شیما بهره‌مند

حاشیه‌ای بر «خرده‌شیشه‌های اندیشه: پاریس پایتخت قرن نوزده»

وارسی تاریخ با بنیامین

تاریخ سنتی دیگر اعتبار قدیم خود را ندارد، چه‌آنکه برآورد روزشمار تاریخ بر مدار مردان سیاست یا همان تاریخ فاتحان توان ترسیم چشم‌انداز تازه را از دست داده و هرچه هست یا تفوق دارد، نوعی بازگشت به قدیم آن‌هم با رویکردی ارتجاعی است. این است که می‌توان با حدی از مسامحه گفت اجتماع، خاصه جامعهٔ متفکران و اهلِ اندیشه دستخوش نوعی بازنگری تاریخی و نقب‌زدن به گذشته خود است. با این وصف، چاپ و ترجمه آثاری از والتر بنیامین چندان بی‌ارتباط با این وارسیِ تاریخی نیست. البته اگر از مُد روز و زور بازار بگذریم و چاپ آثاری از این‌دست را به میلِ ناخودآگاه یا خودآگاه جامعه نسبت به اندیشه‌های چپ نسبت بدهیم به‌عنوان تنها رویکرد انتقادی به سرمایه‌داری متأخر که تمام جوانب زندگی اجتماعی و خصوصی ما را درنوردیده و هر از گاهی با روشدن دستش، تغییر شکل می‌دهد و با ماهیت ویرانگر تازه بازمی‌گردد. این میل به بازنگری تاریخ برای درکِ دلایل واماندگی و شکست‌ها و سیر وقایعی که روزگار ما را رقم زده است، با رویکرد بنیامینی بیشتر همخوانی دارد تا وابستگی به تاریخ سنتی که فاتحان تعریف کردند و روایت‌های بسته و صلب و توپُری که انگار هیچ امکان شک در آنها نیست و بسته‌ای حاضرآماده برای آیندگان است. والتر بنیامین درست برعکس این تلقی از تاریخ، با «نخاله‌های تاریخ» سروکار دارد و ردپای تاریخ مدرن را با تمرکز بر «کاغذپاره‌ها و پس‌مانده‌ها» پیگیری می‌کند و به‌تعبیر خود بنیامین «ساختن تاریخ بر اساس فضولات تاریخ»، کاری است که او در آثارش خاصه در پروژه ناتمام پاساژها طرح‌ریزی می‌کند و بیراه نیست اگر ادعا کنیم بنیامین بیش از همه، به این اعتبار شناخته شده است.

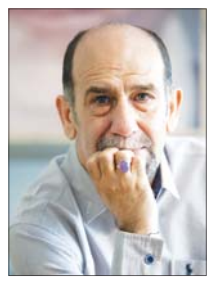
پروفسور هوارد ایلند در مقدمه‌اش بر ترجمه فارسی «خرده‌شیشه‌های اندیشه: پاریس پایتخت قرن نوزده» می‌آورد «بنیامین ابژه‌های تاریخی‌اش را از تقریبا تمام گوشه‌وکنارهای فرهنگ مادی و زندگی روزمره دوران بیرون می‌کشد». این ابژه‌ها در پروژه پاساژها، فضاهای درون بورژوازی است که اغلب به‌طور پرزرق‌وبرق مبله شده و حتی پنهان شده‌اند، و خیابان‌های پاریس و زیرزمین لابیرنت‌گونه شهر و ساختمان‌سازی آهنی و نمایشگاه‌های گوناگون؛ از تبلیغات گرفته تا پیکره‌های مومی و مُد و قماربازی و دیگر چیزها. اما به‌تعبیر پرفسور هوارد ایلند، ردپاهای نیمه‌پنهان و گوناگون زندگی روزمرهٔ امر جمعی، موضوع مطالعه ماتریالیستی تاریخی پروژه پاساژها را تشکیل می‌دهد و شیوهٔ کار بنیامین به روش کلکسیونرهای آثار قدیمی قرن نوزدهم شبیه‌تر است تا مورخ علمی. «مؤلف به‌مثابه کلکسیونر» لحظهٔ تاریخی مسخ‌شده را به «بلور شفافی از کلیت رخداد دوران‌ساز» بدل می‌کند و این آنات تاریخی به‌دقت دستچین‌شده را طوری کنار هم مونتاژ می‌کند که به‌سبب «قرابت‌های مخفی» متعدد پیوند برقرار می‌کنند و در نتیجه چیزی را بنیان می‌گذارند که به آن مونتاژ ادبی گفته می‌شود، «تلاشی نه‌تنها در جهت خوانش امر واقع به‌مثابه متن، بلکه منتقل‌کردن اصل مونتاژ بله تاریخ.» پراکسیسی انضمامی‌شده و در عین حال فراگیر که به شفافیت امکان می‌بخشد. بنیامین با این رویکرد، در پروژه پاساژها «دایره‌المعافی جادویی» از یک عصر به دست می‌دهد. هوارد ایلند، اسناد جمع‌آوری‌شده و قطعات پراکندهٔ بنیامین را پنجره‌هایی با زاویه‌های بسیار و رنگارنگ در روشنایی روز می‌خوانَد: «قطعه‌ها به‌عنوان مونادی که هم‌زمان به پشت سر و پیش‌رو می‌نگرند و مکان‌های گوناگون را گویی در آینه‌ای جادویی درهم می‌آمیزند» و این‌گونه «تصویری دیالکتیکی» به دست می‌دهد و این تصویر به‌زعم ایلند، صورت‌بندی اساسی بنیامین برای ابژه تاریخی تفسیر در پروژه پاساژهاست که زیر نگاه خیره کلکسیونر در سایه زمان و مکان خاص خود، مناسبت دیگری پیدا می‌کند. قرائت اکنون دیگر براساس تاریخ سنتی ناممکن است و به‌تعبیری اکنون تفسیرشونده خود را پیشاپیش به زبان درآمده در گذشته قابل تفسیر می‌یابد. «ابژه تاریخی تنها می‌تواند بر اکنونی ظاهر شود که قابلیت بازشناسی و دریافت آن را داشته باشد». این است منطقِ دیالکتیکیِ «اکنون شناخت‌پذیری» که با ایده‌های سنتی پیشرفت فاصلهٔ بعید دارد. گذشته هر بار از دالان منظومه‌های اکنون می‌گذرد، دوباره از سر نو مفصل‌بندی می‌شود و در همین فضای گذرا و موقت بازشناسی که مانند راهروهای غبارآلود و درهم‌برهم پاساژها، خیابان و فضای درون درهم می‌آمیزند، می‌توان اشاراتی مبنی بر رستگاری جمعی پیشاتاریخی از زمان ازدست‌رفته را به دست آورد. آنچه از گذشته تاریخی ما قابلیت بازشناسی داشته باشد، به درد اکنون ما می‌خورد و از قضا به‌جای تاریخ رسمی و جاافتاده، خوانشی به کار می‌آید که به‌قول آدورنو در کار بنیامین می‌توان سراغ گرفت و آن «ایجاد جرقه از طریق نوعی برقراری اتصال کوتاه اندیشه‌ای» است که بر موارد مألوف نوری ناگهانی می‌افکند و چه‌بسا آنها را به آتش می‌کشد.

خرده‌شیشه‌های اندیشه

والتر بنیامین
ترجمه محمد حیاتی
نشر نیلوفر

روایت احمد غلامی از مکان‌ها و آدم‌ها: **بهمن بازرگانی**

ما یک زندان بزرگیم



ایده «مکان‌ها و آدم‌ها» و شیوه روایت آن بسیار روشن است. از چهره‌های مختلف درخواست کردم به یک پرسش پاسخ بدهند، اینکه اگر از آنها بخواهم مکانی را نام ببرند که از آن خاطره‌ای دارند و آن مکان کم‌وبیش هنوز وجود دارد، از کجا نام خواهند برد و چرا؟ بهمن بازرگانی در پاسخ به این پرسش از زندان نام برده است. چرایی این پاسخ در روایت پیش‌رو عیان می‌شود. او پیش از انقلاب، دبیر بخش سیاسی سازمان مجاهدین بوده است و بعد از انقلاب کار سیاسی را وانهاده و به کارهای فکری و فلسفی روی آورده است. «ماتریس زیبایی» یکی از کارهای درخشان اوست.

بسیاری از نویسندگان و سیاسیون بعد از انقلاب درباره تجربه زیسته خود از زندان آثاری را خلق کرده‌اند. آثار ماندگار ادبی در این زمینه همچون «آواز کشتگان» و «چاه به چاه» نوشته رضا براهنی، «همسایه‌ها» و «مدار صفر درجه» احمد محمود از جمله این آثار هستند. به جرئت می‌توان گفت زندان و تجربیات آن، چنان در ذهن و ضمیر نسل اول نویسندگان و شاعران ایران اثرگذار بوده است که کمتر اثری از این نویسندگان و شاعران وجود دارد که تحت تأثیر زندان نباشد. بااین‌همه و با انبوه آثار ایرانی و خارجی درباره زندان، هنوز زندان‌ها پابرجا هستند. به‌تعبیر فوکو، زندان راه‌حل کریهی است که نمی‌توان از آن اجتناب کرد. طرفه آنکه زندان صاحب تاریخ نیز شده است. تاریخی که عمرش به قرن‌ها می‌رسد و در طول این اقران همه چیز آن تغییر کرده است به‌جز یک چیز؛ معنای زندان و احساس یک زندانی که انگار با همه تغییرات همان‌گونه باقی مانده است. معنای زندان و احساس یک زندانی، در بطن روایت آنها نهفته است. ما هرگز از داستان‌های زندگی‌مان جدا نمی‌شویم. تا زنده‌ایم آنها با ما هستند، شاید تا دم مرگ. به‌راستی چه تصویری بیش از هر چیز دیگر تا دم مرگ همراه ما خواهد بود. کدام بخش از زندگی ما یا مکانی که آن را تجربه کرده‌ایم در برابر دیدگان‌مان قرار خواهند گرفت. درباره خودم تردید ندارم اگر ترس از مرگ و فروغلتیدن در ظلمتِ نیستی وجودم را فرانگیرد، باغچه کوچکی را به یاد خواهم آورد در روستایی کوچک و ساده با درختان انار که بر سر هر یک از شاخه‌هایش چندین انار آویزان است و سنگینی‌شان کمر شاخه‌ها را خمانده است، با درخت گوجه‌سبزی در حاشیه حوض که وقتی باران بر تن گوجه‌های سبزش می‌خورد چنان سبز و سبز می‌شوند که بیش از لذت خوردن ما را به تماشای خود دعوت می‌کنند. از همه دنیا و از همه تجربیات زیسته‌ام، دوست دارم فقط همین یک تصویر را با خود ببرم؛ تصویر باغچه‌ای که دیگر وجود ندارد. از دل روستا محو شده است و جایش را خانه‌های دیگر و باغچه‌ای دیگر و آدم‌های دیگر گرفته‌اند، اما تصویر آن باغچه برایم زنده است. او اسیر من است و من اسیر او. ما یک زندان بزرگیم که هر چیز را دوست داریم به اسارت خود درمی‌آوریم و خودمان هم اسیرشان می‌شویم. رؤسای زندان و زندانبانان نمی‌دانند که ما خودمان، یک زندان بزرگیم وگرنه هیچ آدمی را زندانی نمی‌کردند، فقط به او یاد می‌دادند که او یک زندانی و یک زندانبان است. برای همین است که تجربه زندان دست از سر زندانی‌ها برنمی‌دارد، چراکه زندان به زندانی‌بودن آنها عینیت می‌بخشد و شاید کسانی که از زندان می‌نویسند می‌خواهند انتقامشان را از این عینیت‌یافتگی بگیرند.

بهمن بازرگانی که به پرسشم پاسخ داده با اینکه سال‌های سال از زندانی‌بودنش گذشته است، اما زندان دست از سرش برنمی‌دارد. او به تلافی همه روزهایی که در زندان شاه بوده، زندان را به اسارت تن خویش درآورده است و به معنای دقیق‌تر، زندان را در خودش زندانی کرده است، چراکه وقتی از او می‌پرسم اگر از شما بخواهم از مکانی نام ببرید که از آنجا خاطره‌ای دارید و هنوز کمابیش آن مکان وجود دارد از کجا نام می‌برید و چرا، جوابم را این‌گونه می‌دهد: «زندان. سلول زندان. اتاق عمومی زندان. راهروهای زندان که زندانی‌ها در آنجا معمولا دو به دو و گاه تکی قدم می‌زنند، هم ورزش و هم بازاندیشی. و گاه حیاط زندان و دیدن پرنده‌هایی که آزادند. و گاه فوتسال زندانی‌ها با توپ پارچه‌ای. زندانی که بودم خواب پرواز زیاد می‌دیدم و در این نزدیک به چهار دهه بیرون از چاردیواری زندان بارها و بارها خواب زندان می‌بینم با همان آدم‌ها و سن‌وسال همان دوران و کم‌وبیش همان جاها و گاه آمیزه‌ای از زندان قدیم و مکان‌های فعلی، همه‌جور گاه کژومژ».

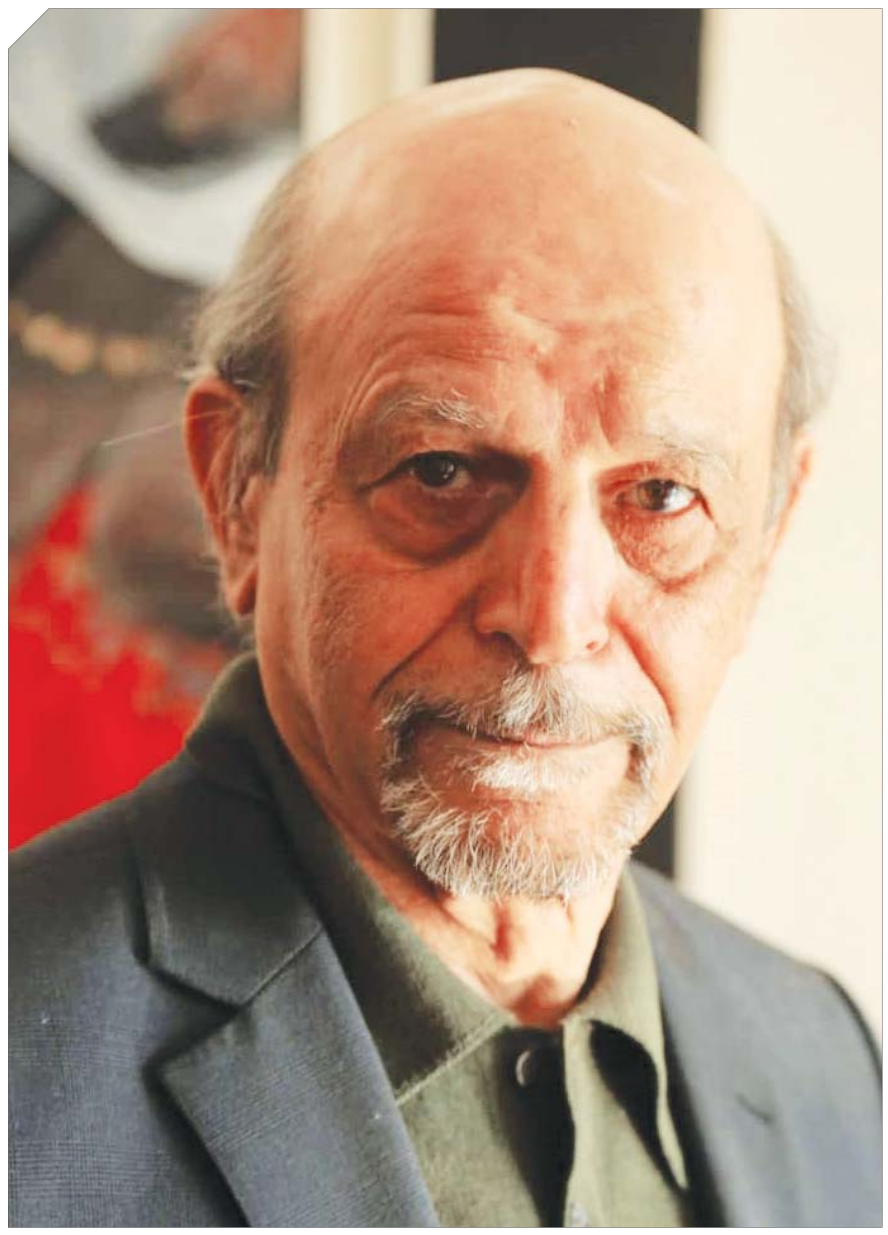
برای بهمن بازرگانی در بیرون و در آزادی، زندان هنوز وجود دارد، و طرفه آنکه او در زندان با خیال و عشق زنده بوده است: «من بیشتر زندان اوین بودم و حدود هفتاد روز هم در تابستان ۱۳۵۱ در زندان قصر بودم. در زندان دلم برای مکانی تنگ نمی‌شد. اما به دختری فکر می‌کردم که همیشه با اشتیاق نگاهم می‌کرد و هر وقت که در دانشگاه روبه‌رو می‌شدیم و آرام از کنار هم رد می‌شدیم، می‌دانستم مشتاق است برای آشنایی پیش‌قدم شود. آخر در آن دوران دخترها هرگز پیش‌دستی نمی‌کردند و من که در عوالم مبارزاتی خودم بودم اصلا به فکرش هم نبودم. اما در زندان، آن چشمان زیبا که هرگز ندانستم نام صاحبش چیست، بسیار نگاهم می‌کرد. اما هرگز یادم نمی‌آید افسوس خورده باشم».

آنچه زندان را برای یک زندانی سیاسی دشوار می‌کند، تضاد معنایی زندان با زندانی است. زندان یعنی محرومیت از آزادی و برای کسی که خارج از زندان برای آزادی می‌جنگد، زندان معنایی جز این ندارد که او را از زندانی بزرگ‌تر (جامعه) به زندانی کوچک‌تر آورده‌اند. تضاد دیگر، اصلاح زندانی در زندان است. زندان براساس قدرت انضباطی و تربیتی شکل گرفته است. کار ماشینِ زندان اصلاح مجرمین است، اما زندانیِ سیاسی که داعیه اصلاح جامعه را دارد، زندان برایش به‌مثابه اصلاح زندان و زندانی است. چگونه می‌شود یک زندانی سیاسی را که مدعی است برای آزادی و اصلاح جامعه مبارزه می‌کند در زندان متقاعد کرد تا راه دیگری را انتخاب کند. خاصه آنکه برخی از آنها چنان به کار خود ایمان دارند که تا پای مرگ نیز بر سر باور خود ایستاده‌اند. بهمن بازرگانی می‌گوید: «عید ۱۳۵۱ بود. من و سعید محسن در سلول‌های قدیم اوین بودیم. این سلول‌ها در دو طرف راهروی بزرگ و کوچک ساخته شده بودند. وارد راهروی کوچک که می‌شدی اولین سلول چپ در نداشت و در نتیجه جزء راهرو شده بود و آن را به شکل EL درآورده بود که در انتهای آن درِ حمام بود. من و سعید در سلول وسطی سمت راست بودیم. پیش از آنکه در اول شهریور ۱۳۵۰ بازداشت‌مان کنند، سعید مسئول شاخه شیراز بود. هر وقت که سعیدِ کم‌حرف از شیراز می‌گفت، من به محمد فکر کردم. حالا دیگر جشن‌های دوهزاروپانصد سالگی شاهنشاهی ایران با هزینه‌های سرسام‌آورش (به مقیاس آن زمان) تمام شده بود و ردیف چادرها شبیه قصر لابد خالی افتاده بودند. صدای گوش‌خراش بولدوزر و لودرهایی که بخشی از زندان اوین را آماده می‌کردند برای پی‌ریزی ساختمان سلول‌هایی که بعدها بخش دویست‌ونه نامیده خواهند شد دیگر نمی‌آمد. لابد به مناسبت عید دو سه روزی تعطیل کرده بودند. هیچ صدایی نمی‌آمد. کاغذ و قلم داده بودند دفاعیات‌مان را بنویسیم. ناگهان صدای برادرم محمد را شنیدم. رسم بود اگر رفیقی به‌جای جدیدی وارد می‌شد با صدای بلند صحبت کند و در صورت امکان نامش را بگوید تا ورودش را به رفقای زندانی آنجا خبر بدهد. پریدم گوش به زنگ و چشم به در کنار دریچه سلول. محمد را آورده بودند برای حمام. لابد حمام ته راهروی بزرگ گرفته یا به هر جهت قابل استفاده نیست. حالا دیگر سکوت شده بود. من اما در هول و ولا بودم. چطور می‌توانستم برادرم را ببینم. درب سلول را زدم. تق‌تق. سرباز آمد... گفتم اینکه رفت حمام برادر من است و به زودی هر دوی‌مان تیرباران می‌شویم. بگذار برای آخرین بار خداحافظی کنیم. هاج‌وواج نگاهم می‌کرد. وارفته بود. بالاخره به حرف آمد. صدایش انگار از ته چاه می‌آمد: اگر بفهمند پدرم را درمی‌آورند! گفتم فقط بغلش می‌کنم برای خداحافظی. در را باز کرد. تند رفتم پشت در حمام و زدم به در و گفتم محمد منم. در را باز کرد و همدیگر را بغل گرفتیم... این آخرین وداع من با برادرم بود».[1]

حک‌شدگی مکان در ذهن و زمان. اما در اینجا می‌خواهم جهت روایت را عوض کنم. قهرمان دیگری وارد داستان شده است. قهرمانی در همان مکانی که بهمن بازرگانی در آن زیسته و او کسی نیست جز سربازی که شهامت آن را پیدا می‌کند تا درِ سلول را باز کند. سربازی که در هیچ‌جای تاریخ از او نامی نخواهند برد. دست بر قضا رضا براهنی هم در کتاب «چاه به چاه» که روایت یک زندانی است، از زبان «دکتر» که سابقه طولانی در مبارزه دارد درباره سرباز زندانبان خود چنین می‌گوید: «وظیفه من این است که این نگهبان را عوض کنم. وظیفه او این است که عوض نشود. حالا اگر او به وظیفه‌اش خیانت بکند من بسیار خوشحال خواهم شد. خیانت او این نیست که در سلول، در بند یا در زندان را باز بگذارد تا من از اینجا بیرون بروم. بیرون‌رفتن من از این طریق بی‌فایده است. گرفتن من مثل آب‌خوردن است. وظیفه او به شخصیت او تبدیل شده است. او اصلا فکر نمی‌کند که عوض خواهد شد. او باید به شخصیت خود خیانت کند... وظیفه من تبدیل‌کردن او به یک خائن است». اینجا خیانت، معنای خیانت ندارد و خائن، خائن نیست. هدفم دنبال‌کردن این بحث نیست. هدفم تأکید بر این نکته است که مکان‌ها محل مواجهه آدم‌ها با یکدیگرند. هر مکانی برای هر آدمی معنای خاص خودش را دارد. این مکان‌های مشترک در خواب‌ها، رؤیاها و کابوس‌های ما همسان نیستند. مکان‌ها به‌واسطه بودنِ ما و قرارگرفتن ما در این مکان‌ها معنای متفاوتی پیدا خواهند کرد. این مکان‌ها بخش کوچکی از بودنِ ما در هستی هستند و یک چشم‌انداز منحصربه‌فرد از ما.

اینک ما با پرسش اساسی روبه‌رو هستیم. سربازی که این‌چنین موقعیت خودش را برای دیدار دو برادر به خطر انداخته، چه تصور و تصویری از این مکان دارد. اگر بخواهم خودم را جای سرباز بگذارم، در تنهایی و خلوت به خود می‌بالم و از یادآوری این لحظه، تا دم مرگ احساس غرور خواهم کرد. این زندان دیگر زندانی نیست که بهمن بازرگانی آن را تجربه کرده است. زندانِ سرباز است. باز می‌توانم به ماجرا جهت دیگری بدهم. اگر همهٔ این ماجرا دسیسه بازجو بوده باشد تا از این دیدار به اطلاعات تازه‌ای دست یابد و سرباز صرفا همدست بازجو و مهره‌ای برای کسب اطلاعات بیشتر بوده است چه؟ این سرباز بعد از گذشت سال‌ها چگونه این ماجرا و مکان را به یاد خواهد آورد؟ به‌راستی مرز بین رؤیا و کابوس به تار مویی بند است و آن تار مو چیزی نیست جز انتخاب ما در مکان‌هایی که در آن قرار داریم.

۱. «بهمن بازرگانی: گفت‌وگوها، خاطرات و مقالات تحلیلی»، امیرهوشنگ افتخاری‌راد، نشر نی



شیرازه

هاله بنیامین و قلب شکسته مدرنیته

شرق: مفهوم «هاله» مفهوم ابداعی والتر بنیامین است که آدورنو آن را در بسیاری از آثار و ایده‌هایش به کار بست. این مفهوم که تاکنون کمتر به آن پرداخته‌اند، در کتابی با عنوان «هاله: بنیامین و آدورنو» مورد بررسی قرار گرفته است. کتاب شامل پنج مقاله مفصل از ایوان شرات، کارستن استراتاوسن، گرهارد ریشتر، پترا کاپرز و ونس بل است با عناوین «مفهوم زیباشناختی هاله نزد آدورنو»، «هاله بنیامین و قلب شکسته مدرنیته»، «آدورنو و سیاست افراطی هاله»، «بقای هاله: میل بنیامین» و «در بطن تاریکی پس از نشئگی هاله». آن‌طور که در کتاب آمده است هدف بنیامین از درانداختن هاله انقطاعی فکری بود تا زخم‌های به‌جامانده از اعتقاد قرن نوزدهمی‌ها به رشد خطی زمان از نو سر بگشاید. «هاله در نزد بنیامین تاریخ را حجامت می‌کند. هاله یادبود توان سابقا اتوپیایی مدرنیته است که تیغ عمیق افسون‌زدایی امیدهای والای آغازینش را در قرن بیستم به افول کشاند. هاله قلب شکسته مدرنیته است که صدای ضربانش در آثار بنیامین به گوش می‌رسد. هاله شرح مرزبندی نادرست میان رازورزی و سیاست است». فیلسوفان در تاریخ فلسفه از مدت‌ها پیش به تاریخ مفاهیم زیبایی‌شناسی توجه ویژه‌ای داشته‌اند. اما هنوز بعضی مفاهیم زیبایی‌شناختی در اندیشهٔ قرن نوزدهم و بیستم به کفایت تحلیل نشده است. یکی از مفاهیمی که در عین علاقهٔ فیلسوفان به مباحث نظریهٔ ادبی (مثل اثر ساموئل وبر ۱۹۹۶) به‌ندرت در مباحث تاریخ فلسفه به آن اشاره شده، مفهوم هاله است و دلیل این بی‌توجهی به «هاله» در مباحث معاصر از نظر ایوان، بی‌تردید سرشت دشوار و گاه مطلقا مبهم نوشته‌های آدورنو است که گرچه آنها را آشکارا به موضوع مطالعهٔ ادبیات (نظریهٔ فرهنگی و انتقادی) بدل می‌کند، بر شالودهٔ محتوای فلسفی آنها سرپوش می‌نهد. «هاله در فحوای عام، مفهومی مبهم است که به نوعی جو و یا، با خام‌دستی بیشتر، نوعی حلقهٔ نور اشاره می‌کند. حال آنکه در مباحث ادبی و فلسفی، هاله مفهوم زیبایی‌شناختیِ به‌شدت پیچیده‌ای است که در آثار نویسندگان فرانسوی قرن نوزدهم، برای مثال، رمان‌های مارسل پروست و شعر شارل بودلر حضوری پررنگ دارد». همچنین هاله در فلسفهٔ آلمانی متقدم قرن بیستم، به‌ویژه در آثار والتر بنیامین و تئودور آدورنو نیز واجد اهمیت است و در آثار این اندیشمندان آلمانی از فحوای عام خود فاصله می‌گیرد و به مفهومی زیبایی‌شناختی با مشخصاتی کمابیش مبهم بدل می‌شود». آدورنو که بیش از دیگران به مفهوم هاله علاقه نشان داده است، «هاله» را این‌گونه توصیف می‌کند: «نمود فاصله و توان اشاره به نقطه‌ای ورای دادگیِ اثر هنری و القای مجاورت از خلال فاصله و در نهایت، کیفیتی در اثر هنری که اَجازه می‌دهد اثر هنری نیز به بیننده «متقابلا بنگرد و یا با او سخن بگوید».

آدورنو در تعریف هاله مفهوم «نمود فاصله» را از بنیامین وام می‌گیرد. بنیامین این مفهوم را در «اثر هنری در عصر بازتولید مکانیکی» به‌خوبی توصیف کرده و با برجسته‌سازیِ سه مرحله در تاریخ هنر، فقدان تدریجی هاله را شرح داده است. نخستین مرحلَهٔ تاریخی «مرحلهٔ هاله‌مند» است؛ دوره‌ای که ابژه‌های هنری از آیین و رسوم جدایی‌ناپذیرند، در این عصر ابژه‌های هنری فقط موقتا در دسترس بیننده‌اند و به ادعای بنیامین، به اقتضای اتکا به آیین، نوعی فاصله را متبادر می‌کنند. از آنجا که آیین به‌معنای دقیق کلمه، تجربه‌ای اجتماعی است پس می‌توان فاصلهٔ مستتر در هاله را ذاتا اجتماعی دانست. مرحله دوم نزدِ بنیامین مرحله خودآیینی است: در این مرحله اثر هنری همچنان هاله را حفظ می‌کند ولی براساس استدلال او، در این مرحله اثر هنری دیگر منوط به فاصله‌ای نیست که برآمده از اقتضائات اجتماعی باشد. زیرا اثر هنری از قید آیین رها شده و در واقع، در موزه‌ها و گالری‌ها به نمایش گذاشته می‌شود؛ هرچند هنوز نوع دیگری از فاصله را در خود حفظ می‌کند. آثار هنری در عصر خودآیینی یکه‌اند؛ زیرا همچنان فاصله را در معنایی که بدان اشاره می‌کنیم حفظ می‌کنند؛ فاصله در حیطهٔ زمان و مکان. در حیطهٔ زمان به دو معنا: نخست، اثر هنری در عصر مذکور یکه است زیرا شکل‌گیری آن در گذشته است. معنای دوم یکه‌بودن در بعد زمان آن است که اثر هنری گرچه از طریق نمایش در دسترس بود ولی نمایش آن محدود به تعاملی آنی بود زیرا پیوسته در معرض افراد نبود. گرچه در این دوره، برخلاف عصر اتکای اثر هنری به آیین، بیننده هنگام دیدن اثر هنری سیطرهٔ بیشتری بر آن دارد، این سیطره صرفا تجربه‌ای آنی بود. در خصوص مکان نیز اثر هنری یکه بود زیرا صرفاً در مکانی ویژه در دسترس بود: به عبارتی افراد برای دیدن آن باید به آن مکانی ویژه می‌رفتند. وقتی یکه‌بودن را به این شیوه معنا کنیم، درخواهیم یافت این نوع خاصِ فاصلهٔ زمانی و مکانی از لحاظ اجتماعی نیز مقید شده است. بسیاری از مورخانِ تاریخ اندیشه معتقدند گرایش مارکسیستیِ آدورنو با نگرش رازورزانه بنیامین تعارض جدی دارد. در این تعارض مفروض، دو نکته مهم نهفته است: این نکته تاریخی که بنیامین با ارجاع به خصلت تاریخی هاله، ادعا کرد که هاله راستین در مدرنیته از دست رفته است، حال آنکه آدورنو با پیروی از چارچوب دیالکتیکیِ مارکسیستی در باب تاریخ، معتقد بود هاله نحیف شده است. در عین حال، آدورنو بهَ بنیامین خرده می‌گیرد که «به نفع سادگی، دیالکتیکِ این دو سنخ [اثر هنری هاله‌مند و فاقد هاله] را نادیده گرفته است». نکته دوم ستیز این دو، سرشت ذاتی ابژهٔ هاله‌مند است.

هاله: بنیامین و آدورنو

ایوان شرات و دیگران
ترجمه هدی مظفری بابعکلایی
نشر نگاه