رویکرد زیباشناسانه به فن‌آوری*

کارلینز بارک
عباس محمدپور

در سال ۱۹۱۸ بنیامین به دوستش، ارنست شون، می‌گوید که همه‌ی فکر و ذکرش درگیر این پرسش است که «بالاخره انسان چه زمانی به این توانایی خواهد رسید که به فضای باز و رشد و عظمت زیباشناخت پی ببرد، تا شاید بتواند خود را از این انزوا و دورماندگی محنت‌بار، که نسبت آن با زیباشناخت همانند هنر نقاشی است به نقاشی، برهاند». یک دهه بعد، او به این ضرورت اشاره می‌کند که در سرآغاز باید به این مسئله وقوف کامل داشت که «کلیه‌ی هنجارها و معیارهای زیباشناخت اعتبارشان را مطلقاً از دست داده‌اند و دیگر حتی به‌کمک استادانه‌ترین پرداخت‌ها نمی‌توان به زیبایی‌شناسیِ دوران‌های گذشته زندگی دوباره بخشید. به‌عبارت دیگر، ضروری است که آنها را از طریق نقد ماتریالیستی دور زد و به مسیری قدم گذاشت که بتواند نوشته‌ها و کتاب‌هایمان را در متن زمان قرار دهد. یقیناً چنین نقدی به یک زیباشناختِ دیالکتیکِ پویا منتهی خواهد شد.»

زمانی بنیامین این مطالب را می‌نویسد که انتشار بررسی‌های او در زمینه‌ی نمایش‌های باروک به‌سبک آلمانی آن، قریب‌الوقوع است و پژوهش او درباره‌ی bibliotheque nationalè برای پروژه‌ی «تافگان‌ها» تازه آغاز شده است. ممکن است این تصور پیش آید که او مقاله‌ی اثر هنری را مآلاً به جای نظریه‌ی نامکتوب‌اش درخصوصِ روش و چگونگیِ نقد ارائه دهد. وی در نامه‌ای که در ۲۱ نوامبر ۱۹۳۵ برای دوستش آلفرد کُهن ارسال می‌دارد مقاله‌اش را «اولین نظریه‌ی ماتریالیستی هنر که شایسته‌ی چنین عنوانی است» تشریح می‌کند و می‌گوید که «مقاله براساس حالِ نزدیک و به‌ویژه برمبنای یک جریانِ تاریخی نو از ماجرای پشت پرده‌ی فیلمی گذاشته شده که خود از اصالتی

مطلق برخوردار است. خلق این اثر را به این منظور انجام دادم که از آن برای کتاب بزرگم درباره‌ی قرن نوزدهم استفاده‌ی ابزاری کنم. لیکن اکنون بر این باورم که اثر موقعیت تاریخی خود را دارد و از آن مستقل خواهد بود.» اظهاراتی از این دست را می‌توان نشانه‌هایی دانست که می‌تواند ما را یاری کند **اثر هنری** را در جایگاه آخرین کوشش‌هایی قرار دهیم که طی بیست سال برای سرنگونی خط تفکر در زمینه‌های زیباشناخت و امور فرهنگیِ کشور آلمان به‌عمل آمده است. در واقع بررسی و مطالعه‌ی دو مسئله‌ی اساسی یادشده در نقل‌وقول‌های فوق ــ ضرورت یافتن مفاهیم نو برای دگرگون‌سازی وضعیت و نیاز به هدفِ «زیبایی‌شناختیِ دیالکتیک و پویا» ــ می‌تواند از آنچه قصد دارم «انقلاب بنیامینی» یا «روش انقلابی بنیامین در تفکر زیباشناختی» بنامم ادراکی ملموس و عینی برای ما فراهم آورد.

در رابطه با موضوع نخست، بنیامین توجه ما را به سوی مفاهیمی می‌کشاند که در فصل مقدماتی **اثر هنری** بیان شده است: «این مفاهیم در آنچه که بعداً در نظریه‌ی تئوری وارد شده و با وجه‌المقایسه‌های آشناترِ آنان متفاوت است، به‌دلیل این‌که هیچ‌گونه استفاده‌ای برای مقاصدِ فاشیسم ارائه نمی‌دهند. از طرف دیگر، در تفکر سیاسی هنر استفاده و کاربرد آنها در تدوین مطالبات انقلابی شایان توجه است.» اهمیتی که ما برای ارزش‌های مفاهیم نظری به‌عنوان سلاح قائل می‌شویم، نه‌تنها برگرفته از شرایط تاریخی (مانند به حاکمیت رسیدن حزب نازی) است که نتیجه‌ی روش فکری بنیامین و روش معرفتی ـ انتقادی او در تجزیه و تحلیل‌ها و نوشتارها نیز هست. او در مقدمه‌ی معرفتی ـ انتقادیِ نسبتاً طولانی‌اش که برای بررسی‌های خود از هنر تئاتر به سبک باروک آلمانی می‌آورد، روش خود را صراحتاً و با وضوح کامل توجیه و تشریح می‌کند. این اثر پژوهشی با رویارویی دو تجربه‌ی مصیبت‌بار ــ جنگ جهانی اول و جنگ‌های سی‌ساله ــ و بازنمایی فرهنگی آنها (یا به‌عبارت ترجیحی بنیامین، خصلت بیان‌کننده‌ی آنها) یعنی اکسپرسیونیسم آلمان و هنر تئاتر باروک، آغاز می‌شود. در نام‌گذاری تئاتر باروک، بنیامین واژگان و مفاهیم جدیدی را وضع می‌کند و کلمه‌ی «سوگواری» را به‌جای تراژدی ــ اصطلاح مرسوم برای نمایش‌نامه‌هایی از این نوع ــ می‌نشاند و کتاب از همان جملات اول با تعمقی موجز به بازنمایی موضوع می‌پردازد: «این از خصلت‌های هر نوشته‌ی فلسفی است که در بازچرخش با مسئله‌ی بازنمایی روبه‌رو می‌شود.» هدف بنیامین در اینجا، و آنچه که در نهایت خواهان تخریب آن است، منطق نظریه‌هایی است که هیچ تصوری از بازنمایی خود ندادند: «مأموریت و وظیفه‌ی فیلسوف ظاهراً در هیچ کجا محلی برای بررسی امر بازنمایی باز نکرده است.»

بنیامین اولین منتقد قرن حاضر است که برای مفاهیمی قیاسی مانند «سوگواری» و تمثیل، شأن و مرتبت نظری قائل شده و درمی‌یابد که شرط لازم برای ابداع آنها، کاربرد روشی جدید در نگارش تاریخ است ــ نمایش‌نامه‌ی جدیدی همانند Rebours à (خلاف طبیعت معمول) به‌روش غیرخطیِ معمول و متعارف ــ در پرتو بالاترین «نقطه‌ی هیجانِ» تجربه‌ی واقعی. در سراسر مقاله‌ی **اثر هنری**، می‌توانیم همان فرایندی را طی کنیم که بنیامین از آن با هدفِ اصلیِ رسیدن به مفهومی نو برای

یک زیباشناسیِ نو، و به‌منظور یافتن مفاهیم جدید و جایگزین کردن آنها با مفاهیم قدیمی‌تر استفاده می‌کرد. این عقیده در کتابِ هنرِ نمایشیِ باروک (بدون رویکردی واضح و روشن بـه فـن‌آوری) در جایی ارائه شده که بنیامین می‌نویسد: «طبقه‌بندی‌های بزرگ و جامع ــ و از میان کلی‌ترین آنها علم منطق، اخلاق و زیباشناخت ــ که علاوه بر نظام‌های فلسفی تعیین اصطلاحات آنها را نیز عهده‌دار هستند، مفهوم‌مندی‌شان به این دلیل نـیست کـه عـناوین عـلوم نـظری را یـدک مـی‌کشند، بـلکه اهمیت‌شان بدان سبب است که مظاهری از ساختارهای منقطعِ عقاید جهانی به شمار می‌روند.» این نقد روشنی است از رسم و رسوم دنیوی در محل‌هایی (به‌ویژه در کشور آلمان) که زیباشناخت در آنها تحت عنوان یک علم نظری خاص نهادینه شده است. همین رسم و رسوم است که بنیامین قصد دارد با جای دادن آنها، مفاهیم جدیدی از زیباشناخت که چارچوب معناییِ وسیع‌تر و اصـیل‌تری از عبارت «زیباشناسی» دارند، را پشت سر بگذارد. این مفهوم جدید، هم مبتنی بر رویکرد تکنولوژیکی بنیامین به انواع هنر و شیوه‌های ادراک در میان انسان‌هاست، و هم نتیجه‌ی آن به شمار می‌رود ــ امری که به‌وضوح در آخرین جمله‌ی مقاله‌ی اثر هنری منعکس است. در این جمله، بنیامین پس از تشریح چگونگی «دریافت در تفریح» در میان مردم سینمارو، می‌نویسد دریافت به‌وقت تفریح که هر روز بیش از پیش در تمام هنرها مشاهده می‌شود، در واقع عارضه‌ای است برخاسته از تحولی عمیق در خودآگاهی که ابزار واقعی چگونگی عمل آن در فیلم سینمایی نهفته است. فیلم سینمایی به‌دلیل تأثیر ناگهانی‌اش سبب تقویت این نوع دریافت می‌شود و به‌همین دلیل در این مرحله هـم مـوفق می‌شود در جایگاهی قرار گیرد که هـدف اصـلیِ نـظریه‌ی ادراک است و یـونانیانِ بـاستان عـنوان زیباشناسی به آن می‌دادند. زیباشناخت به‌کار گرفته شده در این معنای وسیع‌ترِ aisthesis، بـرای بنیامین نوعی نظریه در رابطه با ادراکِ حسی است. و این به‌نوبه‌ی خود تلویحاً اشاره دارد به این که چیزی را که احتمالاً می‌توان «رویکرد زیباشناختی به فناوری» از دیدگاه بنیامین عنوان کرد، کمکی واقعی برای جدل‌های مدرن ما درباره‌ی رسانه‌ها خواهد بود.

عجیب این است که در بُعد زیباشناختی جدال‌الطرفینِ متداول امروزی ما، حداقل از دهه‌ی ۱۹۸۰ به بعد، کمک‌های آقای بنیامین مورد توجه قرار نگرفته است، و از آنجا که بنیامین در طول زندگانی کاملاً در حاشیه قرار داشت، از معدود کسانی است که در کشور آلمان (یا در اروپا)، عواقب نظریه‌ی زیگفرید گوداین مبنی بر «سـلطه‌ی نـظام مـاشینی» بـر شـئون فـرهنگی و اجـتماعی مـا را درک نمی‌کردند.

این نکته شایان ذکر است که از میان همراهان بنیامین در مدرسه‌ی فرانکفورت آلمان، گروهی که نوشتنِ «روشنفکری دیالکتیک» را در دهه‌ی ۱۹۴۰ در ایالت کالیفرنیا به عهده داشتند نـتوانسـتند تأثیر کامل زیباشناخت او (بنیامین) را در فصولی که به وضعیت فرهنگ اختصاص داده شـده بـود مطرح و ثبت کنند. در مقابل، اجتماعاتِ پژوهش‌گر آمریکایی و کانادایی دست‌اندرکارِ این مسئله در شهر تورنتو ــ محلی که در سال ۱۹۶۳ در آن مرکزی فرهنگی و تکنولوژیکی پایه‌گـذاری شـد ــ بسیاری از عقاید مشابه با نظریات وی را در تجزیه و تحلیل‌های خود از آنچه که آقای مک‌لوهان

«تأثیر متقابل مفاهیم» در محیط فن‌آوری می‌نامد مورد استفاده قرار دادند.

خواست من در اینجا پرداختن به حوزه‌ای از رویکرد زیباشناختیِ آقای بنیامین است که با پژوهش‌های بعدی آقای مک‌لوهان اشتراکاتی پیدا می‌کند: هردوِ اینها بر این عقیده‌اند که محسوسات را نهشتی بشناسند، که علی‌رغم افزایش تحدید و دورماندگی مفاهیمِ القاشده از طریق تکامل فنون به کار وصل و ارتباط معانی انسانی ادامه می‌دهد. در پاسخ به پرسش‌نامه‌های سردبیران این مجلّد می‌خواهم پیشنهاد کنم که نظریه‌ی غیرابزاری بنیامین در مورد فن‌آوری، که نوعی بُن‌باره‌ی نظری در مقاله‌ی **اثر هنری** است، متضمن نگرشی بسیار بااهمیت برای دوران معاصر است. نقد بنیامین از مفاهیم زیباشناختی و فرهنگی، «دیوار بلند» میان تکنولوژی و زیباشناخت را فرو می‌ریزد و دروازه‌ای را برای عبور می‌گشاید که، به‌عنوان مثال، همانند توجیه مک‌لوهان است در مورد این که چگونه درگیری ما با مفاهیم تصاویر تلویزیونی سبب افزایش توانایی‌های حسی ما می‌شود. کتاب‌هایی چون **کهکشان‌های گوتنبرگ** و **درک رسانه‌ها** به ما آموخته است که توازی‌های میان نقش اول تیپوگرافی در شکل‌دادن به فکر و زندگی انسان و تحولات شیوه‌های مفهومی متأثر از زندگی «عصر الکتریک» را درک کنیم.» آنچه که ایرانیان را به یکدیگر پیوند می‌دهد، تماس است که به‌قول مک‌لوهان «آن‌قدرها حس جداگانه‌ای محسوب نمی‌شود که تأثیر متقابل حواس چنین است.»

اشاره‌ی بنیامین اساساً به سینما و معماری است که در تشریح «سلطه‌ی حسی حاکم در گروه‌بندیِ مجدد از اندریافته یا خودآگاهی»، به هر دو اشاره می‌کند. با وجود این، وی به آنچه می‌گذرد و نیز به تأثیرات جامعه‌شناختی و حتی سیاسی رسانه‌ها در آینده‌ی نزدیک آگاهی کامل دارد، و به‌همین دلیل در بررسی خود از بودلر می‌نویسد: «بدین‌ترتیب، فن‌آوری حواس انسانی را در معرض نوعی آموزش پیچیده قرار داده است.» و همین بینش است که در نقطه‌ی کانونی اثر او باقی می‌ماند. این خطِ بررسی، با پیگیری بینش انتقادی او بر زمینه‌های پنهان تحولات نامشهود، بنیامین را متقاعد کرده است که باید بر عوامل مهلک و فصل‌کننده‌ی «خصوصیات محلی هنرها و علوم» غلبه کنیم ــ عقیده‌ای که در معرفت‌شناسی به‌اصطلاح تکاملی امروز، به‌صورت یک مسئله‌ی روش‌شناختی محوری باقی مانده است.

آنچه که امروز از رویکرد بنیامین می‌فهمم این است که بهره‌وری نظریه‌ی او، براساس دیدگاه‌های منسوخ و کهنه، از جدل‌های بی‌حاصل میان فاشیست‌ها که جمال سیاست انسانی را با هنر زیباشناخت می‌آرایند و کمونیست‌ها که خواهان سیاسی‌کردن هنرها هستند، بسیار بالاتر و بیشتر است. لیکن این بدان مفهوم نیست که می‌خواهم بنیامین را از هرگونه جنبه‌ی سیاسی جدا کنم، که کاملاً مغایر نظریه‌ام است. اگر نظریه‌ی رسانه‌ها، امروز در خطر این است که به پیشینی‌بودن قدرت بی‌توجه شود (حداقل در کشور آلمان این‌طور است، همان‌طور که اخیراً آقای نوربرت بولز، یکی از صاحب‌نظرانی که بنیامین را به‌عنوان پیشگام در امر زیباشناسی قبول دارند، یادآوری کرده است.)، و اگر نظریه‌ی رسانه‌ای [به گواهی مورد مربوط به برلوسکنی در ایتالیا یا گروه kirsh، هوگن‌برگ جدید کشور آلمان] نتواند پاسخ‌های مناسبی برای سیاست‌گذاری‌های رسانه‌ای بیابد، آن‌وقت می‌توانیم در

نهایت انصاف اعلان کنیم که فقط مسئله‌ی رابطه‌ی رسانه/فن‌آوری و سیاست قدرت بود که تعادل رویکرد زیباشناختی بنیامین را نسبت به فن‌آوری فراهم می‌کرد. در واقع، کندوکاو سوررئالیست‌مانندی را که بنیامین در یک «خیابان یک‌طرفه» مستقر می‌سازد، نمونه‌ای هشداردهنده از این رویکرد در عمل است.

شاید بتوان گفت که رویکردهایی از این دست برای آمریکایی‌ها مطلب چندان جدیدی محسوب نمی‌شود، اما در آلمان موضوع چنین نیست. در این کشور ظرافت‌های برداشتی از مفاهیم انتقادی و فرهنگی در امتداد نظریه‌های فریب‌کارانه درباره‌ی تأثیرات رسانه‌ای، به‌طور مداوم به تیره‌سازی مسائل برافروخته و داغ ادامه می‌دهند. در ورای دیوارهایی از رشته‌های نظریِ آکادمیک ــ نوعی compartments estancos ــ بسیاری از تأثیرگذاران یا ذی‌نفوذهای سیاسی اقتصادی در زمینه‌های علوم انسانی وقت خودشان را صرف این توهم پایان‌ناپذیر می‌کنند که آنان پاسداران موضوعاتی از زیباشناختی‌اند که از جنبه‌های فن‌آوری حیات‌شان مورد تهدید قرار گرفته است.

* این مقاله برگرفته شده است از:

Karlheinz, Barck. Mapping Benjamin Hans Ultich Gumbrecht Michael Marrinan

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی