صفحات ۵-۱۳ (مقالهٔ پژوهشی)
نشریه رهپویه هنرهای تجسمی • دوره ۶ • شماره ۳ • پاییز ۱۴۰۲

تحلیل انتقادی نظریهٔ والتر بنیامین در باب زوال هالهٔ هنر تجسمی در عصر بازتولیدپذیری تکنیکی

سهند سلطاندوست*

دکتری پژوهش هنر، گروه پژوهش و تاریخ هنر، دانشکدهٔ هنر و معماری، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران.
(دریافت مقاله: ۱۴۰۲/۰۳/۲۱، پذیرش نهایی: ۱۴۰۲/۰۶/۲۰)

چکیده

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

واژگان کلیدی
والتر بنیامین، هاله، بازتولید تکنیکی، فلسفهٔ هنر، هستی‌شناسی هنر، مکتب فرانکفورت.

استناد: سلطاندوست، سهند (۱۴۰۲)، تحلیل انتقادی نظریهٔ والتر بنیامین در باب زوال هالهٔ هنر تجسمی در عصر بازتولیدپذیری تکنیکی، نشریه *رهپویه هنرهای تجسمی*، ۶(۳)، ۵-۱۳. DOI: https://doi.org/10.22034/ra.2023.1971333.1262

*نویسنده مسئول: تلفن: ۰۲۱-۸۸۹۵۴۵۴۹، E-mail: sahand.soltandoost@gmail.com.

ما گرچه بنیامین را به‌عنوان یک متفکر پیشرو می‌ستاییم و حتی نقد حاضر به آرای بنیامین را مدیون خودِ او می‌دانیم، اما به‌خاطر این‌همه اشتباه که مقالهٔ او بدون هیچ پروایی یک‌جا کنار هم جمع کرده، شگفت‌زده شدیم... این اشتباهات دلیل اصلی جذابیتی است که این مقاله به همراه داشته و همچنان دارد. (لاتور و انیون، ۱۳۸۳: ۲۳)

مقدمه

در دنیای هنر، بسیاری والتر بنیامین (۱۸۹۲–۱۹۴۰)، فیلسوف، منتقد ادبی و نویسندهٔ مشهور[۱] آلمانی را بیش از هرچیز با یکی از مقالات بسیار مهم و دوران‌ساز او با عنوان *اثر هنری در عصر بازتولیدپذیری تکنیکی آن*[۲] می‌شناسند. بنیامین در دسامبر ۱۹۳۵ از پایان نگارش نخستین نسخهٔ این مقاله خبر می‌دهد، مقاله‌ای که بعدها مشهورترین نوشتهٔ او می‌شود. با وجود این، بنیامین بازنگری مقاله را در سال‌های بعد نیز ادامه داد. در اوایل سال ۱۹۳۶، ویرایش دوم مقاله و نیز ترجمه فرانسوی آن مهیا شده بود (این ترجمه فرانسوی یگانه نسخهٔ مقاله بود که در دوران حیات بنیامین منتشر شد). در نهایت، کار ویرایش سوم مقاله در آوریل ۱۹۳۹ به انجام رسید. تعدد نسخه‌های این مقاله مؤید آن است که این اثرِ ویژه برای بنیامین تا چه حد در حکم کاری نیمه‌تمام و در دست اجرا بوده است (Ferris, 2008: 5-104). در واقع، مهم‌ترین اثری که در دههٔ ۱۹۳۰ از او به چاپ رسیده همین مقاله است که حتی امروز، پس از گذر سال‌ها، هنوز جلوه‌ای تازه و تأمل‌برانگیز دارد.

نویسنده از تغییراتی بنیادین در ساختار، مفهوم و کارکرد هنر مدرن سخن می‌گوید که در پی تحولات «تکنولوژی»، پیدایش «بازتولید تکنیکی»[۳] و هنرهای نوظهور عکاسی و سینما پدید آمده‌اند (احمدی در بنیامین، ۱۳۶۶: ۱۹–۱۸). نگارش این مقاله دقیقاً به دنبال دوره‌ای کوتاه مابین سال‌های ۱۹۳۳ تا ۱۹۳۵ صورت می‌گیرد که بنیامین به ادبیات مارکسیسم رسمی نزدیک می‌شود. گرایش او به مارکسیسم رسمیِ آن سال‌ها به‌خصوص در مقالاتی نظیر *مؤلف به‌مثابهٔ تولیدکننده*[۴] (۱۹۳۴) و *اثر هنری...* عیان است. در این سال‌ها او به‌تکرار بر مفهوم مارکسی «تولید» تأکید می‌ورزد و تلاش می‌کند درکی انقلابی از مفهوم هنر پیش نهد (مقدمهٔ مترجم در بنیامین، ۱۳۹۵). در مجموع، این مقاله «بیش از سایر آثار بنیامین خوانده شده و مورد نقد و سنجش قرار گرفته است [و] به دلیل فهم دگرگونی ساختار هنر در میان مهم‌ترین اسناد فلسفهٔ هنر و زیبایی‌شناسی سدهٔ بیستم جای گرفته است» (احمدی در بنیامین، ۱۳۶۶: ۵۳). هدف این مقاله تحلیل انتقادی آرای مذکور است.

روش پژوهش

این پژوهش به شیوهٔ توصیفی–تحلیلی صورت گرفته و بر مطالعه و تحلیل انتقادی متن، بررسی منطق استدلال‌های بنیامین با نگاهی درزمانی، و نیز استفاده از ماحاصل پژوهش‌های پیشین محققان خارجی دربارهٔ مسئلهٔ «هاله» استوار است. بنابراین، مواد و منابع کتابخانه‌ای، به‌خصوص آثاری که به زبان انگلیسی دربارهٔ بنیامین تألیف شده‌اند، مبنای داده‌های کیفی ماهستند.

پیشینهٔ پژوهش

تئودور آدورنو (۱۹۰۳–۱۹۶۹)، دوست و همکار بنیامین در مؤسسهٔ پژوهش‌های اجتماعی فرانکفورت، در حوزهٔ نظریهٔ زیبایی‌شناسی عمیقاً تحت تأثیر بنیامین قرار داشت (باتومور، ۱۳۷۵: ۲۱). او به‌رغم انتقادات جدی‌ای که همواره به اغلب مواضع و آرای بنیامین داشت، در نامه‌ای به تاریخ ۱۸ مارس ۱۹۳۶ در واکنش اولیه‌اش به مقالهٔ *اثر هنری...* هم‌داستانی خود را خطاب به او در این مورد خاص چنین اعلام می‌کند: «با شما موافقم که عنصر «هاله‌مند» اثر هنری روبه‌زوال است» (بنیامین، ۱۳۸۲: ۸۵). ژان بودریار (۱۹۲۹–۲۰۰۷)، فیلسوف و جامعه‌شناس پُست‌مدرن، ضمن گفت‌وگویی، موافقت تلویحی خود را این‌گونه مطرح کرده که «قطعاً چیزی از دست رفته است [هاله] و البته بنیامین به‌خوبی این موضوع را بیان کرده است» (بودریار، ۱۳۹۱: ۱۹۴). اما به‌رغم همدلی برخی از چهره‌های برجستهٔ اندیشهٔ انتقادی مدرن با ایدهٔ «زوال هالهٔ»ی بنیامین، به‌ویژه در سال‌های اخیر، آرای بنیامین با انتقاداتی جدی مواجه شده است.

لاتور و انیون (۱۳۸۳) در مقاله‌ای که بی‌پروا به اکثر مواضع بنیامین در *اثر هنری...* تاخته‌اند، معتقدند که تمام استدلال‌های بنیامین بر اساس «دوگانگی‌ها»ی مدام تکرارشونده سازمان داده شده است: در یک‌سو فاصله، تأمل و تمرکز انفعالی، و در یک کلام «هاله»؛ و در دیگر سو، توده‌ها، تفریح و سرگرمی، و خلاصه «فقدان هاله». از نوشتهٔ آن‌ها چنین برمی‌آید که این دوگانگی‌ها را، به‌ویژه در بستر تحلیل ساده‌نگر و غیردیالکتیکی بنیامین، کاذب می‌شمرند: هیچ دلیلی ندارد که صِرف «بازتولید» یک اثر اصل با تحلیل‌بردن اصالت یا هالهٔ آن یکی دانسته شود؛ چراکه بازتولید به‌منظور مصرف شیء‌وارهٔ بت‌واره‌ها، هرچیزی می‌تواند باشد به‌جز انحلال منفعلانهٔ اصالت اثر. در واقع، تکنیک بازتولید به‌هیچ‌وجه فاصلهٔ مدنظر بنیامین را از بین نمی‌برد، بلکه آن را ایجاد می‌کند یا بر آن می‌افزاید. خودِ مقولهٔ اصالت همزاد بازتولید است، نه قربانی آن. گفتنی است در بین منابع فارسی، به نگاه انتقادی جدی‌ای به‌نظریهٔ «زوال هالهٔ» بنیامین برنمی‌خوریم.

مبانی نظری پژوهش

مفهوم «هاله» و پیشینهٔ آن

یکی از مفاهیم اساسی در مقالهٔ *اثر هنری...* مفهوم «هاله»[۵] و زوال آن است. مفهوم هاله نخستین‌بار چندی پیش‌تر در مقاله‌ای با عنوان *تاریخ مختصر عکاسی*[۶] (۱۹۳۱) و آنجا هم در موقعیت «زوال» ظاهر می‌شود. بنیامین چهار سال بعد، درست در میانهٔ کار روی *پروژهٔ پاساژها*[۷]ی پاریس، از نظرگاهی بسیار وسیع‌تر به موضوع هاله بازمی‌نگرد و این بار آشکارا به ایدهٔ ماکس وبر دربارهٔ «افسون‌زدایی»[۸] از جهان به‌عنوان یکی از ویژگی‌های اساسی مدرنیته نزدیک می‌شود. بلندپروازی نظری او در این کار به‌طرز چشمگیری بیشتر است؛ از همین روی، مدعیات این مقاله بحث‌های جدی‌تری را برمی‌انگیزند. بنیامین تعریفی از هالهٔ هر ابژه به دست می‌دهد که می‌توان صورت‌بندی‌های مشابهی از آن را در تمامی نسخه‌های مقالهٔ *اثر هنری...* بازیافت: «رشتهٔ مرموزی از مکان و زمان: **"**نُمود یکتای امری

دوردست"[۹]، صرف‌نظر از آن‌که [به‌لحاظ فیزیکی] چه‌قدر نزدیک یا دور باشد». بنابراین، ظاهراً دو کیفیت سلبی‌اند که هالهٔ ابژه را متعین می‌کنند: یکتاییِ آنیِ نُمودی فرّار؛ و دور از دسترس‌بودن آن، یعنی فاصله‌اش از سوژه، فارغ از قُرب و بُعدِ ممکن در فضای فیزیکی (Rochlitz, 1996: 150, 155).

گفته‌اند که بنیامین نظریهٔ هاله را بی‌واسطه از لودویگ کلاگس (۱۸۷۲–۱۹۵۶)، فیلسوف و روان‌شناس آلمانی معاصرش، بی‌ذکر نامی از او گرفته است. تعریف بنیامین از هاله به‌صورت «نُمود یکتای امری دوردست» ترجمانی است از دیدگاه کلاگس در باب «تداعی خاطره» به‌مثابهٔ درکِ آنی و غیرارادی آدمی. «فاصلهٔ هاله‌ای»[۱۰] نزد بنیامین، همچون کلاگس، در دو محور مکان و زمان تعریف می‌شود (Roberts, 1982: 9-178). این فاصلهٔ هاله‌ای البته قابل‌اندازه‌گیری نیست (کی‌گیل و دیگران، ۱۳۹۱: ۱۳۵).

همچنین استفادهٔ بنیامین از مفهوم هاله در مورد آثار هنری شباهت‌هایی نیز با «ایدهٔ امر مقدس»[۱۱] نزد رودولف اُتو (۱۸۶۹–۱۹۳۷)، فیلسوف و متأله آلمانی، دارد؛ به این معنا که هردو مفهوم (هاله و امر مقدس) «رازآمیز» و «فریبنده»اند. «ایدهٔ امر مقدس» در نگاه اُتو سرشتی دیالکتیکی دارد و دربردارندهٔ دو نیروی متقابل است: امر مقدس در قالب «دیگریِ یکسره متفاوت» از ما مُنفک شده است، درست مانند هاله که «نُمود یکتای امری دوردست» است. اما امر مقدس در کلام اُتو «فریبنده» هم هست: آدمیان اشتیاق قُرب به آن دارند، چون «امر مقدس چیزی نیست مگر آنچه با افسونی نیرومند اغوا می‌کند». از «هالهٔ» بنیامینی تا «امر مقدس» و روحانیِ اُتو راه چندانی نیست. صرف‌نظر از این‌که بنیامین مطالب اُتو را به خاطر داشته یا خیر، پیوند میان هاله با امر مقدس در طرح او برای مقاله‌اش اساسی است (Plate, 2005: 88-89).

سیر تحول بازتولیدپذیری آثار هنری

بنیامین در بخش اول مقاله‌اش (۱۳۸۲: ۲۱–۲۲) اذعان می‌کند که «اثر هنری در اصل همواره "بازتولیدپذیر" بوده است»، بدین معنا که تمامی مصنوعات هنریِ آدمی را دیگر آدمیان می‌توانسته‌اند بازتولید کنند: شاگردان برای تمرین هنری، استادان برای گسترش مجموعه آثارشان، و تاجران از سرِ سوداگری همواره متوجه امر بازتولید بوده‌اند. اما سرشت این‌گونه «بازتولید دستی» در روزگار قدیم با اوضاع امروزین متفاوت بوده است. آثار گرافیکی به لطف کنده‌کاری روی چوب، حکاکی روی مس، و قلم‌زنی، برای نخستین‌بار به‌لحاظ «تکنیکی» بازتولیدپذیر شدند. دیرزمانی گذشت تا در اروپای قرن پانزدهم، با اختراع و توسعهٔ «صنعت چاپ»، آثار نوشتاری منثور و منظوم نیز از این لحاظ بازتولیدپذیر شوند و در سطحی وسیع‌تر به دست و دیدهٔ عموم مردم برسند. با «لیتوگرافی» بازتولید تکنیکی به مرحله‌ای کاملاً جدید قدم گذاشت.

اما در عصری که بنیامین می‌زیست، بازتولیدپذیری بازهم وارد دوران یکسره تازه‌ای شده بود. دوربین عکاسی را فوکس تالبوت در سال ۱۸۳۹ اختراع کرد. کمی بعد، در سال ۱۸۸۸، اولین دوربین عکاسی ارزان و قابل‌استفاده برای همگان به بازار آمد. قبل از اختراع دوربین چه چیز جای عکس را پُر می‌کرد؟ پاسخ مورد انتظار به این پرسش می‌تواند شامل گراوور، ترسیمات خطی و نقاشی باشد. پاسخ روشنگر دیگر این است که حافظهٔ آدمی نقش دوربین عکاسی را ایفا می‌کرد.

بازتولید تکنیکی تصویر اثر هنری، در قیاس با بازتولید دستی، پدیده‌ای تازه بود که، با شدتی فزاینده و سرعتی شتابنده، راه خود را به پیش می‌گشود. به بیان بنیامین، تکنیک عکاسی بود که فعالیت یدی بازتولیدکننده را بر عهدهٔ چشم مشاهده‌گری گذاشت که از پشت عدسی دوربین می‌نگریست. در پایان سدهٔ نوزدهم، بازتولید تکنیکی صدا نیز میسّر شد. بازتولید تکنیکی در حوالی سال ۱۹۰۰ به‌نوعی استاندارد دست یافت که بر اساس آن، مجموعه آثار هنری به‌جامانده از اعصار دور یا نزدیک را موضوع کار خود ساخت، و نحوهٔ تأثیرگذاری اثر بر مخاطب را دستخوش دگرگونی عظیمی کرد. تا قرن بیستم و میانهٔ دو جنگ جهانی، عکاسیْ شیوهٔ اصلی ارجاع به نمودها و بدیهی‌ترینِ این شیوه‌ها شد. در این دوره، عکاسی با تسهیل فنی دسترسیِ بی‌واسطه به واقعیت، همچون شاهدی زنده، جانشین اعیان جهان واقع، و رسانه‌ای سرراست و در دسترس تلقی شد که می‌توانست به‌طریقی «دموکراتیک»، فارغ از قیدوبندهای هنرهای زیبا، استفاده شود. صنعت جدید فیلم، اختراع دوربین سبک‌وزن، رواج عکاسی مطبوعاتی، و ظهور تبلیغات تجاری، دایرهٔ بازتولیدپذیری را بیش‌ازپیش گسترش داد (برجر، ۱۳۹۶: ۶۵–۶۷).

بازتولید دستی، بازتولید تکنیکی و مفهوم اصالت

بنیامین در بخش دوم مقاله (۱۳۸۲: ۲۱–۲۴)، پس از بیان تاریخچه‌ای از پیشرفت تکنیک بازتولیدپذیری آثار هنری، به سراغ بررسی تأثیرات بازتولیدپذیری تکنیکی می‌رود. به باور او، «حتی بازتولید به‌غایت تکامل‌یافته نیز همچنان فاقد یک چیز است: "اینجا و اکنونِ"[۱۲] اثر هنری»؛ یعنی هستی یکهٔ اثر در نقطه‌ای یکتا از مکان و زمان، که برسازندهٔ مفهوم اصالت[۱۳] آن اثر است. بنیامین معتقد بود که اصالت در بازتولید، چه دستی و چه تکنیکی، غایب است؛ با این تفاوتِ ظریف که بازتولید تکنیکی مدرن، برخلاف بازتولید دستی پیشامدرن، کیفیت اصالتِ «امر اصیل» را نیز به خطر می‌اندازد. وی می‌نویسد: «امر اصیل در همان حال که در برابر بازتولید دستی اصالت خویش را حفظ می‌کند، در روبه‌رویی با بازتولید تکنیکی چنین نیست». دقیقاً در ادامهٔ همین گزاره است که مفهوم «هاله» برای توضیح آنچه ضامن «اصالت» اثر اصیل هنری است ـ و با بازتولید تکنیکیْ هستی آن به خطر افتاده ـ در اندیشهٔ بنیامین سربرمی‌آورد. بنابراین، نقد ایدهٔ «زوال هاله» نیز باید از همین‌جا آغاز شود.

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

نقد نسبت اصل اثر با بازتولیدهای دستی و تکنیکی

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

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

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

بازتولید تکنیکی و زوال هاله

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

> *لفظاً دلالت زمانی ندارد. [حال آن‌که] هاله نزد بنیامین حیطهٔ زمانی و مکانی شیء هنری و در پیوند با خاستگاه آن است... که مقوّم خلوص، اصالت، دست‌ناخوردگی و بکارت اثر و ضامن دوام و ماندگاری آن است. هاله از خاستگاه بی‌سابقه، نامکرر و بی‌نظیر اثر هنری و هستی تاریخی آن حکایت می‌کند. تابلویی از رامبرانت حتی اگر در گذر زمان در معرض نور و هوا دچار تغییر شود، و حتی اگر میان هزاران تابلوباز و دلال هنری خرید‌وفروش و دست‌به‌دست شود، هنوز نسخهٔ اصل است و نه نسخه‌بدل. این تابلو همچنان هالهٔ خود را به همراه دارد و اساساً همین هستی تاریخیِ در گردش است که اثر را از نسخه‌بدل‌های تولیدی و نااصیل ممتاز و ایمن می‌سازد. نسخه‌بدل‌ها هاله را زایل نمی‌کنند. در بازساخت و تکثیر سنتی و دستی، زبان حال اثر چه‌بسا چنین باشد: هراندازه که دلتان می‌خواهد از من نسخه‌برداری کنید؛ به قلمرو اصالت من خدشه‌ای وارد نمی‌شود. به‌علاوه، من در مقام اصل بر شما اقتدار دارم. در بازتولید تکنیکی، این ادعا، که خاستگاه سنتی دارد، از اثر سلب می‌شود. فاصلهٔ اینجا و اکنون اثر با تکثیر آن به صفر می‌رسد. نسخه‌بدل‌ها همه اصل‌اند یا در اصالت بالسّویه‌اند.*
> (جمادی در آدورنو، ۱۳۸۵: ۹۴-۹۵)

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

نقد نظریهٔ «زوال هالهٔ» بنیامین

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

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

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

می‌توان گفت از نظر بنیامین، هاله (یا به‌عبارتی دیگر تجلی) صفتِ ابژه است که سه ساحت اصلی دارد: ۱. به‌لحاظ هستی‌شناختی یکه است؛ ۲. به‌لحاظ مکانی با سوژهْ فاصله یا، به بیان دقیق‌تر، گونه‌ای «انفکاک روانی»[۱۲] دارد؛ و ۳. به‌لحاظ زمانی جاودانه جلوه می‌کند (احمدی، ۱۳۷۴: ۲۳۸–۲۳۹). به همین ترتیب، دست‌کم سه دلیل برای زوال هاله با بازتولیدپذیری تکنیکی مطرح می‌شود: ۱. نسخه‌بدل‌ها اصالت زیبایی‌شناختی آن هستی یکه را به چالش می‌کشند؛ ۲. امتیاز و انفکاک روانی منحصربه‌فرد هاله به خطر می‌افتد؛ و ۳. از بُعد انسان‌شناختی، شیوهٔ درک آدمی، که بنیامین بدون ارزش‌گذاری از آن یاد می‌کند، به‌سوی بهبود نگرش عقلانی (برخلاف بینش اسطوره‌ای) پیش می‌رود. مورد اخیر را می‌توان با آرای هگل و وبر دربارهٔ تکامل ذهنیت عقلانی در تاریخ فرهنگ غربی مقایسه کرد (Rochlitz, 1996: 152-3). البته باید اشاره کرد که «اسطوره» برای بنیامین، همچون هگل، معنای مثبتی نداشت؛ چراکه او هم اسطوره را مرحله‌ای سپری‌شده از سیر آگاهی انسانی در تکامل ذهنیت عقلانی می‌پنداشت (احمدی، ۱۳۷۳: ۱۴۸).

ادعای بنیامین دربارهٔ زوال هاله صریح و قاطع، و مقصود او ساده است: «تکثیر پرده‌ای از لئوناردو دیگر موردی "یکه" نیست که برای دیدن آن ناگزیر از سفر به پاریس و دیدار موزهٔ لوور باشیم؛ کار هنری لئوناردو به‌صورت یک پوستر متعلق به ماست، که به دلیل همین "تعلق" با ما "فاصله‌ای" ندارد، دیگر "جاودانه" نمی‌نُماید، بل کالایی است قابل‌تعویض، که هرگاه از آن خسته شویم با پوستر دیگری جایگزینش می‌کنیم» (احمدی، ۱۳۷۴: ۲۳۹–۲۳۸). به‌بیان‌دیگر، بنیامین معتقد بود که در عصر بازتولیدپذیری تکنیکی، جادوی فاصله از اثر جای خود را به بیشترین حد نزدیکی داده است، چنان‌که یکتایی و جاودانگی جای خود را به بازتولیدپذیری و بی‌ثباتی داده‌اند (Steiner, 2010: 120). اما آیا به‌واقع چنین است؟ آیا ارزیابی بنیامین از مفاهیمی چون زوال هالهٔ آثار هنری، ساقط‌شدن معیار اصالت، ازبین‌رفتن ارزش و کارکرد آئینی هنر، بیگانگی مفهوم هاله با هنرهای مبتنی بر بازتولید و غیره، شتاب‌زده نیست؟

مقدمات بحث بنیامین دربارهٔ تحول ادراک حسیِ اثر هنری نشان از نکته‌سنجی او دارد. فقرهٔ زیر که از جان برجر (۱۹۲۶–۲۰۱۷)، نویسنده و منتقد هنری، نقل می‌شود به‌خوبی این وضعیت را ترسیم می‌کند:

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

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

از این لحاظ بنیامین برحق بود که می‌گفت «بازتولیدپذیری تکنیکی اثر هنری رابطه و نسبت توده‌ها با هنر را تغییر می‌دهد» (بنیامین، ۱۳۸۲: ۴۲-۴۴). اما نکته اینجاست که اگر آگاهی از حضور «امر مقدس» در میان نباشد، هاله‌ای هم در کار نخواهد بود. می‌توان وضعیتی را در نظر گرفت که فردی اروپایی در سپیده‌دم عصر رنسانس تجربه می‌کرده است. او اگر می‌خواست درهای شکوهمند تعمیدگاه شهر فلورانس، مشهور به *دروازهٔ بهشت*، ساختهٔ لورنتسو گیبرتی را ببیند، جز مشاهدهٔ حضوری گزینه و ایدهٔ دیگری نمی‌توانست داشته باشد. و اتفاقاً چون هیچ ایدهٔ جایگزینی وجود نداشت، هاله هم آن‌گونه که امروز هست وجود نداشت. هالهٔ امروزی اقتدار خود را از «تمایز» کسب می‌کند.

برجر در تحلیل دیالکتیکی خود از موضوع، وجود برنهاد «رازآمیزسازی»[۱۵] را در برابر «افسون‌زدایی» وبری-بنیامینی دریافته است. به باور او، در همین مرحله است که فرایند رازآمیزسازی اثر هنری دوباره در صورتی تازه آغاز شده که می‌توان آن را به مناسبات حاکم بر «اقتصاد هنر» نسبت داد. در چنین شرایط و مناسباتی، ارزش اثر هنری اصیل دیگر نه در بیان ویژه، که در «یکه» بودن آن است، و میزان این ارزش را نهاد بازار هنر، با قیمتی که بر شیء هنری به‌مثابهٔ کالا می‌گذارد، تعیین و تأیید می‌کند. «ارزش» مورد نظر بنیامین حالا عملاً همان «قیمت بازار»[۱۶] و تابعی از آن است، چون در جامعهٔ مدرن، «ارزش آئینی» در قالب جادو و دین نیروهای زنده و زاینده‌ای نیستند که منشأ اثر باشند، شیء هنری یا همان «اثر هنری» در جوّی از «تقدس جعلی» یا هالهٔ ساختگی فرو می‌رود که تأثیر خود را وامدار «ارزش اقتصادی» است. درعین‌حال، آثار هنری به «یادگاران مقدس»[۱۷] بدل می‌شوند که گواهِ بقای نوع خود هستند: «حالا که تصویر دیگر یکتا و منحصربه‌فرد نیست، پس خود شیء هنری، یعنی همان شیء فیزیکی، باید این‌چنین رازآمیز گردد». بنابراین، برجر می‌پذیرد که اثر هنری «هالهٔ» سابق خود را از دست داده است، ولی بی‌درنگ می‌افزاید که «هاله‌مندی» به‌طریقی تازه ادامه یافته است: ارزش اقتصادی و تقدس جعلی.

داده‌های آماری که برجر از پژوهش میدانی بوردیو و داربل[۱۸] نقل می‌کند (جدول ۱) بیانگر آن است که عموم توده‌ها، به‌ویژه کارگران و افراد طبقات پایین جامعه، موزه‌ها و گالری‌های هنری را بیشتر شبیه به کلیساها دانسته‌اند که از «یادگاران مقدس»، البته نه مذهبی بلکه هنری، با ارزش محاسبه‌ناپذیر حفاظت می‌کنند. آن‌ها معتقدند نسخهٔ اصل شاهکارهای هنری (به هردو شکل مادی و معنوی) در انحصار ثروتمندان‌اند.

می‌توان گفت تعریفی که بنیامین از هاله‌مندی اثر هنری پیش می‌کشد به‌نوعی حاکی از ورود تولیدات هنری به دایرهٔ شمول «بت‌انگاری کالاها»[۱۹] و «شیء‌وارگی»[۲۰] است. در روزگار چیرگی سرمایه، چنین هاله‌ای نازدودنی به‌نظر می‌رسد. به بیان آدورنو و هورکهایمر (۱۳۹۳: ۲۷۲)، در این وضعیت «هیچ شیئی واجد ارزش ذاتی نیست؛ بلکه فقط تا آن حد ارزشمند است که قابل "مبادله" باشد. برای مصرف‌کنندگان، ارزش مصرف هنر، یعنی وجود ذاتی آن، نوعی بُت است؛ و این بت به تنها ارزش مصرف آن بدل می‌گردد... هنر به یکی از گونه‌های "کالا" بدل می‌شود، پرداخت‌شده و تطبیق‌یافته با تولید صنعتی، قابل‌فروش و قابل‌مبادله؛ اما به‌محض آنکه "معامله" به یگانه اصل حاکم بر هنر بدل می‌شود، اثر هنری در مقام گونه‌ای از کالا که برای فروش‌رفتن وجود دارد، ولی نه برای حراج همچون سایر کالاها، بدل به چیزی می‌شود که به‌طرزی ریاکارانه فروش‌ناپذیر است».

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

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

بنیامین در *اثر هنری...*، نقاشی را هنری دانسته که از مخاطب قراردادن توده‌ها ناتوان و، به همین دلیل، در قیاس با دیگر آثار هنری مبتنی بر بازتولید تکنیکی (یعنی عکس و فیلم)، منسوخ و مرتجع است (Rochlitz, 1996: 165). این دست خوش‌بینی‌های غیرانتقادی بنیامین به هنرهای تکنولوژیک موجب شده برخی «بنیامین را آدم ساده‌لوحی بپندارند که گمان می‌کرده کیفیت غریب هاله دچار زوال شده و عکاسی و سینما دموکراسی حقیقی را برپا کرده‌اند؛ حال‌آن‌که هاله همچنان به‌وضوح سخت‌جانی می‌کند. هنر هاله‌مند از میان نرفته که هیچ، عکاسی و فیلم هم ممکن است به دست فاشیست‌ها بیفتند» (Leslie, 2007: 220). از دیگر تناقضات اساسی سخن بنیامین همین‌جاست. بنیامین مدعی است عکاسی شیوهٔ ادراک حسی آثار سنتی هنری را دگرگون می‌کند، هم با فراهم‌آوردن مساوات بیشتر در دسترسی به آثار، و هم به‌ویژه با هموارکردن مسیر تکامل آگاهی. او می‌گوید: «در تحلیل نهایی، بازتولید مکانیکی، تکنیک تقلیل [عظمت هاله‌گون آثار هنری] است که آدمی را در به‌دست‌گرفتن زمام آثار هنری یاری می‌رساند» (Rochlitz, 1996: 153). پس اگر بازتولید تکنیکی موفق شده آثار هنرهای تجسمی به‌ویژه نقاشی را در سطحی وسیع در دسترس توده‌ها قرار دهد، امتیازات ویژه را ملغی کند و بر آگاهی عمومی بیفزاید (که بنیامین چنین می‌گوید)، چطور ادعا می‌کند که این‌گونه هنرها، برخلاف سینما، در جلب‌توجه تودهٔ مخاطبان ناتوان‌اند؟ و اگر مقصد نهایی زوال هاله، «رهاسازی»[۲۱] آثار از قیدوبند «ارزش آئینی» و ـ به تعبیر جامعه‌شناختیِ بوردیو ـ سلسله‌مراتب «سرمایهٔ فرهنگی»[۲۲] یا ترفیع اندیشهٔ زیبایی‌شناسانهٔ توده‌ها بوده، ولی هنوز این امر محقق نشده، پس باید گفت که، دست‌کم در مورد هنرهای سنتی، آن هالهٔ مدنظر بنیامین

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

کنستانتیوس واسیلیو در مقالهٔ بسیار مهمی به بررسی و بازسنجی نظریهٔ بنیامین در عصر سیطرهٔ فرهنگ دیجیتال می‌پردازد. باید به یاد داشت که در دوران حیات بنیامین هنوز هیچ خبری از اینترنت و رسانه‌های نوظهور دیجیتال نبود که امروز، در ابعادی شگفت و بی‌سابقه، کار بازتولید و به اشتراک‌گذاری محتوای دیجیتالی را آسان کرده‌اند. اما آیا به‌رغم تمامی این تحولات، آن‌گونه که بنیامین ادعا کرده، هالهٔ یگانگی آثار هنری زدوده شده؟ یا به خلاف، این هاله فربه‌تر و مرموزتر شده است؟ واسیلیو نمی‌پذیرد که تکنیک‌های بازتولید، نظیر عکاسی، و مشخصاً عکاسی دیجیتال، بتوانند با کاهش اهمیت اصالت و هستی فیزیکی شیء هنری، هالهٔ آن را به زوال بکشند. گرچه دیجیتالی‌شدن امکان بازتولید نامحدود و درعین‌حال کم‌نقص تصویر اثر را فراهم کرده، با وجود کیشی که حول هالهٔ اشیای خاص هنری پدید آمده، تهدیدی از سوی دیجیتالی‌شدن وجود ندارد. واسیلیو معتقد است که، از خلاف‌آمد، کیش اثر هنری که بنیامین می‌خواست از بین برود، اگر نگوییم غول‌آسا شده، دست‌کم ابعاد عظیم‌تری یافته است. او با تمرکز بر مورد مشهور مونالیزا توضیح می‌دهد که چطور «هالهٔ این نقاشی»، به‌جای خودِ نقاشی، به‌وضوح هرچه‌تمام‌تر بدل به کالا شده است. برای مثال، بسیار محتمل است که بازتاب رمان و فیلم *راز داوینچی* کمک شایانی به تقویت هالهٔ نقاشی‌های لئوناردو در موزهٔ لوور کرده باشد و بازدیدکنندهٔ معمولی را با تماشای پرستش گستردهٔ این نقاشی‌ها در آن موزه به شگفت بیاورد. این سنخ از زیارت در پی آن نیست که دریابد چه چیز مونالیزا را این‌چنین خاص می‌کند؛ این کیش شخصِ مونالیزا نیست، کیشِ هالهٔ مونالیزاست. این کیشِ نوآئین هنر و گرامیداشت مفهوم هنر (به‌طور عام) است، و نه تکنیک‌های دیجیتال، که موجب می‌شود خودِ اثر هنری در این میانه به محاق رود. وی نتیجه می‌گیرد که تکنولوژی دیجیتال، مادامی‌که پیوند مستقیم با اصل اثر کماکان ممکن یا برقرار باشد، لزوماً و به‌خودیِ‌خود حائلی میان شیء اصل و مخاطب ایجاد نمی‌کند. امروز هالهٔ اثر هنری به‌واسطهٔ انتشار و ارجاع به آن در پهنهٔ وسیع سیستم‌های دیجیتال اطلاعات تقویت شده است. هنر یکی از معدود عرصه‌هایی است که در آن، بازتولید اثر اصیل به تحلیل‌رفتن خودِ اثر در هاله‌اش ختم شده است؛ یعنی هاله نه‌فقط از بین نرفته، که خودِ اثر و محتوای آن را هم در هاضمه‌اش بلعیده است. بنابراین، خودِ اثر، که مبتنی بر تکنیک و رسانه و شیء مادی، یعنی تمام آن چیزهایی است که فرهنگ دیجیتال از میان می‌برد، در غباری از نمایش، اعتبار مالی، و هاله (نه هالهٔ اثر هنری، بلکه هالهٔ خودِ هنر)، محو می‌شود (Plate, 2005: 7-8, 163). واسیلیو نیز همچون بوردیو و برجر متوجه نقش مؤثر نهاد موزه است. موزه‌های امروزی، به‌ویژه موزه‌های هنر مدرن و معاصر، اشیاء را به روش آئینیِ موزه‌های قدیمی‌تر به نمایش نمی‌گذارند، ولی عجیب است که هر شیء یا چیدمانِ آن‌ها در لفاف جادوییِ هالهٔ هنر عرضه می‌شود. این موزه‌ها هم‌زمان گواه آشکاری‌اند بر ظرفیت‌های نامحدود و تمامیت‌خواهانهٔ سرمایه‌داری و تجربه‌گری‌های بی‌پایان نئوآوانگاردها که نوع جدیدی از والایی هنری را بنیان می‌نهند، چنان‌که ژان-فرانسوا لیوتار (۱۹۲۴-۱۹۹۸)، فیلسوف پُست‌مدرن فرانسوی، گفته: گونه‌ای والایی فاوْستی، از آن‌جهت که انسانْ مقهور و درمانده پیشِ روی مخلوق خود می‌ایستد (Pusca, 2010: 164-5).

بنابراین، امروز همچنان هاله‌ای در کار است. داوری‌های زیبایی‌شناختی طبقات بالای جامعه، که نهاد فرهنگی هنر را در هیئت موزه‌ها و گالری‌های هنر برپا می‌دارند، با چارچوب‌گذاری و قراردادن اثر هنری در موزه، حجابی[۲۳] به دور آن می‌افکنند. موزه‌ها ضمن منفک‌کردن آثار هنری از مناسک آئینی، با دسته‌بندی مکانی و زمانی مشخص آثار در محیطی جدا از جهان خارج، موقعیت «هاله‌مند» جدیدی را برای هنر رقم می‌زنند. چنان‌که فریدریش شلایرماخر (۱۷۶۸-۱۸۳۴)، پدر الهیات و هرمنوتیک مدرن، گفته است موزه‌ها، به‌مثابهٔ «اماکن مقدس» و برکنار از دیگر ساحت‌های زندگی، خزانه‌هایی‌اند از نقاشی‌ها و مجسمه‌ها که بر اساس دوره و سبک هنری‌شان دسته‌بندی شده‌اند (Plate, 2005: 98). بدین‌ترتیب، در این دوران، هنر از پایگاه اولیه‌اش نزد مراجع مذهبی به مراجع سیاسی-اقتصادیِ سرمایه‌داری، با ساختاری کمابیش مشابه، منتقل می‌شود: از کلیسا به موزه. اینک سیاست‌گذاری طبقات بالا مناسبات دنیای هنر را مدیریت می‌کند و درک جامعه را شکل می‌دهد (Ibid., 95). امروز، انبوه تصاویری که رسانه‌های ارتباط‌جمعی دیجیتال ترویج می‌کنند، هاله را به‌طرزی غریب برای اشخاصی در مکان‌های دوردست بازسازی می‌کنند (Goebel, 2009: 11). کی‌گیل (۱۴۰: ۱۳۹۱) نیز معتقد است بنیامین اشتباه کرده؛ چراکه «بازتولید انبوه در واقع هاله را به‌طریقی غیرمنتظره افزایش داده [و] ارزش نقدی اثر را چندبرابر کرده و آن را به‌جایی دور و غیرقابل قیمت‌گذاری رسانده است». از همه مهم‌تر، می‌توان گفت خودِ بنیامین در *پروژهٔ پاساژها* تا حدودی به نکته‌ای نزدیک می‌شود که بنیان ادعای قبلی‌اش را در مورد زوال هاله باطل می‌کند. بحث بنیامین دربارهٔ شعر بودلر در این کتاب بازگشت به ایدهٔ هاله است (احمدی، ۱۳۷۳: ۱۴۹).

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

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

دریچهٔ تازه: زوال هاله از نظرگاهی دیگر

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

نتیجه‌گیری

در تحلیل نهایی، هاله‌ای که بنیامین از آن سخن می‌گفت نه‌فقط از بین نرفته و به قوّت خود باقی است، که ای‌بسا مغناطیس حضور آن به‌مراتب قوی‌تر شده باشد. چه کسی می‌تواند منکر این مدعا باشد که تابلوی مونالیزا هنوز، و شاید بیش از دیروز، نیروی جاذبهٔ قدرتمندی است که همگان را به موزهٔ لوور می‌کشاند؟ به‌ویژه امروز که علائم راهنمایی در سراسر این موزه نصب شده‌اند تا مسیر را به خیل مخاطبان کنجکاو نشان دهند، مخاطبانی که برای چند لحظه تماشای تابلویی کوچک‌اندازه، از فاصله‌ای دور، پشت محفظهٔ شیشه‌ای ضدگلوله صف می‌کشند. هاله از بین نرفته و احتمالاً هیچ‌گاه زوال نخواهد یافت. هنر از خاستگاه آئینی خود جداشدنی نیست. و هاله که همواره رنگ‌وبوی تقدس آئینی دارد، در تمایز میان اصل‌وفرع و در سلسله‌مراتب است که شکل حقیقی به خود می‌گیرد. پادشاه بدون رعیت و فرمانده بدون سپاه هاله و فرّهی ندارند؛ یا اگر دارند، آن هاله منشأ اثر مغناطیسی نیست.

در این مقاله قصد بر این نبوده که به‌طور جدی به آرای بنیامین در باب صنعت فیلم و سینما پرداخته شود؛ اما به‌اجمال باید گفت که مدعیات او در این مورد هم انتقادبرانگیز است؛ چنان‌که عمدهٔ نقدهای نظری آدورنو و هورکهایمر به ایده‌های بنیامین در فصل چهارم کتاب *دیالکتیک روشنگری: روشنگری به‌مثابهٔ نیرنگ توده‌ای* همین مواضع را آماج حمله کرده است. بنیامین در بخش هفتم مقاله‌اش می‌نویسد عصر بازتولیدپذیری تکنیکی هنر با برکَندن هنر از بنیاد کیشی‌اش، نُمود خودمختار آیینی‌اش را محو کرد؛ آدورنو اما در نامه‌اش به بنیامین تذکر می‌دهد که او به شیوه‌ای نسبتاً سرسری مفهوم هالهٔ جادویی را به عرصهٔ «اثر هنری خودآئین» منتقل (و در آن محصور) کرده است. بنیامین زوال هاله را مساوی نابودی نخبه‌گرایی، تزلزل سنت و پیامدهای انقلابی می‌پنداشت؛ ولی برداشت آدورنو از فرهنگ توده‌ای، همچون دیدگاه‌های سیاسی‌اش، تعارض فاحشی با دیدگاه بنیامین داشت. بنیامین در بخش پانزدهم مقاله‌اش به این امید که هنر سینما با «بسیج توده‌ها» از عهدهٔ دشوارترین و مهم‌ترین وظیفه‌اش برمی‌آید، به استقبال آن می‌رود. او تصور می‌کند فیلم می‌تواند تماشاگر را از حالت انفعالی خارج کند و در موضع نقادانه بنشاند، اما آدورنو و هورکهایمر با پیش‌کشیدن مفهوم «صنعتِ فرهنگ‌سازی»،[۲۴] اوج شکاکیت خود را به این روند نشان می‌دهند.

پی‌نوشت‌ها

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

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

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

۹. تمامی تأکیدها از نگارنده است.

10. Auratic Distance. 11. Idea of the Holy.

12. Here and Now. 13. Authenticity.

۱۴. منظور از «انفکاک روانی» در این پانوشت بنیامین با یک مثال روشنگر بیان شده است: «تصویر آئینی [icon]، بنا به ماهیت خود، دور از دست به‌نظر می‌آید، هرچه هم که فاصله اندک باشد. می‌توان به واقعیت مادی موضوع نزدیک شد، اما این نکته به منش دور از دسترس قرارگرفتن آن لطمه نمی‌زند» (بنیامین، ۱۳۶۶: ۲۷۴). بنابراین، فاصلهٔ مدنظر بنیامین بیش از آن که فاصلهٔ فیزیکی واقعی باشد، نوعی فاصلهٔ روانی ناشی از سازوکار روان‌شناختی ادراک آدمی است.

15. Mystification. 16. Market Value.

17. Holy Relics.

۱۸. شاید بتوان گفت اگر پژوهش میدانی مشابهی در ایران انجام می‌شد، مسجد (به‌عنوان هم‌ارز کلیسا)، نمی‌توانست برای توده‌ها یادآور موزهٔ هنری باشد و احتمالاً جای مسجد با کتابخانه عوض می‌شد؛ به‌ویژه با توجه به این‌که هنر نگارگری ایرانی تا حد زیادی وابسته به ادبیات و کتاب‌آرایی است.

۱۹. بت‌انگاری کالاها (Commodity Fetishism) «یکی از ویژگی‌های جامعهٔ سرمایه‌داری است که نخستین بار مارکس آن را شناسایی کرد. در جامعه‌ای که بر پایهٔ مالکیت خصوصی بنا شده و در آن روابط بازار بر همه‌چیز سایه انداخته باشد. کارهای انجام‌گرفته از طریق فروکاسته‌شدن به معیار عمومی پول با هم موازنه می‌شوند... و به‌صورت کالاهایی که [افراد] در مقام مصرف‌کننده خواهان به‌چنگ‌آوردن آن هستند، جلوه‌گر می‌شود» (آوتویت و باتامور، ۱۳۹۲: ۱۵۰).

۲۰. شیءوارگی (Reification)؛ «نظریهٔ شیءوارگی لوکاچ بسط و تعمیم نظریهٔ بت‌انگاری کالاهای مارکس است. لوکاچ می‌کوشد تحلیل اقتصادی مارکس را به کل زندگی جامعه تسرّی دهد. با این‌که شیءوارگی در اکثر نوشته‌های مارکسیستی به‌طور گسترده مورد استناد و ارجاع قرار می‌گیرد، اما این نظریه را تئودور آدورنو به بالاترین حد دقت و تفصیل خود رساند» (آوتویت و باتامور، ۱۳۹۲: ۶۱۱-۶۱۰).

21. Emancipation. 22. Cultural Capital.

23. Veil.

24. Culture Industry (German: Kulturindustrie).

فهرست منابع فارسی

احمدی، بابک (۱۳۷۳)، *مدرنیته و اندیشهٔ انتقادی*، تهران: نشر مرکز.

احمدی، بابک (۱۳۷۴)، *حقیقت و زیبایی (درس‌های فلسفهٔ هنر)*، چاپ بیست‌وچهارم (۱۳۹۱)، تهران: نشر مرکز.

آدورنو، تئودور و.؛ هورکهایمر، ماکس (۱۳۸۳)، *دیالکتیک روشنگری؛ قطعات فلسفی*، ترجمه مراد فرهادپور و امید مهرگان، چاپ چهارم (۱۳۸۹)، تهران: انتشارات گام نو.

آدورنو، تئودور (۱۳۸۵)، *زبان اصالت در ایدئولوژی آلمانی*، ترجمه سیاوش جمادی، چاپ دوم (۱۳۸۸)، تهران: انتشارات ققنوس.

آوتویت، ویلیام؛ باتامور، تام (۱۳۹۲)، *فرهنگ علوم اجتماعی قرن بیستم*، ترجمه حسن چاوشیان، تهران: نشر نی.

باتومور، تام (۱۳۷۵)، *مکتب فرانکفورت*، ترجمه حسینعلی نوذری، چاپ سوم (۱۳۹۳)، تهران: نشر نی.

برجر، جاسن (۱۳۹۶)، *دربارهٔ نگریستن*، ترجمه فیروزه مهاجر، تهران: نشر بان.

برگر، جان (۱۳۹۳)، *راه‌های نگریستن*، ترجمه میثم سامان‌پور، تهران: نشر رخداد نو.

بنیامین، والتر (۱۳۶۶)، *نشانه‌ای به رهایی (مقاله‌هایی از والتر بنیامین)*، ترجمه و تألیف بابک احمدی، تهران: نشر تندر.

بنیامین، والتر (۱۳۸۵)، *عروسک و کوتوله (مقالاتی در باب فلسفهٔ زبان و فلسفهٔ تاریخ)*، گزینش و ترجمه مراد فرهادپور و امید مهرگان، چاپ دوم (۱۳۸۷)، تهران: انتشارات گام نو.

بنیامین، والتر (۱۳۹۵)، *فهم برشت*، ترجمه نیما عیسی‌پور و دیگران، تهران: نشر بیدگل.

بنیامین، والتر و دیگران (۱۳۸۲)، *زیبایی‌شناسی انتقادی (گزیده نوشته‌هایی در باب زیبایی‌شناسی از بنیامین، آدورنو و مارکوزه)*، ترجمه امید مهرگان، چاپ سوم (۱۳۸۸)، تهران: انتشارات گام نو.

بودریار، ژان و دیگران (۱۳۹۱)، *موزه یک کارخانه است (مجموعهٔ راهنمای سیاسی برای هنر)*، تهران: حرفه هنرمند.

کی گیل، هوارد و دیگران (۱۳۹۱)، *والتر بنیامین؛ قدم اول*، ترجمه علی معظمی جهرمی، تهران: نشر شیرازه.

لاتور، برونو؛ انیون، آنتوان (۱۳۸۳)، هنر، هاله و فاصله از نظر والتر بنیامین، ترجمه انوشیروان گنجی‌پور، نشریه *زیباشناخت*، ۱۰، ۲۳-۲۸.

مددپور، محمد (۱۳۸۴)، *آشنایی با آرای متفکران دربارهٔ هنر، ج. ۵: آرای متفکران جدید مدرن و پست‌مدرن*، ویراست دوم، چاپ سوم (۱۳۹۰)، تهران: انتشارات سوره مهر.

میرزایی، داود (۱۳۹۳)، زوال هاله به روایت بنیامین؛ دموکراتیزاسیون تجربهٔ اثر هنری در عصر بازتولیدپذیری تکنیکی آن، نشریه *سوره*، ۷۸-۷۹.

هنر-و-ادب/زوال-هاله-به-روایت-بنیامین/www.sooremag.ir

فهرست منابع لاتین

Benjamin, Andrew (Ed.) (2005), *Walter Benjamin and Art*, London: Continuum.

Bourdieu, Pirerre; Darbel, Alain, (1991) *The Love of Art: European Art Museums and their Public*, Translated by Caroline Beattie and Nick Merriman, UK: Polity Press.

Ferris, David (2008), *The Cambridge Introduction to Walter Benjamin*, New York: Cambridge University Press.

Goebel, Rolf J. (2009), *A Companion to the Works of Walter Benjamin*, New York: Camden House.

Leslie, Esther (2007), *Walter Benjamin*, London: Reaktion Books.

Plate, S. Brent (2005), *Walter Benjamin, Religion and Aesthetics: Rethinking Religion through the Arts*, New York: Routledge.

Pusca, Anca M (Ed.) (2010), *Walter Benjamin and the Aesthetics of Change*, UK: Palgrave Macmillan.

Roberts, Julian (1982), *Walter Benjamin*, London: MacMillan Press.

Rochlitz, Rainer (1996), *The Disenchantment of Art: The Philosophy of Walter Benjamin*, Translated by Jane Marie Todd, New York: The Guilford Press.

Steiner, Uwe (2010), *Walter Benjamin: An Introduction to His Work and Thought*. Translated by Michael Winkler, Chicago: University of Chicago Press.

COPYRIGHTS
© 2022 by the authors. Published by Soore University. This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)