# والتر بنیامین:
# رویکرد زیبایی‌شناختی به فن‌آوری*

**کارلهاینتس بارک**
**مریم صابری‌پور نوری‌فام**

در سال ۱۹۱۸ بنیامین به دوستش، ارنست شون، گفت این مسئله که «سرانجام کجا می‌توان فضایی باز، پیشرفت و عظمت را برای مفاهیم بنیادین زیبایی‌شناسی پیدا کرد تا از انزوای فلاکت‌بار (این که زیبایی‌شناسی مثل همان هنرمندیِ صرف برای نقاشی است) رها شوند» شدیداً فکرم را به خود مشغول کرده است.[1] ده سال بعد، هنگامی که قصد نوشتن کتاب نظریه و موقعیت نقد را داشت، یادآور شد که لازم است با این دید که قطعاً همه‌ی مقوله‌ها یا معیارهای زیبایی‌شناختی اعتبارشان را از دست داده‌اند، کار را شروع کنیم. آنها را نمی‌توان حتی با «پیشرفت» زیبایی‌شناسی قدیمی هم به وجود آورد، بلکه راه انحرافی نقد مادی‌گرایانه‌ای نیاز است تا کتاب‌ها را در بافت زمانی قرار دهد. چنین نقدی به یک زیبایی‌شناسی جدی پویا و دیالکتیک خواهد رسید.[2]

این کتاب را در ۱۹۲۸، هنگامی که قرار بود پژوهشش درباره‌ی نمایش باروک آلمان[3] چاپ شود، و درست زمانی که می‌خواست تحقیقش را در کتاب‌خانه‌ی ملی در زمینه‌ی طاقگان‌ها[4] آغاز کند، نوشت. البته گمان می‌کنیم مقاله‌ی «اثر هنری»[5] درنهایت جای نظریه‌ی نانوشته‌اش را درباره‌ی نقد می‌گیرد. او در نامه‌ای به آلفرد کوهن (۲۱ نوامبر ۱۹۳۵)، مقاله‌اش را «نخستین نظریه‌ی مادی‌گرایانه درباره‌ی هنر که شایسته‌ی این نام است» توصیف می‌کند و می‌گوید: «همان‌گونه که باید، مبتنی بر اقتضائات حال حاضر، به‌ویژه مبتنی بر شرح تاریخی جدیدی از فیلم است. این اثر یکی از لوازم کتاب بزرگم درباره‌ی سده‌ی نوزدهم بود، ولی معتقدم مستقل از آن، جایگاه تاریخی خود را دارد.[6]» چنین سخنانی را می‌توان سرنخ‌هایی دانست که به ما کمک می‌کند تا مقالهٔ «اثر هنری» را اوج تلاشی بیست ساله برای برهم زدن خط فکر اصلی فرهنگی و

زیبایی‌شناختی در آلمان بدانیم. در واقع، توجه دقیق به دو مورد از موضوعات اساسی نقل قول‌های پیشین، یعنی نیاز به یافتن مفاهیمی جدید برای اوضاع در حال تغییر، و موضوع زیبایی‌شناسی پویای دیالکتیک شناختی ملموس از چیزی به ما می‌دهد که دوست دارم آن را انقلاب بنیامین در تفکر زیبایی‌شناختی، یا شیوه‌ی تفکر انقلابی بنیامین در امور زیبایی‌شناختی بنامم.

در مورد موضوع نخست بنیامین توجه ما را به کارکرد سیاسی و گفتمانی مفاهیم نظری، که در فصل آغازین مقاله‌ی «اثر هنری» بیان کرده است، جلب می‌کند: «مفاهیم معرفی‌شده در نظریه‌ی هنری که در ادامه می‌آید، با الفاظ آشناتر فرق دارد چون اصلاً به درد فاشیسم نمی‌خورد. از سوی دیگر، به درد تدوین خواست‌های انقلابی در سیاست هنر می‌خورد.[۷]» اهمیتی که به ارزش مفاهیم نظری به‌مثابه اسلحه داده می‌شود نه فقط به خاطر شرایط تاریخی (رسیدن نازی‌ها به قدرت)، بلکه به خاطر تحرک فکری بنیامین و روش معرفتی ـ انتقادی تحلیل و نگارش اوست. وی با صراحت این طرز فکر را در «دیباچه‌ی معرفتی ـ انتقادی» بلندش بر پژوهش خود درباره‌ی نمایش باروک آلمان توضیح می‌دهد. این کتاب با مواجهه‌ی غیرمعمول دو تجربه‌ی فاجعه‌بار ــ یعنی جنگ جهانی نخست و جنگ سی‌ساله ــ و بازنمایی‌های فرهنگی‌شان (یا همان‌گونه که ترجیح می‌دهد، ماهیت‌های بیانی‌شان) ــ یعنی اکسپرسیونیسم [بیان‌گرایی] آلمانی و نمایش باروک ــ آغاز می‌شود. برای تجربه‌ی دوم، تعبیر جدیدی به‌نام «تروئراشپیل» [به‌معنای لغوی بازی اندوه در آلمانی و معادل تراژدی] را به جای «تراژدی»، نام سنتی چنین بازی‌هایی به کار می‌برد. بنیامین کتابش را از همان جمله‌ی اول با اندکی تأمل بر نقش بازنمایی آغاز می‌کند: «ویژگی خاص نوشتار فلسفی این است که با هر تحول تازه‌ای، با مسئله‌ی بازنمایی روبه‌رو می‌شود.»[۸] هدف او در اینجا و چیزی که سرانجام می‌خواهد نشان دهد، منطق آن دسته از نظریه‌هایی است که هیچ تعبیری برای شیوه‌ی بازنمایی‌شان ندارند: «به نظر می‌رسد در کار فیلسوف هیچ جایی برای بررسی بازنمایی وجود ندارد.»[۹]

بنیامین نخستین منتقد قرن ما بود که به مفاهیمی گفتمانی مانند بازی اندوه و «تمثیل» جایگاهی نظری بخشید و دریافت که پیش‌شرط اختراع آنها شیوه‌ی جدیدی از تاریخ‌نویسی ــ طرزی دیگر و به‌طریقه‌ی غیرخطی ــ و نیز پرتو نور «روشن‌کننده‌ی» تجربه‌ی واقعی بوده است. در سراسر مقاله‌ی «اثر هنری»، وقتی با توجه همیشگی‌اش به یک زیبایی‌شناسی جدید، به دنبال مفاهیم جدیدی به جای مفاهیم قدیمی می‌گردد، می‌توانیم همین روند را دنبال کنیم. این اندیشه قبلاً در کتابش درباره‌ی نمایش باروک (اما بدون یک رویکرد فن‌آورانه‌ی روشن) وجود داشته است، چون می‌نویسد: «طبقه‌بندی‌های بزرگ (عام‌ترین طبقه‌بندی‌ها) عبارت‌اند از منطق، اخلاق و زیبایی‌شناسی که نه‌تنها نظام‌ها، بلکه اصطلاحات فلسفه را معین می‌کنند ــ نه به‌عنوان نام رشته‌هایی خاص، بلکه به‌عنوان یادمان‌های ساختار ناپیوسته‌ی دنیای اندیشه مهم‌اند.»[۱۰] این نقدی روشن بر سنت عمدتاً غیرمذهبی (به‌ویژه در آلمان) است که زیبایی‌شناسی در آنجا به‌صورت «رشته‌ای خاص» جا افتاده است. وقتی بنیامین مفهوم جدیدی از امور زیبایی‌شناختی را در چارچوب بس گسترده‌تر و اصیل لفظ آیستیسیس (aisthesis) جایگزین مفهوم قبلی می‌کند، این سنت را پشت سر می‌گذارد. این مفهوم جدید ریشه در رویکرد فن‌آورانه‌ی بنیامین به هنرها و شیوه‌های ادراک بشر دارد و پیامد آن است.

به‌روشنی در جمله‌ی پایانی فصل هجدهم از مقاله‌ی «اثر هنری»، پس از توصیف «استقبال از سرگرمی» سینمای عمومی، این مسئله را بیان می‌کند؛ آنجا که می‌نویسد: «ابزار راستین عملی استقبال از سرگرمی، که در همه‌ی حوزه‌های هنری روزبه‌روز بیشتر مورد توجه قرار می‌گیرد و در واقع علامت تغییری ژرف در ادراک است، فیلم است. فیلم به‌سبب تکان‌دهندگی‌اش، این شیوه‌ی استقبال را تقویت کرده است. بنابراین، در اینجا بار دیگر معلوم می‌شود که اکنون فیلم مهم‌ترین موضوع آن نظریه‌ی ادراکی است که یونانیان آن را «استتیک» نامیدند» [تأکید از نگارنده است].[۱۱] زیبایی‌شناسی با تعبیر عام‌تر آیستسیس، از نظر بنیامین نوعی نظریه‌ی ادراک حسی است. و این به‌نوبه‌ی خود، نشان می‌دهد چیزی که «رویکرد زیبایی‌شناختی» بینامین به «فن‌آوری» نامیده می‌شود سهمی واقعی در مباحث مربوط به رسانه‌ها در روزگار ما دارد.

جالب این است که در بُعد زیبایی‌شناختیِ این بحث امروزی (دست‌کم از دهه‌ی ۱۹۸۰)، توجه زیادی به کار او نشده است. بنیامین که در طول عمرش کاملاً در حاشیه قرار داشت، از جمله‌ی افراد انگشت‌شمار در آلمان (یا در اروپا) بود که پیامدهای این تعبیر زیگفرید گیدیون را که در زندگی فرهنگی و اجتماعی ما «ماشینی‌شدن فرمان می‌راند»، فهمید.[۱۲] این مسئله نکته‌ی قابل توجهی است که هم‌سفرانش در مکتب فرانکفورت که در دهه‌ی ۱۹۴۰ در کالیفرنیا دیالکتیک روشنگری را می‌نوشتند، نتوانستند تأثیر کامل رویکرد زیبایی‌شناختی بنیامین را در فصلی که به صنعت فرهنگ اختصاص داده بودند ثبت کنند. در مقابل، و بی‌خبر از یکدیگر، جامعه‌ی پژوهش‌گران آمریکایی و کانادایی که در دهه‌ی ۱۹۵۰ در تورنتو (که مرکز فرهنگ و فن‌آوری در ۱۹۶۳ در آنجا بنیان نهاده شد) کار می‌کردند بسیاری از اندیشه‌های مشابه کسانی مانند بنیامین را در تحلیل‌شان از آنچه مارشال مک‌لوهان «هم‌کنش حواس» در محیطی فنی می‌نامید، به کار بردند.[۱۳]

می‌خواهم فقط یک حوزه را که در آن رویکرد زیبایی‌شناختیِ بنیامین با رویکرد بعدی مک‌لوهان تداخل پیدا می‌کند، مورد بحث قرار دهم: هر دو بر ملموس‌بودن که همچنان حواس بشر را علی‌رغم تخصصی‌ترشدن و انزوای بیشتر ادراک بر اثر پیشرفت امور فنی مهم نشان می‌دهد، تأکید می‌کنند. در پاسخ به پرسش‌نامه‌ی گردآورندگان این کتاب [هانس اولیش گومبرشت و مایکل مارینان، کتابی که متن انگلیسی این مقاله در آن چاپ شده است]، می‌خواهم بگویم نگاه غیرابزاری بنیامین به فن‌آوری، که نوعی ترجیع‌بند نظری در مقاله‌ی «اثر هنری» است، اهمیت زیادی در دوران معاصر دارد. نقد مبارزانه‌ی بنیامین در مورد مفاهیم فرهنگی و زیبایی‌شناختی «دیوار بزرگ» میان زیبایی‌شناسی و فن‌آوری را می‌شکند و گذرگاهی می‌سازد که برای مثال، شبیه توضیحات مک‌لوهان در این مورد است که چگونه درگیرشدن ما در دریافت تصاویر تلویزیونی توانایی‌های ملموس ما را بالا می‌برد. کتاب‌هایی مانند کهکشان گوتنبرگ و شناخت رسانه‌ها به ما یاد داده‌اند مشابهت‌های میان نقش اول صنعت چاپ در شکل‌دادن به تفکر و زندگی انسان، و تغییرات شیوه‌های ادراکی متأثر از زندگی در «عصر برق» را ببینیم. چیزی که اینها را به هم پیوند می‌زند تماس است که به گفته‌ی مک‌لوهان «[...] حسی جدای از دیگر حواس نیست.»[۱۴]

ارجاعات اصلی بنیامین به فیلم‌ها و معماری بود که به هردو آنها زمانی اشاره می‌کرد که می‌خواست «استیلای ملموسی» را توصیف کند «که بر دسته‌بندی دوباره‌ی ادراک ما حاکم است.»[۱۵] با این وجود،

احساس خوبی در مورد آنچه اتفاق می‌افتاد و تأثیر فرهنگی، اجتماعی ـ روانی و حتی سیاسی دوررسانه‌ها [رسانه‌هایی که امکان ارتباط از دور را می‌دهند، مانند تلویزیون] داشت. بنیامین در بررسی‌اش در مورد بودلر می‌نویسد: «بنابراین فن‌آوری حواس انسان را در معرض تعلیمات پیچیده‌ای قرار داده است» و این نگاه همچنان اساس کارش را تشکیل داد.[۱۶] این روند پژوهش که با نگاهی انتقادی به ریشه‌های پنهان تغییرات غیرقابل مشاهده تقویت می‌شد، بنیامین را متقاعد ساخت که ما باید بر «ماهیت محلی‌شده‌ی» مرگ‌بار و منزوی‌کننده‌ی «هنرها و علوم» فائق آییم، اندیشه‌ای که موضوع روش‌شناختی اصلی در معرفت‌شناسی به‌اصطلاح تکاملی امروز است.[۱۷]

رویکرد بنیامین به نظر من بالقوه زایاتر است تا بحث سترونِ مبتنی بر نوعی دیدگاه غیرتاریخی میان طرف‌داران زیباسازی فاشیستی سیاست و سیاسی‌سازی کمونیستی هنرها. ولی این بدان معنا نیست که بخواهم بنیامین را غیرسیاسی جلوه دهم؛ کاملاً برعکس. اگر نظریه‌ی رسانه‌ها را امروزه این خطر تهدید می‌کند که پیش‌فرض‌های قدرت را فراموش می‌کند (دست‌کم در آلمان، چنان که اخیراً نوربرت بولتس، یکی از اندک کسانی که بنیامین را پیشگام زیبایی‌شناسی رسانه‌ها می‌داند، یادآور این نکته شده است)، و اگر نظریه‌ی رسانه‌ها پاسخ‌های خوبی به پرسش‌های مطرح شده در سیاست رسانه‌ها ندارد (شاهد آن قضیه‌ی برلوسکونی در ایتالیا یا [...] هوگنبرگ جدید در آلمان است)، آن وقت شاید دریابیم که همین مسئله ــ یعنی ارتباط بین رسانه/فن‌آوری و سیاست قدرت ــ بوده که تعادل رویکرد زیبایی‌شناختی بنیامین به فن‌آوری را برقرار ساخته است. در واقع، «کاوش‌ها»ی فراواقع‌گرایانه‌مانندی که بنیامین در خیابان یک‌طرفه انجام می‌دهد نمونه‌ای است از این رویکرد او در عمل.

شاید چنین رویکردی چیز تازه‌ای نداشته باشد که به آمریکایی‌ها بگوید. اما در آلمان، وضعیت فرق می‌کند: در اینجا سایه‌های سنگین مفاهیم نقد فرهنگی، در کنار نظریه‌های شیادانه در باب اثرات رسانه‌ها، همچنان موضوعات داغ را از نظرها دور می‌دارند. در پشت دیوارهای رشته‌های دانشگاهی [...]، بیشتر متنفذان علوم انسانی وقت‌شان را برای پرورش این توهم بی‌پایان صرف (یا تلف) می‌کنند چون آنها نگهبانان یکی از موضوعات زیبایی‌شناختی‌اند و فن‌آوری آن را تهدید کرده است.

پرتال جامع علوم انسانی

**پی‌نوشت‌ها**

* Karlheinz Barck, "Connecting Benjamin: The Aesthetic Approach to Technology", in Hans Ulrich Gumbrecht and Michael Marrinan (eds.), *Mapping Benjamin: The Work of Art in the Digital Age* (Stanford, Calif.: Stanford University Press, 2003), pp. 39-44.

1. Benjamin, *Geammelte Schriften*,(7 Vols.) ed. Rolf Tiedemann & Hermann Schwepperhäuser VI, (Frankfurt-am-Main: Suhrkamp, 1995-99), p. 702.

۲. همان، ج ۶، ص. ۱۶۶.

۳. (مترجم:) اشاره به کتاب زیر است:

*The Origin of German Tragic Drama*, trans. John Osbourne (London: Verso, 1985).

۴. (مترجم:) اشاره به کتاب زیر است:

*The Arcades Project*, trans. Howard Eiland & Kevin McLaughlin (Cambridge, MA: Harvard University Press & Belknap, 1999).

۵. (مترجم): «اثر هنری» یا عنوان‌های مختلفی مانند "work of art"، "artwork" و نیز با عنوان زیر به انگلیسی چاپ شده است: "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction", in *Illuminations*, ed. Hanna Arendt, trans. Harry Zohn (New York: Shocken, 1969), PP. 217-51.

۶. همان، ج ۷، بخش ۲، ص. ۸۶۳.

۷. همان، ج ۷، بخش ۱، ص. ۳۵۰. باید یادآور شوم که از نسخه‌ی دوم این مقاله یاد می‌کنم که ابتدا در ۱۹۸۹ در جلد هشتم از مجموعه‌آثار چاپ شد و با نسخه‌ای که در Illuminations چاپ شد و گردآورندگان مجلّد کنونی برایم فرستاده‌اند، تفاوت‌های زیادی دارد.

۸. همان، ج ۱، بخش ۱، ص. ۲۰۷.

۹. همان، ج ۱، بخش ۱، ص. ۲۱۲.

۱۰. همان، ج ۱، بخش ۱، ص. ۲۱۳.

۱۱. همان، ج ۷، بخش ۱، ص. ۳۸۱.

12. Siegfried Giedion, *Mechanization Takes Command*.

13. Marshal McLuhan, *The Guntenberg Galaxy: The Making of Typographic Man* (London: Routledge & Kegan Paul, 1962); McLuhan and Fiore, " War and Peace in the Global Village": An Inventory of some of the Current Spastic Situations that Could be Eliminated by More", in *Feed Forward* (New York: Bantam, 1968).

14. McLuhan, "The TV Image", in *Letters of Marshall McLuhan*, ed. Matie Molinaro, Cornnie McLuhan & William Toye (Oxford, Toronto & New York: Oxford University Press, 1987), p. 287.

همچنین ر. ک.:

McLuhan and Fiore, "War And Peace in The Global Village", p. 77.

15. Benjamin, *Gesammelte Scriften*, I, 2, p. 466.

۱۶. همان، ج. ۱، بخش ۲، ص. ۶۳۰.

17. Benjamin, "Lebenslauf III", circa 1928, ibid, VI, p. 218ff.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی