌اند، به گونه‌ای توصیف می‌کنند که به‌راحتی ممکن است با عوام خلط شوند. ترس ایشان از هم‌آمیزی بی‌مهار و بی‌واسطه‌ی عوام (در آن زمان حق داشتند بترسند)، آنها را به سمت خلط این موضوع با تولید فنی و اقتصادی توده‌ها سوق داده است. با این کار آنها مخاطبانی را که مجذوب مصیبت‌بار جلوه دادن چهره‌ی خویش شده‌اند، برای خود دست و پا می‌کنند. اما در واقع اینها، یعنی توده‌های آمریکایی و عوام نورمبرگی، دو گروه دشمن‌اند که متفکران آلمانی آنها را یک گروه واحد به حساب می‌آورند. به‌رغم تابلو آخرالزمانی‌ای که آدرنو از بازارِ توده‌ها ترسیم کرده، همین توده‌های آمریکایی بودند که عوام نازی را متوقف کردند. از منظر جامعه‌شناسی، هیچ دو چیزی بیشتر از تکثیر فنی ـ اقتصادیِ کالاها و مصرف‌کنندگانی که بازار توده‌ها و رسانه‌های جمعی نمونه‌های کاریکاتورگونه‌ی آنها هستند، از یک سو و از سوی دیگر عوام «پرحرارتی» که، در بوته‌ی عمومی فضا و زمانی که همگی مستقیماً در آن شریک‌اند، در حال از دست دادن تفاوت‌هایشان

هستند، با هم متفاوت نیستند.

فن فاصله را حذف نمی‌کند، بلکه آن را ایجاد می‌کند. اقتصاد با محدودکردنِ هم‌زمان مسئولیتِ خریدار و عرضه‌کننده به یک معامله‌ی معین، با فرایند تولید به‌عنوان یک مصرف ایزوله برخورد می‌کند. اقتصاد ربطی به هم‌آمیزی فراگیر جنبه‌های فعالیت ما به‌صورت مستقیم و بی‌واسطه با عوام ندارد ــ چیزی که متفکران فرانکفورتی ادعا می‌کنند آن را، در حالی که توده‌های آرام و آسوده‌ای که مشغول نگاه‌کردن به تلویزیون یا خرید از سوپرمارکت‌اند پنهان شده، برملا کرده‌اند. در این معنی، بنیامین کاملاً یک مارکسیست است. وی می‌کوشد هر نظامی از واقعیت را به واژگان واحدی که به‌رغم اقتصادگرایی ادعایی او، از مدل سیاسی وام گرفته شده، تقلیل دهد.

هر بررسی جدید درباره‌ی اثر هنری در عصر بازتولید مکانیکی آن باید سعی کند، برخلاف بررسی بنیامین، از خلط مقولات اجتناب و روی تعریف دائماً در حال تغییر مدرنیته از نو تأمل کند. اما، از آنجا که باید بدین‌گونه میان انواع مختلف آشکار شدن مدرنیته در هر یک از زمینه‌های اقتصاد، مذهب، هنر، فن و سیاست فرق گذاشت، و از آنجا که باید به روشی تجربی تزاید فزاینده‌ی واسطه‌ها را دنبال کرد، این بررسی بدون شک جذابیت و گیرایی مقاله‌ی بنیامین را نخواهد داشت ... جذابیتی که، چنان که نشان دادیم، وسیعاً از خلطی ناشی می‌شود که او باب کرده است، و همین‌طور از اعلام جرمی متکبرانه علیه دنیای مدرن که این خلط مبحث آن را امکان‌پذیر می‌سازد.

پی‌نوشت

* چون واژه‌ی آلمانی **reproduzierbarkeit** و برابر انگلیسی و فرانسه‌ی آن، یعنی **reproductibilitè** و **reproductibility**، در واقع به‌معنای قابلیت بازتولیدند، معادل بازتولیدپذیری دقیق‌تر می‌نماید. با سپاس از امید مهرگان که این نکته را یادآوری کرد.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی