ART University e-Journal Website



تاریخ دریافت مقاله: ۸۷/۱۰/۱۰
تاریخ پذیرش نهایی: ۸۷/۱۱/۱۲



زهرا کمالی[۱]

# بررسی رویکرد والتر بنیامین به هنر عامه در تقابل با تئودور آدورنو

**چکیده**

مطالعهٔ فلسفی در باب هنرهای عامه، در دهه‌های اخیر مورد توجه قرار گرفته است. هنرهای عامه‌ای چون عکاسی و سینما، تجربهٔ هنری را برای نخستین بار برای توده‌های وسیع ممکن ساخت و هنر را از تعلق به طبقهٔ اجتماعی خاص رها کرد. والتر بنیامین به‌عنوان عضو حاشیه‌ای مکتب فرانکفورت به امکان‌های گسترده و رهایی‌بخشی که در این تجربهٔ جدید هنری نهفته است توجه می‌کند. او معتقد است در هنر عامه که مهمترین خصوصیت آن در عصر حاضر بازتولیدپذیری است، نیرویی نهفته که قادر است بر ضد سنت عمل کند. تجربهٔ هنری جدید دگرگون‌کنندهٔ مفهوم خود هنر است و منش آیینی را به نفع منش سیاسی و اجتماعی کنار می‌زند. از نظر بنیامین هنرهایی چون عکاسی و سینما در عصر بازتولیدپذیری سبب شدند که هالهٔ تقدس از گرد آثار هنری رخت بربندد. این دیدگاه بنیامین باعث ایجاد مباحثه‌ای بین او و تئودور آدورنو دیگر عضو این مکتب گردید. او که در جهت مخالف دیدگاه بنیامین قرار دارد معتقد است که هنرهای عامه (که غالباً با اصطلاح «صنعت فرهنگ» از آنها یاد می‌کند) عامدانه به قصد مردم‌فریبی و دادن توهم به مخاطبان تولید می‌شود. اما باید گفت که این رویکرد بنیامین که عمیقاً متفاوت با رویکرد دیگر اعضای این مکتب است را می‌توان زمینه‌ساز زیبایی‌شناسی نوینی دانست.

**واژه‌های کلیدی**: صنعت فرهنگ، بازتولیدپذیری تکنیکی، منش آیینی، هاله (تجلی)، هنر عامه

۱. کارشناس ارشد فلسفه هنر، دانشگاه هنر تهران، شهرتهران، استان تهران.
Email: zkzahrakamali5@gmail.com

http://Journal.art.ac.ir

**مقدمه**

رویکرد مکتب فرانکفورت به هنر عامه به گونه‌ای است که آن را با فرهنگ توده پیوند می‌زند یعنی فرهنگی تجاری که در یک سطح انبوه برای بازاری وسیع تولید می‌شود. اعضای مکتب فرانکفورت نومارکسیست‌هایی بودند که نسبت به هنر عامه و به خصوص سینما دیدگاهی متفاوت داشتند از یک طرف آدورنو و هورکهایمر آن‌را تحت عنوان «صنعت فرهنگ» قرار می‌دادند و سبب عوام‌فریبی توده‌ها می‌دانستند و از طرف دیگر بنیامین نسبت به این هنر دیدی مثبت داشت و معتقد بود که این هنر سبب آگاهی بیشتر مخاطبان می‌شود. در واقع مناقشهٔ آدورنو و بنیامین پس‌زمینه‌ای را تشکیل می‌دهد که در متن آن می‌توان به همهٔ مضامین عمدهٔ زیبایی‌شناسی مدرن در قرن بیستم پرداخت، مناقشه‌ای که خیلی زود با مرگ بنیامین یک‌طرفه شد.

بررسی رویکرد بنیامین در مواجهه با رویکرد آدورنو در باب هنر و خصوصاً هنر و فرهنگ توده‌ای، یکی از مهمترین مجادلات نظری قرن بیستم است. آدورنو در نامه‌ای که در ۱۸ مارس ۱۹۳۶ میلادی به بنیامین نگاشت دلایل مخالفت خود را با بنیامین و مقالهٔ اثر هنری در عصر بازتولیدپذیری تکنیکی شرح می‌دهد.

اما باید اذعان داشت که امروزه حضور توده‌های میلیونی باعث ایجاد تحول در ساختار و ماهیت هنر گشته است. یکی از مهمترین مقالاتی که به بررسی ویژگی‌های این هنر می‌پردازد همین مقالهٔ اثر هنری در عصر بازتولیدپذیری تکنیکی است که والتر بنیامین آن را نگاشته و به زعم بسیاری از اندیشمندان از جمله مقالات بااهمیت در حوزهٔ هنر عامه است.

آراء و اندیشه‌های بنیامین به‌ویژه در مورد هنر و هنر عامه مورد توجه اعضای دیگر مکتب فرانکفورت قرار گرفت و در عین تأیید بعضی نکات در عقاید او، مخالفت‌هایی در میان فیلسوفانی چون هورکهایمر، آدورنو و مارکوزه را موجب شد. واژهٔ صنعت فرهنگ مفهومی بود که هورکهایمر و آدورنو در کتاب دیالکتیک روشنگری برای روشن ساختن ماهیت واقعی آنچه بنیامین بازتولیدپذیری در هنرهای جدید خوانده بود، به‌کار بردند.

## پیشینهٔ تحقیق

روش تحقیق در این اثر، مطالعهٔ کتابخانه‌ای ، تحلیل گفتمان و محتوای متون است. باید گفت که علی‌رغم ترجمهٔ آثار زیادی از والتر بنیامین به زبان فارسی، شرح دقیقی از افکار این متفکر آلمانی – که در مورد موضوعات متنوعی به نگارش پرداخته‌است – در زبان فارسی وجود ندارد. بررسی آراء و افکار بنیامین به‌ویژه مقالاتی چون اثر هنری در عصر بازتولیدپذیری تکنیکی او در عصر حاضر، که در آن به موضوع ویژگی‌های هنرهای عامه‌ای چون سینما و عکاسی می‌پردازد می‌تواند در بحث از هنر عامه راهگشا باشد.

## تمایز هنر فاخر و هنر نازل

همواره این‌گونه بوده است که در تمایز میان هنر فاخر و هنر نازل، هنر فاخر از ابهام کمتری برخوردار بوده و همه از آن درک روشنی داشته‌اند به‌طور مثال آثار شکسپیر یا داوینچی و هنرمندان بزرگ دیگری که از آثار آن‌ها با عنوان هنر فاخر یاد می‌شود، برای اکثریت آثاری آشنا محسوب می‌شود. به‌طور کلی آثار معتبر و اصیل در قالب‌های هنری متنوع در ردهٔ آثار هنری فاخر جای می‌گیرند. حال

اگر معیار سنجش و ارزشمندی آثار، هنر والا یا فاخر باشد پس می‌توان از آثاری که ذیل هنر والا جای نمی‌گیرند و در تقابل با این آثار هستند با عنوان هنر نازل یاد کرد. (فیشر، ۱۳۸٤، ۳۰۱)

در این مقاله مراد از «هنر عامه» هنری است که با تودهٔ انبوه مخاطبان ارتباط برقرار می‌کند و از دید برخی نظریه‌پردازان به دلیل این ارتباط، چنین هنری تحت عنوان هنر توده یا هنر نازل جای می‌گیرد. البته ذکر این نکته ضروری است که اکثر نظریه‌پردازان واژهٔ هنر عامه‌پسند را به هنر نازل ترجیح می‌دهند، چرا که بی‌طرفانه‌تر است. (فیشر، ۱۳۸٤، ۳۰٤)

تحولاتی که در نحوهٔ فعالیت‌ها و تجربیات هنری ما در عصر جدید رخ داده باعث شده که نگرش ما هم نسبت به هنر به‌طور کلی دچار تغییرات بنیادی شود. از منظر معاصران ما، قوت گرفتن تجربه‌های مختلف هنری در بین عامهٔ مردم و مشارکت انبوه مخاطبان در هنرهایی از قبیل عکاسی و سینما، درک زیبایی‌شناختی جدیدی را به‌وجود آورده که - خوب یا بد - نمی‌توان از آن چشم پوشید. برخلاف هنری که صرفاً در دانشگاه‌ها، فرهنگستان‌ها، موزه‌ها و گالری‌های سطح بالا عرضه شده، به آن پرداخته می‌شود و درک ویژه‌ای از هنر را به همراه دارد، فعالیت‌های فرهنگی و هنری‌ای که با تودهٔ وسیعی از عامهٔ مردم ارتباط برقرار می‌کند، در برگیرندهٔ موضوعات اخلاقی، سیاسی و اجتماعی وسیع‌تری است که پا از دایرهٔ «تجربهٔ زیبایی‌شناسانه»[۱] به معنای خاص آن بیرون می‌گذارد و می‌تواند موضوعات بااهمیتی برای مطالعه و نقد فرهنگی باشد.

از این رو جنبش‌های هنری و نیز جنبش‌های فکری و نظری متعددی به‌وجود آمده‌اند که نخبه‌گرایی در این زمینه را معیار زیبایی‌شناسانه نمی‌دانند. در عوض سعی دارند فلسفه‌ای در باب هنر عرضه کنند که موقعیت عصر ما در آن بازتاب داشته باشد. در نتیجه، این نوع رویکردهای جدید در فلسفهٔ هنر به هنر عامه و از جمله تمایزات مطرح در آن مانند تمایز بین هنر فاخر[۲] و هنر نازل[۳] توجه نشان می‌دهند.

دیوید ناویتس[٤] در مقالهٔ خود با عنوان «زیبایی‌شناسی هنر عامه» غفلت از هنر عامه در نگاه فیلسوفان هنر را تا پیش از نیمهٔ قرن بیستم مربوط به تأثیری می‌داند که اندیشهٔ دورهٔ روشنگری بر فلسفه‌های هنر گذاشته بود. از نظر او ویژگی‌های تجربهٔ زیبایی‌شناختی کانتی تا مدتها نفوذ خود را به‌ویژه در تلقی‌های مختلف از هنر مدرن حفظ کرد. پس از کانت به نحو قابل توجهی این نظریه مورد پذیرش بود که هنر تنها زمانی ناب و اصیل است و باید مورد سنجش قرار گیرد که دارای ویژگی‌های زیبایی‌شناختی باشد. ویژگی‌های زیباشناختی هم در تأمل فاقد علاقه‌ی[٥] سوژهٔ فردی خلاصه می‌شد. سنجش زیبایی‌شناسانه، اصالت یک اثر هنری را در استقلال آن اثر می‌دانست و نه اینکه هنر را به ابزاری برای اهداف اخلاقی، دینی یا تجاری و ... تبدیل کنیم. برای پیروان کانت آنچه بیش از همه اهمیت دارد این تفکر است که به‌طور کل «فرهنگ»، ارزش و اعتبار احکام زیبایی‌شناسی را تعیین نمی‌کند، بلکه آنها تنها مبتنی بر تأملی خودآیین از جانب افرادی است که ذوق و نبوغ خود را برای تعیین ارزش‌های زیبایی‌شناسانه به کار می‌بندند. از نظر ناویتس، همواره این‌طور نیست که هنر والا محصول نبوغ فردی باشد اما هنر عامه، هنری باشد که گروهی از افراد در آفرینش آن نقش داشته باشند و نمی‌توانیم بگوییم هنر فاخر ماهیتی ذاتی برای مقبولیت دارد که هنر عامه از آن بی‌بهره است. (Levinson, 2003,732-733 & 739)

ناویتس مخالف وجود تمایزات زیبایی‌شناختی بنیادی میان آثار هنری والا و عامه‌پسند است و معتقد است که تفاوت‌های سیستماتیکی میان آثار این دو گروه وجود ندارد. (فیشر، ۱۳۸٤، ۳۰٤)

نخستین واکنش‌های انتقادی که در برابر زیبایی‌شناسی دورهٔ روشنگری ابراز شد، در ماهیت

نقادی بسیاری از جریان‌های فکری قرن بیستم از جمله در افکار هایدگر، گادامر و اعضای مکتب فرانکفورت همچون بنیامین مؤثر افتاد. بسیاری از جریان‌های فکری نتایج مباحثشان را در قالب تقسیم‌بندی دیرینه و آشنای بین هنر فاخر و هنر عامه – همانند تمایز فرهنگ فاخر و فرهنگ عامه و همین‌طور هنر پیشرو و هنر توده – مطرح کردند. این مسئله را به‌طور گسترده متفکران مارکسیست از جمله والتر بنیامین مورد توجه قرار دادند، و همچنین از جمله عباراتی است که ابزار کار نظریه‌پردازان فرهنگی مثل آدورنو و هورکهایمر بوده است. به علاوه منتقدان مدرنیستی مانند کالینگوود، کلمنت گرینبرگ و دوایت مک دانالد به اشکال گوناگون به تمایز بین هنر عامه و هنر فاخر پرداخته‌اند. اما واقعاً می‌توان پرسید این تقسیم‌بندی تا چه حد درست و روشن‌کننده است و آیا می‌تواند تبیین‌کنندهٔ ویژگی‌های تجربهٔ هنری در عصر ما باشد؟

جامعه‌شناسی به نام هربرت گانس[٦] بر این باور است که تمایز میان هنر فاخر و نازل تنها به تفاوت سلیقه‌ها بازمی‌گردد. (فیشر، ۳۰۲،۱۳۸٤) بدین معنا که همان‌گونه که اشاره شد ناویتس نیز مخالف تفاوت‌های زیباشناختی بین آثار فاخر و نازل بود و گانس نیز به تفاوت سلیقه‌ها اشاره دارد؛ پس شاید بتوان گفت که این تمایز به ارزش آثار باز نمی‌گردد و با توجه به مخاطب است که معنا می‌یابد. معترضان به تقسیم‌بندی میان آثار هنری فاخر و عامه‌پسند غالباً آثاری چون فیلم‌های چاپلین را مثال می‌زنند و بر آنند که طیف‌های مختلفی می‌توانند مخاطب این آثار باشند و بنابراین نمی‌توان به سادگی از موضع خاصی از این تقسیم‌بندی دفاع کرد.

پی‌یر بوردیو[۷] جامعه‌شناس فرانسوی، در کتاب خود با نام تمایز: نقد فرهنگی قوهٔ ذوق [۸] با رویکردی که متأثر از مارکس و ماکس وبر است، به تحلیل شکاف اجتماعی بین دو نوع فرهنگ و هنر والا و نازل می‌پردازد و نشان می‌دهد که مفهوم ذوق بیش از آنکه زیبایی‌شناختی باشد، جامعه‌شناختی است. اینکه نخبگان هر جامعه، بیش و کم سلیقهٔ مطلوب خود را به مردمی تحمیل کرده‌اند که مطیعانه در برابر برتری سلایق نخبگان سر فرود آورده و در عین حال سلایق نازل و ساده‌تر خود را رها نساخته‌اند. بوردیو پیوند مشخصی را که میان طبقه و سلیقه در هنر موسیقی، فیلم و تئاتر هست آشکار ساخت. فرضاً نسبت به افراد مرفه و متخصص و تحصیل‌کرده، افراد طبقهٔ پایین‌تر کمتر آهنگسازان کلاسیک را می‌پسندند. بوردیو چنین جمع بندی می‌کند: «ذوق طبقه‌بندی می‌شود و طبقه‌بندی می‌کند طبقه‌بندی کننده را.» (فریلند، ۸۸،۱۳۸۳).

ناویتس تعبیر دیگری از این مسئله می‌کند. او عقیده دارد هیچ خصوصیت فرمی و محتوایی را نمی‌توان موجب این تمایز دانست. در نظر او تمایز هنر عامه و هنر فاخر را تنها می‌توان براساس مسائل اجتماعی بررسی کرد. از نظر او تاریخ ویژه‌ای از اروپای قرن ۱۹ میلادی که تأکید بر ارزش‌های اقتصادی، ارزش غالب آن زمان بوده، بحرانی را در جهان هنر نشان می‌دهد؛ چرا که در آن زمان طبقات و صنوفی از جامعه، ارزشهای هنری‌شان جهت اقتصادی پیدا کرد. تفکر رایج چنین بود که هنرمند خوب کسی است که اثرش در بازار عرضه و تقاضا موفق باشد و نتیجهٔ چنین وضعیتی این می‌شود که کل ایدهٔ استقلال و خودآیینی ارزش‌های هنری که باعث می‌شد اثر ارزشش را از خود کسب کند، متزلزل شود. او رویکرد خود را در برابر این تقابل، دیدگاه عرفی می‌خواند. از آن‌جا که آثار هنری به طور کلی در مقیاس وسیعی محصول یک جامعه هستند قاعدتاً باید پذیرفت که تمایزی هم که بین هنر فاخر و هنر عامه وجود دارد را باید در جامعه جست. (Levinson, 2003, 740)

با توجه به آنچه در این بخش بیان شد، آشکار گردید که هنر عامه به عنوان هنری که با تودهٔ عظیمی از مردم در ارتباط است دیدگاه‌های مخالف و موافقی را برانگیخته است. دیدگاه‌های موافق

این هنر بیشتر بر توان و نیروی نهفته در هنر عامه برای تحرکات اجتماعی و سیاسی توجه دارند و اینکه هنر تنها به رستهٔ نخبگان جامعه تعلق ندارد. اگر هنر عامه از این بابت که خواسته‌های مردم را برآورده می‌کند تمایز یابد - آنچه آنها علاقه دارند و به آن تعصب می‌ورزند- بنابراین روشن است که چنین هنری قادر به تقویت دید اجتماعی و فردی ماست. در چنین وضعیتی این آثار هنری قادرند نگرش اجتماعی خاصی در ما به‌وجود آورند و حتی در مواردی هویت اجتماعی و فرهنگی ما را ارتقاء دهند و نقش مهمی در زندگی روزمره ما بازی کنند و نه اینکه صرفاً در موزه‌ها و گالری‌ها نگهداری شوند.

از دیدگاه برخی نظریه‌پردازان همچون ناویتس، در اواخر قرن ۱۹ و قرن بیستم تمایزگذاری بین هنر والا و عامه‌پسند شکل گرفته است. از نظر ناویتس این تمایزگذاری در آن دوره به این دلیل نبوده که ویژگی‌های ذاتی این هنرها را از هم متمایز سازد، بلکه این تمایز به دنبال پویایی عالم هنر و جوامع بزرگ ایجاد شده است. (Levinson, 2003, 740)

## آدورنو و مخالفت با هنر عامه

در حقیقت سهم اصلی آدورنو در نظریهٔ انتقادی را باید در نقد فرهنگی وی دید که در ابتدا در اثر مشترک او و هورکهایمر یعنی کتاب دیالکتیک روشنگری (۱۹٤٤) آشکار شده است. باید اذعان داشت که او درک فلسفی تیزی داشت همراه با حساسیتی بیشتر زیباشناسانه تا علمی. با توجه به محیطی که او از بدو تولد در آن پرورش یافته بود با ژرفای عمیقی به سوی موسیقی کشیده شد. (جی، ۱۳۷۲، ۳۹).

یکی از مهمترین مباحث دیالکتیک روشنگری بحث از صنعت فرهنگ[۹] است و محصول اصلی این صنعت، یعنی فرهنگ توده‌ای در این اثر مورد توجه قرار گرفته است. (احمدی،۱۳۷۳، ۱٤۰). فرهنگ و هنر عامه[۱۰] در شکل مدرن آن بسیار مورد توجه مکتب فرانکفورت بود، چرا که یکی از مهمترین مسائل جوامع مدرن است که همچون سدی در مقابل آگاهی طبقاتی می‌ایستد و تضمینی برای بقای سرمایه‌داری می‌شود. چنانکه آدورنو این مسئله را با بت‌وارگی کالا نزد مارکس پیوند می‌زند. درواقع نظریهٔ مارکس را می‌توان به شکل بازسازی‌شده‌اش در بطن آنچه آدورنو «صنعت فرهنگ» می‌خواند یافت. همان‌گونه که بت‌وارگی کالا در نزد مارکس سبب ازخود بیگانگی[۱۱] و سلطه اقتصادی و هویتی می‌شد، از نظر آدورنو و مکتب فرانکفورت نیز اشکال گوناگون فرهنگی مانند موسیقی جاز نیز قادرند سلطه سیاسی و ایدئولوژیکی سرمایه را تضمین کنند.» (Hammermeister, 2002, 197). او هنر عامه و یا توده را در قالب «صنعت فرهنگ» موجبات تحمیق تودهٔ مردم در جامعهٔ سرمایه‌داری می‌داند. صنعتی که در جهت استاندارد کردن و یکسان‌سازی توده خدمت می‌کند، آن هم با توهمی به نام فردیت. (آدورنو و هورکهایمر، ۱۳۸٤، ۲٦٦).

نظریه‌پرداز انتقادی‌ای چون آدورنو نه تنها هنر عامه و یا توده را امری ناقص می‌انگارد بلکه از نظر او ایجاد چنین هنرهایی به قصد عوام‌فریبی سیاسی صورت می‌گیرد، تا بتواند ایدئولوژی مورد نظر اقتصادی را بر مخاطبان ناآگاه خود القاء کند.

آدورنو بیان می‌کند که هنر عامه مانعی است برای پیشرفت خودآیینی، استقلال و فردانیت افرادی که می‌توانند تصمیمات آگاهانه برای خود بگیرند. این استقلال در تفکر از نظر او برای جامعهٔ در حال ترقی ضروری است. از این‌رو او تلاش دارد تا تأثیرات مخرب هنر عامه را نشان دهد. (Levinson, 2003, 735-736)

از دیدگاه او صنعت فرهنگ، پذیرش، همنوا شدن با دیگران، از میان رفتن گفتگوی آزادانه براساس

ART University e-Journal Website



تمایز اندیشه‌ها و از میان رفتن استقلال فکر را پدید می‌آورد. هنر توده‌ای و محصولات صنعت فرهنگ تمایزهای درونی میان عناصر جمع را برنمی‌تابند. (احمدی، ۱۳۷۳، ۱۴۳)

نظریهٔ موسیقی عامهٔ آدورنو احتمالاً معروفترین جنبهٔ تحلیل او از صنعت فرهنگ به شمار می‌رود. این نظریه با نظریه‌های بت‌وارگی کالا و صنعت فرهنگ پیوند خورده است. او یکی از طرفداران موسیقی آوانگارد و غیرتجاری بود. (استریناتی، ۱۳۷۹، ۹۸). او بارها به این مسئله اشاره کرده بود که هر موسیقی که برای پول ساخته شود، بی‌ارزش است. (ملرز و دیگران، ۱۳۸۵، ۱٦۵) لذا از مخالفان سرسخت موسیقی عامه‌پسند، خصوصاً جاز و پاپ بود. جاز هم مانند دیگر فرآورده‌هایی که آدورنو صنعت فرهنگ می‌نامد، منکر فردیت و نیازهای فردی است و در عین حال وانمود می‌کند که این نیازها را به رسمیت می‌شناسد و ارج می‌نهد. (ولف، ۱۳٦۷، ۱۱۳)

آدورنو اگر چه به از بین رفتن مرز بین دو هنر عالی و پست اشاره می‌کند، اما از نظر او هنر مدرن هنوز، گرچه در سطحی محدودتر، می‌تواند بر علیه این صنعت فرهنگ عمل کند. بنابراین برای دیدگاه او می‌توان این تمایز را محفوظ نگاه داشت. دفاع او از «خودبنیادی هنری»[۱۲]، هنرهای توده را در جامعهٔ مصرفی پس می‌زند و مفری را باقی می‌گذارد. (Kelly, 1998, 17)

## بنیامین و هنر عامه

بنیامین در آثار خود به بحث از تجربهٔ هنری نزد عامهٔ مردم به صورت همگانی پرداخته است. مسئله مورد توجه بنیامین این است که امروزه با ورود ابزار و ادوات تکنیکی جدید تجربهٔ هنری در عصر حاضر دچار یک تحول و دگردیسی شده است. امروزه دگرگونی در تجربهٔ هنری و به دنبال آن تجربهٔ حسانی و نهایتاً تجربه مدرن ما رخ داده است که آن را شایستهٔ تأمل فلسفی می‌کند. در نتیجه او در جریانی از زیبایی‌شناسی به تأمل می‌پردازد که زمینهٔ تاریخی و اجتماعی تجربه‌های ما را به پرسش می‌کشد. از منظر او رفتارهای هنری متفاوت در دوره‌های مختلف تحت تأثیر ساختار خودِ تجربه در آن عصر است. (Benjamin, 1989, 122)

با پیشرفت تکنولوژی و فراهم شدن امکان تکثیر و بازتولید تکنیکی، آثار هنری آن یکتایی[۱۳] خود را از کف داده‌اند و دیگر موردی منحصر به فرد به حساب نمی‌آیند که با حفظ فاصله از مخاطب جاودانی به نظر آیند و ارزش کیشانهٔ (آیینی) خود را حفظ کنند. (بنیامین/ آدورنو / مارکوزه، ۱۳۸٤، ۲۵) با شیوه‌های تکنیکی تازه در اواخر قرن نوزدهم امکان تکثیر تمامی آثار هنری به‌وجود آمد. در نتیجه نه تنها هنرهای بازتولیدپذیری چون عکاسی و سینما پدید آمد، آثار نقاشی مربوط به زمان‌های گذشته و از جمله آثار دینی در معابد و کلیساها نیز کپی‌برداری شد و به تکثیر انبوه رسید. با شیوهٔ ادراک جدید آثار هنری، آنها به لحاظ فیزیکی هرچه بیشتر به مخاطبان نزدیک شدند. درحالی که تجربهٔ هنری تا پیش از این، آداب و ترتیب خاص مذهبی و آیینی می‌طلبید. با تکثیر در نوع جدید آن، کپی هر اثر هنری ممکن بود در هر خانه‌ای یافت شود. (احمدی، ۱۳۸٤، ۲۳۷-۲۳۸)

چنانکه بنیامین در قسمت دوم مقالهٔ اثر هنری خود ذکر می‌کند، حتی تکامل‌یافته‌ترین نسخهٔ بازتولید شده نیز فاقد یک چیز است: «اینجا و اکنون اثر هنری[۱٤] در آن جایی که باید باشد». «کاتدرال[۱۵] (کلیسای جامع) مکان ویژهٔ خود را ترک می‌گوید تا به دیوارهای خانهٔ یک دوستدار هنر نقل مکان کند. آن هم‌سرایی عظیمی که در تالار کلیسا به اجرا در می‌آمد، اکنون در فضای یک اتاق به گوش می‌رسد.» (Benjamin, 1968, 220- 221).

اهمیت کار بنیامین را می‌توان در مشاهده و بررسی از میان رفتن تجلی (هاله)[۱٦] دانست، از

آنجا که حضور اثر هنری امروزه اهمیت خود را از دست داده است. آنچه حائز اهمیت است این است که اثر هنری تجلی خود را از دست نمی‌دهد، مگر آنجا که به گونه‌ای کامل از نقش ویژهٔ آیینی خود جدا شده باشد. اما با وجود این، او فقدان تجلی در هنر را مورد بدی ارزیابی نمی‌کند. (احمدی، ۱۳٦٦، ۲٤٦) تجلی از نظر بنیامین، به معنای صفتی است از ابژه که فراتر از شکل ظهور می‌رود، و عمیقتر از فعلیت و واقعیت است و تجلی دارای سه ساحت است: یکه است، با ما فاصله دارد و جاودانه به نظر می‌آید. (احمدی،۲۳۸،۱۳۸٤) در یک کلام، تمایز میان نسخهٔ اصلی و نسخه‌های بازتولید شده را باید در حضور یا غیاب مفاهیم تجلی، اصالت و اقتدار اثر هنری یافت. او امکان همگانی‌شدن و در دسترس همه قرار گرفتن هنر را مورد ستایش قرار می‌دهد و سینما را در این مورد مثال آورده است. (احمدی، ۱۳٦٦،٦۰ و ٦٤)

## عصر عکاسی و سینما و دگرگونی ساختار هنر

می‌توان گفت نظریهٔ والتر بنیامین در مورد تغییرات ساختاری هنر معاصر به دلیل پیدایش سینما، بسیار مورد توجه و نبوغ‌آمیز است و حتی امروزه پس از گذشت سال‌ها می‌تواند مانند یک نظریهٔ کاربردی در زمینهٔ فیلم به کار گرفته شود. (احمدی ،۱۳٦٦، ۵۷)

«در واقع بنیامین در مقالهٔ اثر هنری خود تاریخ آثار هنری را از منش آیینی[۱۷] آن تا به عصر حاضر که واجد منشی نمایشی[۱۸] در بازتولیدپذیری تکنیکی است نقل می‌کند. بدین ترتیب آنچه را که او بیان می‌کند عبارت است از دگرگونی تاریخی هنر، بر اساس دگردیسی سرشت تجربه و ساختار ادراک حسی که خود برخاسته از صورت‌بندی تکنولوژیکی جامعه است. (Hammer-meister, 2002, 197-198)

از منظر بنیامین اگر بخواهیم وجه تمایز تجربهٔ هنر بازتولیدپذیر را با دوران ماقبلش که هنر در سنت و آیین مذهبی ریشه داشت، دریابیم باید به تفاوت میان دو امر توجه کنیم یعنی تمایز ارزش‌کیشانه (آیینی)[۱۹] و ارزش نمایش‌گذارانه[۲۰]. «گوزنی که انسان عصر حجر بر دیواره‌های غار خود ترسیم می‌کرد، در حکم ابزاری جادویی بود، اگرچه آن را پیش روی نزدیکان خود به نمایش می‌گذاشت، اما اساساً این نقش را برای اهداف روحانی ترسیم کرده بود. (شیخ‌مهدی، ۱۳۷۷، ۹۹)

این امر را می‌توان با عصر حاضر مقایسه کرد که در آن ارزش نمایشی هنر، گویی برجسته‌ترین عنصر ماهیت هنر را تشکیل می‌دهد. نمایش‌پذیری اثر هنری، به همراه شیوه‌های مختلف بازتولید تکنیکی اثر هنری در چنان مقیاس عظیمی رشد پیدا کرده که جابجایی کمی میان دو قطبش (نمایشی و آیینی) همانند اعصار نخستین، به دگرگونی کیفی در ماهیت اثر بدل می‌شود که کارکرد آئینی را کنار می‌زند و کارکردی نو را جستجو می‌کند. این کارکرد نو، زیبایی‌شناسی یا چیزی همچون «هنر برای هنر»[۲۱] نیست، که بنیامین آن را نیز در حکم آیینی دیگر که الهیات هنر باشد معرفی می‌کند و عقیده دارد این دیدگاه، هنر را از کارکرد نوین اجتماعی آن باز می‌دارد. (بنیامین / آدورنو / مارکوزه، ۱۳۸٤، ۲٦-۲۸)

هنرهای عامهٔ عصر حاضر یعنی عکاسی و سینما به کلی هر منش و آداب و ترتیبی را که تا پیش از این حول تجربهٔ هنری بود، می‌گسلد؛ هنر را به بطن مسائل روز و اجتماعی و سیاسی می‌آورد و تجربهٔ جدیدی از هنر را برای تودهٔ مردم ممکن می‌کند. در نتیجه سخنان هنر برای هنر در عصر سینما و عکاسی بی‌معنا می‌شود، چرا که این هنر اتفاقاً به تمام زوایای پنهان زندگی مردم در جامعه نفوذ می‌کند. سینما نمی‌تواند موضعی خنثی در برابر واقعیت‌هایی که به تصویر می‌کشد داشته باشد

ART University e-Journal Website



و هر فیلمی ناگزیر از این است که در انعکاس واقعیت، ذهن مخاطب را به جهتی سوق دهد. در واقع هنری مثل سینما برخلاف دیدگاه هنر برای هنر به سلیقهٔ اجتماع توجه دارد و در پی جلب توجه مخاطبان است و در واقع ترس‌ها، تعصبات و هیجانات مخاطبان مشتاق خود را هدف قرار می‌دهد. (Levinson, 2003, 739)

اولین مرحله‌ای که ارزش نمایش‌گذارانه، ارزش آیینی را به شکل همه‌جانبه‌ای کنار می‌زند در عکاسی است. عکاسی هرگونه تقدس را گرد مفهوم هنر نادیده می‌انگارد و به نمایش بی‌پردهٔ واقعیت می‌پردازد. این اتفاق در تاریخ هنر به نظر بنیامین آنجا به اوج خود می‌رسد که انسان از تصاویر عکاسی واپس می‌نشیند، چرا که عکس‌های ابتدایی که گرفته شده‌است، همواره پرتره‌های انسانی بوده‌است. بنیامین محل دقیق این فرایند را نیز در آثار آتژه[۲۲] ردیابی می‌کند. کسی که خیابان‌های پاریس را در سدهٔ نوزدهم 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 هم خالی از انسان است. بازتولید مکانیکی عصر جدید که بنیامین از لیتوگرافی، گرافیک، عکاسی، سینما و گرامافون نام می‌برد، بی‌شک به نحو جدی‌تری جای خود را در فعالیت‌های هنری باز کرده و آن‌را به نفع خود در اختیار گرفته است. تا اینکه این‌جا و اکنون نسخهٔ اصل که برسازندهٔ مفهوم اصالت[۲۳] است به کلی رخت بربندد.
(Benjamin, 2005, 95 &171)

بنیامین همانند برشت، مشتاق سینمای روسیه شوروی بود. او به فیلم مستند ورتوف به نام «سه ترانه برای لنین»[۲٤] (۱۹۳٤ م.) اشاره می‌کند. شاید بنیامین چیزهایی از این فیلم و یا نظریات ورتوف را دربارهٔ «سینما- چشم» شنیده یا خوانده بود. (شیخ‌مهدی، ۱۳۷۷، ۱۱۰). ورتوف از معروف‌ترین کارگردان‌ها و نظریه‌پردازان سینمای شوروی در دههٔ ۱۹۲۰ میلادی است. در اصل «سینما- چشم» اصطلاحی بود که او رواج داد تا اندیشهٔ خود را نسبت به فیلم بیان کند. او می‌گوید: «سینما- چشم را باید آنچه که چشم قادر به دیدن آن نیست تعبیر کرد، به‌عنوان میکروسکوپ و تلسکوپ زمان، به عنوان عدسی‌های یک دوربین تلسکوپی و تمامی روندهایی که توانایی آشکارسازی و نمایش حقیقت را دارند». به تعبیر ورتوف، آنچه که سینما- چشم به تماشاگر عرضه می‌دارد، همان واقعیت است که به توانایی بالاتری از حرکت‌های ظاهری غیرعادی زندگی روزمره، دست یافته است.( ضابطی جهرمی، ۱۳٦۰، ۷٤، ۸۱ و ۹۹)

بنیامین هم در بند سیزدهم از رسالهٔ اثر هنری در باب آشکار سازی دوربین، به لحاظ توانایی‌های تکنیکی‌اش مطالبی اظهار می‌کند که یادآور عقاید ورتوف است، با این تفاوت که بنیامین دوربین را با شیوهٔ روانکاوی مورد نظر فروید مقایسه می‌کند: «در نتیجه، آشکارا طبیعت در برابر دوربین با طبیعت در مقابل چشم غیر مسلح تفاوت دارد... کنش گرفتن یک فندک یا یک قاشق، کنشی آشناست. اما ما چیزی دربارهٔ آنچه که میان دست و فلز می‌گذرد، نمی‌دانیم. اینجا دوربین از طریق توان بالا و پایین رفتن، قطع و جدا ساختن و باز و بسته شدن زاویه‌اش دخالت می‌کند. برای نخستین بار دوربین قدرت دید ناخودآگاه ما را به ما می‌شناساند. همان‌طور که روانکاوی، انگیزه‌های ناخودآگاه ما را به ما می‌شناساند.» (شیخ‌مهدی، ۱۳۷۷، ۱۱۰-۱۱۱).

نکته‌ای در رویکرد بنیامین به هنر عامه مطرح است که از اهمیت بسیاری برخوردار است و آن ارتباطی است که او بین زیبایی‌شناسی و جنگ مطرح می‌کند. از نظر 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. بنیامین همواره در پی آن بود که بتوان از طریق هنر به رهایی دست یافت و همواره بر جنبهٔ رهایی‌بخشی هنر تأکید داشت.

در آن زمان بسیاری از فیلم‌ها به سفارش دستگاه تبلیغات نازی تولید می‌شد تا ایدئولوژی مورد نظر آنها را در جهت سازماندهی توده‌ها القاء کند. فاشیسم با استفاده از وسایل تکنیکی جدید و با تولید ارزش‌های کیشانهٔ خود توده‌های پرولتاریزه شده را با خواست خودشان به خدمت می‌گیرد. در واقع وسایلی که می‌توانست در جهت آگاهی‌بخشی و آزادی توده‌ها مورد استفاده قرار گیرد 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 که آن نقطه جنگ است، چرا که جنگ نه تنها بسیج توده‌ها را به همراه دارد بلکه نظام مالکیت را هم حفظ می‌کند. بنیامین به جنبش فوتوریستی اشاره می‌کند که در جهت زیباشناختی کردن جنگ می‌کوشید و به بیانیهٔ فوتوریست‌ها اشاره می‌کند که می‌گویند: «جنگ زیباست، چون برتری انسان را بر ماشین‌آلات تحت سلطه‌اش محقق می‌کند، بر ماسک‌های ضدگاز، بوق‌های وحشت‌انگیز و تانک‌های کوچک. جنگ زیباست چون آغاز رؤیای بشر برای داشتن جسمی فلزی است.» (Osborne, 2005, 291- 292)

بنیامین می‌گوید انسان که در عصر هومر، موضوعی برای تأمل خدایان المپی بود، «موضوع اندیشه‌ورزی خود شده‌است». ازخود بیگانگی بشر به حدی رسیده است که می‌تواند نابودی خود را مانند یک لذت زیبایی‌شناختی تمام‌عیار تجربه کند. بنیامین تنها راه مقابله با فاشیسم و زیباشناختی کردن سیاست را، سیاسی کردن هنر و دادن منشی انقلابی به آن می‌دانست و این کار را رویکرد به حق کمونیسم می‌دانست. (Benjamin, 1968, 242)

## هنر عامه؛ تقابل دیدگاه‌ها

### هنر در تمرکز یا پراکندگی حواس

یکی از مهمترین خصلت‌های تجربهٔ هنرهای عامه در عصر مدرن به زعم بنیامین «پذیرش آنها در پراکنده‌حواسی»[۲۵] است. به جای تمرکز و جدیت وافری که برخی آثار هنری می‌طلبند و از حوصلهٔ توده‌های مردم خارج است، هنری چون سینما همانند معماری جدیت و تمرکزی را طلب نمی‌کند، اما به‌واقع جذب ذهن و فکر مخاطبانی می‌شود که در پرتو آن زندگی می‌کنند. این پذیرش در پراکنده‌حواسی امر پیش پا افتاده‌ای برای بنیامین نیست. تماشاگر در سینما علی‌رغم پراکنده‌حواسی خود را در موضع نقادی می‌بیند. جدیت و تیزبینی همواره تفرقه به‌وجود می‌آورد، چرا که با ژرف‌اندیشی خود، پراکسیس و کنش و حیات را به تعویق می‌اندازد. اما در حالتی از پراکنده‌حواسی همچون کسی که به رفتار و آدابی خو کرده به‌جای آنکه تأمل در باب آن را از حد بگذراند، به ادراک و مصرف[۲۶] آن می‌پردازد؛ همچون اتفاقی که در معماری می‌افتد. این پراکنده‌حواسی با لمس کردن و دیدن به دست می‌آید و از طریق قرابت حاصل می‌شود. (Benjamin, 2005, 7)

از منظر بنیامین تجربهٔ هنری چون سینما چنین خصلتی را در خود داراست و حتی نقطهٔ قوت آن نیز هست؛ چرا که امکان ارتقای ادراک حسی مخاطبان عامی خود را به‌وجود می‌آورد: «بازتولیدپذیری تکنیکی اثر هنری واکنش توده‌ها را نسبت به هنر تغییر می‌دهد. واپس‌گرایانه‌ترین رویکرد به کسی چون پیکاسو، بدل می‌شود به پیش‌روترین رویکرد به کسی چون چاپلین.» (بنیامین / آدورنو /

ART University e-Journal Website



مارکوزه، ۱۳۸٤، ٤۱)

اما بر عکس بنیامین آدورنو این‌طور استدلال می‌کرد که فیلم‌های سینمایی کارکرد ذهن تماشاگر و مخاطب را نیمه خودکار می‌کنند، ذهن او را در اختیار خود می‌گیرند و هیچ راهی برای خیالپردازی باز نمی‌گذارند. و حتی تماشاگر را دچار این توهم می‌کنند که «در کار فهمیدن چیزی است». آدورنو از جدیت هنر سخن می‌گوید؛ از نظر او این جدیت را تنها عدهٔ معدودی درک خواهند کرد. «تجربهٔ متمرکز و هوشیار هنر تنها برای کسانی ممکن است که در زندگی آنقدر تحت فشار نبوده‌اند که در اوقات فراغت خود بخواهند همزمان از ملال و تلاش رها شوند. تنها کسانی که می‌توانند به‌درستی قدر هنر را بدانند، طبقه سرآمدان ممتاز هستند. سرآمدانی که اعضای آن آنقدر خوش‌شانس هستند که ناگزیر نیستند کار کنند یا کارشان بسیار جالب و هیجان‌آور است و هرگز از نظر فیزیکی آنها را تحت فشار قرار نمی‌دهد.» (احمدی،۱۳۷۳، ۱۱۲ و ۱٤۱).

آدورنو خطاب به بنیامین در نامه‌اش نوشت: «نمی‌توانم نظریهٔ شما را در باب حواس‌پراکنی به‌رغم اغواگری تکان دهنده‌اش به هیچ وجه قانع کننده بدانم – فقط مگر به این دلیل ساده که در یک جامعهٔ کمونیستی، کار چنان ساماندهی خواهد شد که آدمیان آنقدر فرسوده و از رمق افتاده و تحمیق نمی‌شوند که به چنین حواس‌پراکنی نیاز داشته باشند.» (تئودور آدورنو، نامه‌ای به والتر بنیامین، حرفهٔ هنرمند، شمارهٔ ۱٦۸، ۲۱). از نظر آدورنو سازندگان سرگرمی می‌دانند که محصولات آنان حتی زمانی که حواس مصرف‌کننده پرت یا پریشان باشد، با هوشیاری و دقت مصرف خواهد شد. هر یک از این محصولات نمونه‌هایی از آن دستگاه اقتصادی غول‌آسایی است که همواره توده‌ها را چه در زمان کار و چه در اوقات فراغت، که خویشاوند همان کار است گوش به زنگ نگه داشته است. (هورکهایمر و آدورنو، ۱۳۸٤، ۲۲۰)

## لذت و نقد در هنر

بنیامین در رسالهٔ اثر هنری خود عنوان می‌کند که در سینما لذت نگریستن و تجربه کردن با جهت‌گیری و موضع فرد متخصص در می‌آمیزد . در واقع به اعتقاد والتر بنیامین این مسئله واجد اهمیت اجتماعی فوق‌العاده‌ای است. زیرا هر اندازه که اهمیت اجتماعی هنر کاستی می‌گیرد، به همان میزان رویکرد نقادی و رویکرد لذت‌برنده در مخاطب فاصلهٔ بیشتری از هم می‌گیرند، که این امر بروز آشکاری در عرصهٔ نقاشی دارد. نظر بنیامین این است: «در سینما رویکرد انتقادی و رویکرد لذت‌برنده درهم ادغام می‌گردد. هرچند دلیل اصلی این امر چنین است: در سینما بیش از هر جای دیگری، واکنش‌های فردی، پیشاپیش از طریق واکنش تودهٔ مخاطبان اطراف فرد، تعیین شده است.» (بنیامین / آدورنو / مارکوزه،۱۳۸٤، ٤۱) در نظر بنیامین لذت بردن در سینما توفیقی است که مشارکت توده‌ها آن را ممکن ساخته و مثلاً هنری چون نقاشی فاقد این پذیرش جمعی همزمان بوده است. مثال برجسته‌ای که بنیامین می‌زند عمدتاً فیلم های چاپلین است که در آنها چاپلین ضمن ارائهٔ نمایش خنده‌دار، عظیم‌ترین انتقادها را به جامعهٔ صنعتی وارد می‌کند.

اما در نظر آدورنو هنری که در شرایط زمانی در آن سال‌ها به ظهور می‌رسد، گویی هیچ میانه‌ای با شوخی و خنده نباید داشته باشد. از نظر او هر خنده‌ای که آثار هنر عامه تولید می‌کند زدن مهر تأیید بر نظام سلطه‌طلب فاشیستی و سرمایه‌سالار است، چرا که خنده هرگز با نقد جمع نمی‌شود: «صنعت فرهنگ خنده را به ابزاری برای کلک زدن به خوشبختی بدل می‌کند. خنده با لحظات خوشی بیگانه است.» (آدورنو و هورکهایمر، ۱۳۸٤، ۲٤۳) او خندهٔ تماشاگران هنگام تماشای فیلمی از چاپلین

http://Journal.art.ac.ir

را نه تنها همچون بنیامین، عامل «پراکندن حواس» از فشار زندگی مدرن و کار صنعتی و هدایت آن در راستای فوران انقلابی نمی‌داند، بلکه آن‌را به عنوان فوران بدترین شکل سادیسم بورژوایی تفسیر می‌کند. از نظر او کار مکانیکی روزانه به گونه‌ای قاطع مهر خود را بر کارکرد ذهن در ایام فراغت می‌زند: لذت و استراحت به کارکرد مکانیکی ذهن منتقل می‌شود، اندیشیدن خستگی می‌آورد، لذت آنجاست که اندیشهٔ مستقلی در کار نباشد. (احمدی، ۱۳۷۳، ۱٤۲)

اما برخلاف نظر آدورنو مردم به خنده برای تحرک نیاز دارند. آرتور نایت در «تاریخ سینما»ی خود بعدها به این موضوع توجه نشان داد و نوشت: «خنده و عشقبازی و رؤیا چیزهایی بود که مردم می‌خواستند تا جنگ خانمانسوز را فراموش کنند، و هالیوود نیروی خود را برای تهیهٔ آن چیزها به کار انداخت. استودیوهای فیلم‌برداری سرگذشت‌های عشقی و ماجراهای گوناگون را از سال ۱۹۲۰ میلادی عنصر اساسی کار خود ساختند.» (نایت، ۱۳۸۲، ٦٦).

## بازتولیدپذیری و صنعت فرهنگ

همان‌طور که بیان شد بنیامین بازتولیدپذیری را عنصر مهم و برجستهٔ هنر در عصر تکنولوژی برمی‌شمرد و عقیده دارد با وجود آنکه بسیاری از ویژگی‌های هنر از دست می‌رود، اما در عصر جدید با نقش تازه‌ای به میان می‌آید که همان منش سیاسی هنر است. اثر هنری با ویژگی تازهٔ خود به نقد و دست بردن به سنت می‌پردازد و تمام آنچه میراث فرهنگی خوانده می‌شود را مورد تجدید نظر قرار می‌دهد، چرا که هر موضوعی در هر سنت و فرهنگی قابلیت آن را می‌یابد که در جلوی دوربین ظاهر شود. با بازتولید سریع و انبوه آثار هنری، ماهیت هنر تغییر می‌کند. با از دست رفتن دو کیفیت یگانگی و دسترس‌ناپذیری، آن هالهٔ تقدس گرداگرد اثر از میان می‌رود. بنیامین عقیده داشت که قالب‌های جدید هنر توده، همچون سینما و عکاسی، متناسب با عصر تاریخی جدید هستند. آنها مخاطبان را به شناخت و آگاهی جدید و بالقوهٔ مترقیانه‌ای سوق می‌دهند. از دید او مثلاً فیلم کارکردی کاملاً متفاوت با اجراهای روی صحنه دارد. مستقل بودن دوربین از هنرپیشه از یک طرف آن هالهٔ گرد هنرپیشه را محو می‌کند و از طرف دیگر میان مخاطب و هنرپیشه فاصله‌ای ایجاد کرده که مخاطب می‌تواند با نگاهی انتقادی به اثر نگاه کند: امتیازی که مخاطب تا پیش از این از آن بی‌بهره بود. بدین ترتیب سینما نه تنها بیانگر نقطهٔ عطف دیگری در آگاهی انسان و ادراک حسانی اوست، بلکه بالقوه، نیرویی رهایی‌بخش است. (فیشر، ۱۳۸٤، ۳۰۵)

اما حکم آدورنو و هورکهایمر در کتاب دیالکتیک روشنگری در مورد بازتولیدپذیری در هنر که در اندیشهٔ بنیامین مطرح شده است صریح و روشن است: «بازتولید مکانیکی زیبایی، که عشاق مرتجع فرهنگ به واسطهٔ بت‌سازی منظم از فردیت، آن را گریزناپذیرتر می‌سازند هیچ جایی برای آن پرستش ناخودآگاه که تجربهٔ امر زیبا همواره با آن مرتبط بوده است باقی نمی‌گذارد.» (آدورنو و هورکهایمر، ۱۳۸٤، ۲٤۲).

آدورنو نه تنها به جنبهٔ رهایی‌بخشی بازتولیدپذیری باور ندارد بلکه معتقد است، بازتولیدپذیری به تولد صنعت در امر هنر می‌انجامد و متعاقب آن هم انگیزهٔ سود، ماهیت اشکال فرهنگی را تعیین خواهد کرد. از نظر صنعتی، تولید فرهنگ فرآیند استاندارد شدن است که محصولات آن، شکل مشترک تمام کالاها را به خود می‌گیرد. مثل فیلم‌های «وسترن» که ارزش‌های شجاعانه و یک بی‌باکی کلیشه‌ای را تکرار می‌کند. این انگیزه نوعی حس فردیت را تقویت می‌کند و هر کالا ظاهراً برای سلیقهٔ یک فرد خاص تولید می‌شود. آدورنو بر بی‌محتوایی، پوچی و هماهنگی مردم که صنعت فرهنگ آن را تشویق می‌کند

تأکید دارد: «فیلم رنگی با سرعت و موفقیت بیشتری اصالت میکده‌های قدیمی را از بین می‌برد... هیچ یک از شهرها به نحوی که این فیلم‌ها شکوه آنها را توصیف می‌کنند، دوام نمی‌آورند و بنابراین خصوصیت منحصر به فردی را که به آن می‌بالد به یکسانیِ تعویض‌پذیر تبدیل می‌کند.» (استریناتی، ۱۳۷۹، ۹۵-۹۶).

در مجموع می‌توان گفت که رویکرد مکتب انتقادی به مصرف فرهنگی رویکردی محافظه‌کارانه است. برخلاف بنیامین، دیگر اعضای مکتب فرانکفورت به پراکسیس هنری که در مقابل جامعهٔ سرمایه‌سالار مقاومت کند، بدگمانند و نمی‌پندارند که چنین چیزی محقق شود. در جامعه‌ای که مارکوزه آن را تک‌ساحتی خوانده، هنر نیز دچار بحران است. یعنی هنر نه فقط نمی‌تواند رویکرد اخلاقی حاکم را باز نماید، بلکه در بسیاری از موارد قادر به بیان منطق مخالفت با نظم موجود هم نیست.

آدورنو و هورکهایمر بر این عقیده بودند که فیلم‌ها، رمان‌ها و موسیقی‌های عامه‌پسند در حقیقت به صورت بارزی نوعی کاروکاسبی هستند و این را به یک ایدئولوژی تبدیل می‌کنند تا آنچه را که تولید می‌کنند به خورد مخاطبان ناآگاه خود دهند. (احمدی، ۱۳۶۹، ۱۶۳) آدورنو در نامهٔ خود به بنیامین نوشت که شرکت توده‌ها در تولید هنری به هیچ‌رو به معنی تعالی هنر نیست، بلکه هنر را تا حد آگاهی روزمرهٔ آنها تنزل می‌دهد. از نظر آدورنو خودآیینی هنر امری است که هنر را آلوده به نظام شیءوارگی نمی‌کند و تنها جای مقاومت در برابر سرمایه‌داری و سود محوری است. (احمدی، ۱۳۶۶، ۷۰) از نظر آدورنو هنر توده‌ای و محصولات صنعت فرهنگ، تمایزهای درونی میان عناصر جمع را برنمی‌تابند. همه باید به لحظه‌های غمگین یک ملودرام بگریند، از پایان شاد یک فیلم خوشحال شوند و بپذیرند که راز دشواری‌ها و ناکامی‌ها در«طبیعت» و نهاد انسانی نهفته است و چندان ارتباطی به نابرابری‌های اجتماعی ندارد. (احمدی، ۱۳۷۳، ۱۴۳)

در واقع تمایز خشک کسانی چون آدورنو میان فرهنگ جمعی و هنر هنوز در میان روشنفکرانی که به نسل جنگ برمی‌گردند - چپ‌گرایان، لیبرال‌ها و همچنین میانه‌روهای جدید- ادامه دارد. این نسل هرگز این اندیشه را به‌طور کامل نپذیرفته است که هنر واقعی و اصیل ممکن است از فرهنگ مردمی برخیزد. این عدم اطمینان آنها نسبت به فرهنگ عامه، احتمالاً از خاطرهٔ آنان سرچشمه می‌گیرد که شاهد بودند که چگونه هم نازی‌ها و هم استالینیست‌ها آزادی هنری را به نام «توده‌ها» سرکوب می‌کردند. (ملرز و دیگران، ۱۳۸۵، ۲۷۶)

به اعتقاد برخی نظریه‌پردازان اختلاف نظر بین آدورنو و بنیامین ریشهٔ سیاسی داشت، زیرا بنیامین تحت تأثیر برشت با پذیرش و تأکید بر مفهوم فاعل جمعی انقلابی با طبقهٔ کارگر و با حزب کمونیسم اعلام همبستگی کرد، و این مفهومی است که آدورنو آن را همواره رد می‌کرد و مخالف آن بود. (باتومور، ۱۳۸۰، ۲۳)

## نتیجه‌گیری

آنچه شایان ذکر است این است که امروزه هنرهای عامه پسند در کنار هنرهای زیبا قرار دارد و چه بسا به همان میزان نیز از اعتبار برخوردار است و حتی به اعتقاد بسیاری از نظریه‌پردازان، تمایزی را که بسیاری میان هنرهای عامه و هنرهای زیبا و یا هنر فاخر قائل می‌شوند در ذات این هنرها وجود ندارد بلکه این تمایز در عرف عام و نشانه‌گذاری اجتماعی و طبقاتی صورت می‌گیرد.

هنر عامه در نظر اعضای مکتب فرانکفورت ارتباط نزدیکی با نظام سرمایه‌داری دارد. اما در مقابل آنها، بنیامین هنر جدید را در صورت‌های تازه‌اش چون سینما و عکاسی، واجد امکاناتی می‌بیند که تا پیش از این، هنر فاقد آنها بوده است. از دست رفتن هالهٔ تقدس گرداگرد هنر از نگاه بنیامین به هنر

اجازه می‌دهدتا با تودهٔ عوام ارتباط برقرار کند.

بنیامین را می‌توان مبلغ نوعی تکثیر و سرگرمی‌سازی در هنر دانست. از نظر او نقاشی سنتی به ما امکان می‌دهد که در تأملی آرام‌بخش فرو رویم، حال آنکه فیلم پیوسته دریافت‌های ما را دگرگون می‌کند و مدام تأثیری تکان‌دهنده پدید می‌آورد. از دیدگاه او سینما تمام خصوصیات تلقی نوین از هنر را دارد، یعنی هم در میان تودهٔ مردم قرار دارد و هم فاقد ارزش آیینی است. در واقع شیوهٔ جدید پذیرش هنر از جانب توده‌ها از دیدگاه او قابل ستایش است، چرا که توده‌ها دیگر به آن تمرکز و دقتی که برای فهم یک اثر اصیل و دارای ارزش آیینی لازم به نظر می‌آمد، احتیاجی ندارند.

در واقع از همان زمان که سینما پا به عرصهٔ حیات اجتماعی نهاد، بسیاری از اندیشمندان همچون آدورنو به جهت تولیدات عوام‌پسند سینما، به سختی در برابر آن موضع گرفتند. آدورنو فیلم‌های سینمایی را با عنوان صنعت فرهنگ و وسیلهٔ القای ایدئولوژی سرمایه‌داری همواره مورد سرزنش قرار می‌داد. از دیدگاه کسانی چون آدورنو و هورکهایمر، محصولات سینمایی با تکیه بر احساسات تماشاگران آنها را تحت سلطه درآورده، در وضعیتی انفعالی قرار می‌دهند. در نظر آنها این محصولات فاقد آن خصوصیت هنر اصیل، یعنی نفی و تعالی از طریق به‌کارگیری روش‌های نقادی هستند.

اما باید گفت که حکم اینان در باب سینما شاید نشان دهندهٔ ویژگی اکثر فیلم‌های تولید شده باشد اما در آن زمان هم بودند فیلم‌سازانی که با وجود سلطه و فشار سرمایه‌داری، فیلم‌هایی تولید کردند که می‌توان آنها را ذیل عنوان هنر و نه صنعت فرهنگ قرار داد.

باید توجه داشت که بنیامین اگرچه مارکسیست بود ولی نگاه و برداشت او از هنر، هنر متعهدانه در خدمت ایدئولوژی نیست. برای بنیامین هنر می‌تواند در عین دارا بودن ارزش‌های زیبایی‌شناسانه، آگاهی‌بخشی کند و منتقد وضع موجود باشد. پس می‌توان او را طراح یک علم زیبایی‌شناسی جدید دانست، چون او سعی داشت به کمک آثارش به شرح قطع ارتباط فرهنگ مدرن با استتیک سنتی کلاسیک بپردازد.

ART University e-Journal Website



## پی‌نوشت‌ها

1. Aesthetic experience
2. High art
3. Low art
4. David Novitz
5. Disinterested contemplation
6. Herbert Gans
7. Pierre Bourdieu
8. Distinction: A social critique of the judgment of taste
9. Culture Industry
10. Popular art
11. Alienation
12. Artistic autonomy
13. Uniqueness/ Einzigheit
14. Its presence in time and space
15. Cathedral
16. Aura
17. Ritualistic function
18. Display function
19. Cult value / kultwert
20. Exhibition value/ Ausstellungswert
21. Art for art sake

۲۲. ( ۱۹۲۷ -۱۸۷۵) Eugene Atget آتژه از بزرگترین عکاسان سدهٔ نوزدهم و بیستم است که او را همراه هینریش زیل پدر عکاسی مستند نام نهاده‌اند.

23. Authenticity
24. Three songs about Lenin/ Tri pesni o Lenin
25. Reception in distraction
26. Use and perception

## فهرست منابع


- آدورنو، تئودور، «نامه‌ای به والتر بنیامین»، ترجمهٔ امید مهرگان، *حرفهٔ هنرمند*، شمارهٔ ۲۱، صص. ۱٦٤-۱٦۹.
- آدورنو، تئودور و هورکهایمر، ماکس (۱۳۸٤) *دیالکتیک روشنگری*، ترجمهٔ مراد فرهادپور و امید مهرگان، گام نو، تهران.
- استریناتی، دومینیک (۱۳۷۹) *مقدمه‌ای بر نظریه‌های فرهنگ عامه*، ترجمهٔ ثریا پاک‌نظر، گام‌نو، تهران.
- فیشر، جان. (۱۳۸٤) «هنر فاخر و هنر نازل»، *دانشنامه زیبایی‌شناسی*، بریس گات، دومینک مک آریور لویس، گروه مترجمان، فرهنگستان هنر، تهران.
- احمدی، بابک (۱۳۷۳) *مدرنیته و اندیشهٔ انتقادی*، نشر مرکز، تهران.
- احمدی، بابک (۱۳٦٦) *نشانه‌ای به رهایی(مجموعه مقالات)*، نشر چشمه، تهران.
- احمدی، بابک (۱۳۷۹) *خاطرات ظلمت*، نشر مرکز، تهران.
- احمدی، بابک (۱۳۸٤) *حقیقت و زیبایی(درس‌های فلسفهٔ هنر)*، نشر مرکز، تهران.
- بنیامین، والتر/ آدورنو، تئودور/ مارکوزه، هربرت (۱۳۸٤) *زیبایی‌شناسی انتقادی (گزیده نوشته‌هایی در باب زیبایی‌شناسی)*، ترجمهٔ امید مهرگان، گام نو، تهران.
- برتون باتومور، تامس، (۱۳۸۰) مکتب فرانکفورت، ترجمهٔ حسینعلی نوذری، نشر نی، تهران.
- جی، مارتین (۱۳۷۲) *تاریخچهٔ مکتب فرانکفورت*، ترجمهٔ چنگیز پهلوان، انتشارات کویر، تهران.


http://Journal.art.ac.ir

- شیخ‌مهدی، علی (۱۳۷۷) *نظریهٔ انتقادی و سینمای آلمان*، مؤسسهٔ انتشارات سوره، تهران.
- ضابطی‌جهرمی، احمد (۱۳٦۰) *پژوهشی در تاریخ سینمای شوروی*، نشر گستره، تهران.
- فریلند، سینتیا (۱۳۸۳) *اما آیا این هنر است: مقدمه‌ای بر نظریهٔ هنر*، ترجمهٔ کامران سپهران، نشرمرکز، تهران.
- ملرز، آرتور و دیگران (۱۳۸۵) *دموکراسی و هنر*، گروه ترجمهٔ شیراز، نشر چشمه، تهران.
- نایت، آرتور (۱۳۸۲) *تاریخ سینما*، ترجمهٔ نجف دریابندری، انتشارات امیرکبیر، تهران.
- ولف، جانت (۱۳٦۷) *تولید اجتماعی هنر*، ترجمهٔ نیره توکلی، نشر مرکز، تهران.
فرزان، چاپ اول، تهران.

- Benjamin, Walter (1968) *Illumination*, translated by Harry Zohn, Schocen Books, New York.
- Benjamin, Andrew (2005) *Walter Benjamin and Art*, Continuum, London, New York.
- Benjamin, Andrew (1989) *The Problem of Modernity*, Routledge.
- Hammermeister, Kai. (2002) *The German Aesthetic Tradition*, Cambridge University Press.
- Kelly, Michael (1998) *Encyclopedia of Aesthetics*, Oxford University Press.
- Levinson, Jerrold (2003) *The Oxford Handbook of Aesthetics (Aesthetics of Popular Art)*, Oxford University Press.
- Osborne, Peter (2005) *Critical Evaluation in Cultural Theory*, Routledge (London and New York).