والتر بنیامین در عصر اطلاعات

درباب امکانات محدود نقد افسون زدایانه‌ی فرهنگ

Walter Benjamin in the Information Age: On the Limited Possibilities for Defetishizing Critique of Culture

● پریکلس لوییس . امیراحمدی آریان

بنیامین در حین کار بر روی پروژه‌ی **پاساژها**[۱] رایانه‌ی قابل حمل یا برنامه‌ی هایپرتکست [فرامتنی][۲] در دسترس نداشت، اما خود را فردی فرض کرده بود که در

عصر اطلاعات به سر می‌برد. او در مقاله‌ی «قصه گو[۴]» (که شباهت بسیاری به مقاله‌ی «اثر هنری در عصر بازتولید تصویر مکانیکی[۵]» دارد و در همان سال ۱۹۳۶ منتشر شده است) مشخصه‌های این عصر را توصیف کرده بود؛ در این مقاله، فرآیندی که برای ادبیات توصیف می‌کند مشابه ازبین‌رفتن هاله در هنرهای دیداری است. بنیامین می‌نویسد قصه‌گویی از بین رفته است چون «تجربه کم‌ارزش شده است و به نظر می‌رسد از این نیز بی‌ارزش‌تر شود.»[۶] جنگ‌های فراگیر و تورم علت‌های مستقیم بی‌ارزش شدن تجربه‌اند، اما در سطحی دیگر، «پراکندگی اطلاعات» تأثیری فریبنده بر تجربه دارد و موجب پدیدآمدن بحرانی در قصه‌گویی و رمان شده است. در روزنامه‌ها «هیچ حادثه‌ای روایت نمی‌شود مگر آن‌که از پیش با توصیفاتی مشخص شده باشد»[۷]. در حالی که ارزش قصه، که عمیقاً ریشه در فرهنگ شفاهی دارد، بسیاری از رخدادها را ناگفته باقی می‌گذارد و از این طریق فرصت یا تفسیر را به خواننده می‌دهد، «ارزش اطلاعات از آن لحظه‌ی خاص که خبر آن جدید است، فراتر نمی‌رود. خبر تنها در آن لحظه تازه است، باید تمام‌وکمال تسلیم آن لحظه شود و بدون فوت وقت خود را از هر جهت توضیح دهد.»[۸] مثل هنری که بازتولید مکانیکی می‌شود، رسانه‌های اطلاعاتی سنت را فرومی‌پاشند و اشکال فرهنگی انبوه جدیدی را خلق می‌کنند. که نه تنها جانشین اشکال کهن پیشامدرن می‌شود (قصه‌گویی در مقام مهارت قابل‌قیاس است با اثر هنری در مقام خادم تشریفاتی)، بلکه اشکال مدرنی را کنار می‌زند که مشخصه‌ی دوران رشد بورژوازی است (مثل رمان که نقطه‌ی آغاز آن فرد تنها است و قابل‌مقایسه است با اثر هنری خودبسنده). در هر دو مقاله، بنیامین موقعیت فعلی هنر یا ارتباطات را نتیجه‌ی رهایی آن از سنت و رشد شخصیت انتزاعی‌اش (که به واسطه‌ی تقلیل نقش «دست» یا مهارت دستی در عرصه‌ی تولید نمادین می‌شود) و مخاطب توده‌ای آن می‌داند.

این فرآیندها از نظر بنیامین اشکال گوناگون راززدایی‌اند. در «قصه گو»، بنیامین به رویکردی پیچیده اشاره می‌کند که در برابر راززدایی قرار دارد؛ اما در «اثر هنری» این رویکرد را به‌تمامی در شکل «رهایی» عنوان می‌کند که ارتباط تنگاتنگی با سنت مارکسیستی نقد بت‌زدایانه دارد.[۹] بت‌واره شی‌ای است که انسان‌ها خود می‌سازند و پس از پایان کار تحت‌تأثیر قدرت آن که مستقل از خود آن‌هاست قرار می‌گیرند. هدف «نقد بت‌زدایانه» این است که

به سوژه‌ها نشان دهد ابژه‌ها (نهادها، کالاها، تاریخ، اشکال آگاهی) در واقع نتیجه‌ی اعمال آنان است و بنابراین، هیچ واقعیت «ازپیش‌داده‌ای» وجود ندارد؛ ولی تمام فرآیندها در حال تغییر و تحول‌اند. نقد بت‌زدایانه بر این پیش‌فرض (که امروزه بسیار به آن حمله می‌شود) استوار است که اگر مردم آگاه باشند که جهان و نظام اجتماعی‌ای که در آن زندگی می‌کنند نتیجه‌ی اعمال و فعالیت‌های نسل‌های پیشین است، برای تغییر جهان و نظام آن در موقعیت بهتری قرار می‌گیرند. نقد بت‌زدایانه نتیجه‌ی این شمای تاریخی مارکسیستی‌هگلی است که معتقد است تاریخ همان تاریخ خودعینی‌سازی (یا بشریت) روح در دنیا و آگاهی آن از جایگاه دوگانه‌ی خویش به منزله‌ی سوژه‌ی برسازنده و ساخته‌ی تاریخ است.[10] این شمای تاریخی پس از ۱۹۳۶[11] مورد دقت بیش‌تری قرار گرفته است، به‌ویژه از منظر الگوی «واحدی» که از ذهنیت [سوبژکتیویته] ارائه می‌کند و سوژه‌های گوناگون را مشمول مقوله‌ی «روح» یا «بشریت» (یا «گونه‌ی وجود») قرار می‌دهد. بااین حال، نقد بت‌زدایانه همچنان ابزاری است مهم در دست مطالعات فرهنگی تا راه‌حل‌هایی برای معضلات سیاسی به دست دهد. این نقد معمولاً در نقد «برساخت اجتماعی واقعیت» ظاهر می‌شود که خیلی خلاصه می‌توان گفت از آن جا که جامعه واقعیت را به شیوه‌ای معین می‌سازد، باید (یا حداقل محتملاً) می‌تواند آن را فروپاشد و بهتر بسازد.[12] بنیامین گاه با بت‌واره‌سازها [ی کالاها] احساس همدلی می‌کند ـ در مواقعی که نیروهایی رازآمیز

را به ابژه‌ها نسبت می‌دهد، یا نقش مثبتی که برای کالا به منزله‌ی رؤیا در **پاساژها** در نظر می‌گیرد ـ اما رویکرد او در هر دو مقاله‌ی ۱۹۳۶ رویکردی بت‌زدایانه است. وی نشان می‌دهد ابژه‌هایی که تکریم می‌شوند، نتیجه‌ی فرایندهای تاریخی‌اند و ادعا می‌کند استحاله و تغییر این فرآیندها از طریق تحقق‌یافتن پرولتاریا به دست خود ممکن است.

افق تاریخی (یا معادشناختی؟) مقاله‌ی «قصه‌گو» به اندازه‌ی «اثر هنری» متکی بر اشکال بت‌واره نیست. اگر هاله‌ی اثر هنری ریشه در شخصیت بت‌واره‌ای آن (ارزش آیینی و مناسکی) دارد، در نقطه‌ی مقابل، قصه هیچ سرچشمه‌ی بت‌واره‌گونی ندارد؛ از دل روابط مشخص میان انسان‌ها برمی‌خیزد و ارزش مصرف آن مختص به خود است ـ قصه عامل «فکر را به دوردست» انتقال می‌دهد.[۱۳] قصه‌گویی «شکل صناعتی ارتباط» است که خود را نه به منزله‌ی واقعیتی عینی، که در مقام فرآیندی اجتماعی عرضه می‌دارد: «بنابراین، اثر کار قصه‌گو بر قصه چنان می‌ماند که اثر دست کوزه‌گر بر گل کوزه».[۱۴] در قصه‌های پریان که کهن‌ترین شکل قصه‌گویی است، فرآیند بت‌سازی در مبارزه با اسطوره خود را می‌نمایاند: «داستان پریان روایت نخستین تلاش‌های بشر برای رهایی از کابوس اسطوره بود... جادوی رهایی‌بخشی که قصه‌های پریان در خود دارد، طبیعت را به شیوه‌ای اسطوره‌ای وارد ماجرا نمی‌کند، بلکه آن را در همراهی با انسانی نشان می‌دهد که آزاد شده است».[۱۵] انسان آزادشده‌ی بنیامین در این مقاله، هماهنگ و سازگار با جهان مخلوقات است و درعین حال، به جدایی خود از دنیای طبیعی نیز آگاه شده است. بنیامین تنها از طریق تأکید بر سوژه‌ی جمعی، تصویری فراگیر از بشریت، است که می‌تواند به این آرمان‌شهر دست یابد؛ سوژه‌ای که تجربه‌اش، «حتی تکان‌دهنده‌ترین تمام تجربه‌های فردی [او]، هیچ مانع یا رادعی را به وجود نمی‌آورد.»[۱۶] از آن‌جا که قصه‌های پریان و دیگر انواع قصه‌ها متعلق به جهان تجربه‌ی جمعی‌اند، می‌توانند جهانی رهیده را به تصویر بکشند.

«قصه‌گو» تأکید بسیاری بر مسئله‌ی مرگ دارد که از این طریق هم مسئله‌ی تناهی بشر و هم ارتباط نوع بشر با فرآیندهای طبیعی به میان می‌آید: «زمانی مرگ فرآیندی عام در زندگی فرد و چه بسا مهم‌ترین فرآیند به شمار می‌رفت... مرگ مجوز هر چیزی است که قصه‌گو بیان کند. قصه‌گو اقتدارش را از مرگ می‌گیرد. به بیان دیگر، تاریخ طبیعی آن چیزی است که قصه‌ها به آن ارجاع می‌دهند.»[۱۷] برای ارائه‌ی تصویری اولیه از جهان رهیده، بنیامین به تفسیر لسکوف از رستاخیز اشاره می‌کند: «به معنای مطرح‌شده در قصه‌های پریان، بیش‌تر نوعی سرخوردگی[۱۸] است تا تغییرشکل.[۱۹]» سرخوردگی مسلماً استعاره‌ای مهم برای عصر روشنگری است؛ جهان رهیده تکثّر و تناهی خود را نشان می‌دهد، اما به شکلی سرخورده. این مقاله دو روایت از آرمان‌شهر را ارائه می‌کند: زندگی جمعی ایام قدیم در روستا، و رهانیدن (نه تغییرشکل) جهان رستاخیز. در این جا، شاید بتوان بنیامین را متهم به «نوستالژی» کرد، اما این آرمان‌شهرها در مقاله‌ی «اثر هنری» به حال خود رها می‌شوند؛ مقاله‌ای که به کل پرستندگان و ستایندگان هنر انگ کژفهمی می‌زند و تمام نظریه‌های هنری را توطئه‌های کشیش‌مآبانه می‌خواند. منطق بت‌واره‌ها تنها منطقی است که بنیامین به اثر هنری نسبت می‌دهد. در نقطه‌ی مقابل، به قصه این امکان را می‌دهد که جهانی را تخیل کند که در آن روابط متقابل انسانی بر اساس رقابت نیست، سازگاری با طبیعت وجود دارد و ارزش‌های نظام اجتماعی مستقل از تقسیم کار است. به نظر می‌رسد آن‌چه مانع می‌شود بنیامین قصه را در رده‌ی اثر هنری قرار دهد این است که قصه به گونه‌ای از کنش متقابل ذهنی بشر تعلق دارد، در حالی که اثر هنری گونه‌ای عمل عینی‌شده است.[۲۰]

تنها با رشد و گسترش رمان و گسست آن از سنت شفاهی است که شمای تاریخی «قصه‌گو» با مقاله‌ی «اثر هنری» همسو می‌شود. نشانه‌ی این

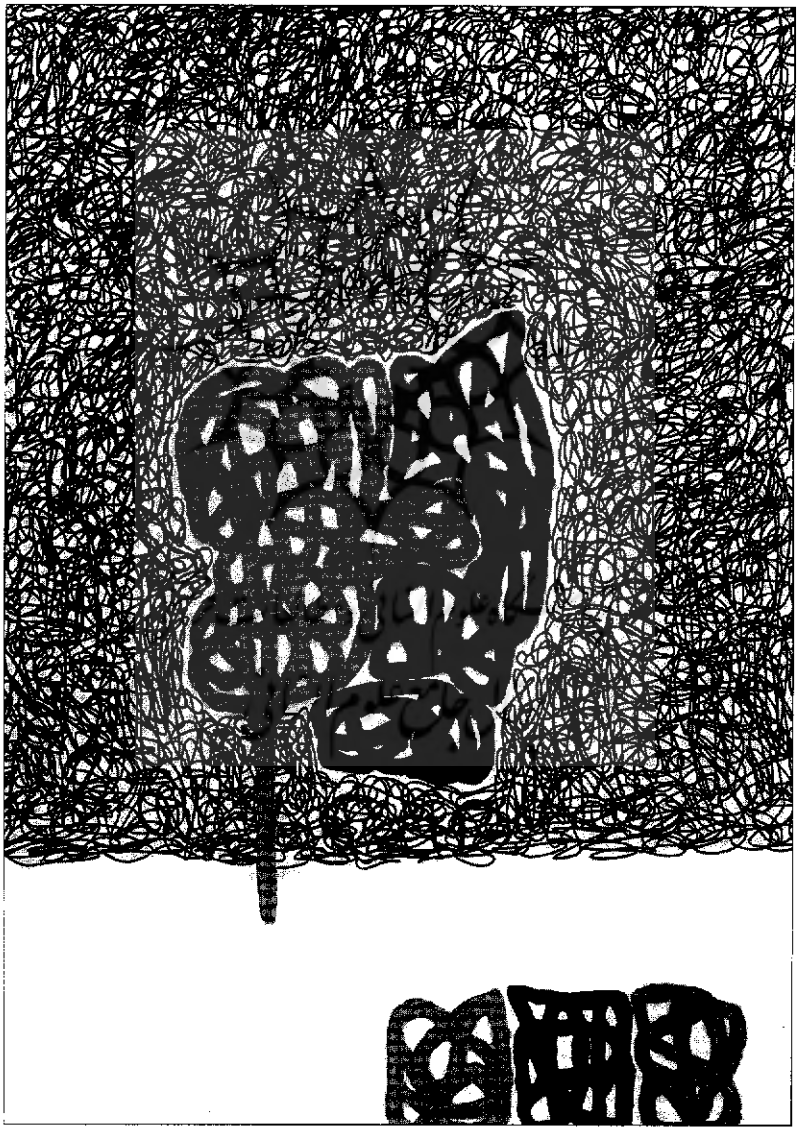
همسویی این است که از رنسانس تا قرن نوزدهم، مدافعان خودمختاری هنر «هر گونه کارکرد اجتماعی هنر را انکار می کردند».[۲۱] به نظر می رسد پیشتازان «هنر برای هنر» مسحور بت واره گی کالاها، درست به همان شکلی بودند که مارکس در بخش اول سرمایه توصیف می کند: «[کالا] چیزی نیست جز رابطه ی اجتماعی معینی میان انسان ها که به رابطه ی تخیلی بین چیزها بدل شده است».[۲۲] رمان برخلاف دیگر انواع ادبیات منثور، در اساس متکی به کتاب منتشرشده است.[۲۳] فقط به واسطه ی ظهور بنگاه های نشر و امکان پذیری «پخش» کتاب است که کتاب می تواند تبدیل به کالا شود. رمان از طریق طبیعی جلوه دادن این موقعیت از زندگی است که می تواند بر نظام سرمایه داری و بازار بت واره ها مهر تأیید بزند. آن چه بنیامین در تحلیلش از رمان مدنظر داشت، ازبین رفتن امکان ارائه ی پند و اندرز برای فرد واحد به همان شکلی است که قصه گو انجام می داد: «نقطه ی تولد رمان فرد تنها است؛ فردی که دیگر نمی تواند خود را با ارائه ی نمونه هایی از دغدغه های مهم زندگی اش توصیف کند؛ فردی که خود بی راهنما باقی مانده و نمی تواند دیگران را اندرز دهد».[۲۴] دیگر تفاوت مهم میان رمان و قصه این است که رمان خود را با تکثّر و تناهی جهان مدرن به راحتی سازگار می کند: جاودان ترین خاطره ای که رمان نویس می تواند به خاطر آورد مختص **یک** فرد، **یک** ادیسه، **یک** نبرد است، در حالی که «خاطره ی کوتاه مدت قصه گو» به «**تعداد زیادی** وقایع مرتبط با یکدیگر» اختصاص می یابد.[۲۵] آن جا که قصه گو گونه ای سرخوردگی را به تصویر می کشد که عامل رستگاری و وحدت نوع بشر در اجتماع و طبیعت است، سرخوردگی ای که مدرنیته ارائه می کند در خدمت دعوت به جدایی از اجتماع و طبیعت است. بنیامین مستقیماً تحت تأثیر لوکاچ است، آن جا که می گوید رمان «شکل بی خانمانی استعلایی» است.[۲۶]

عصر مدرن در «قصه گو» و «اثر هنری» در روایت بیگانگی بنیادین مشابه است، اما درهرحال بنیامین همواره با رمان نویس و خواننده ی رمان مهربان تر از هنرمند و متخصص زیبایی شناسی است. آن جا که می نویسد «نوشتن رمان به دوش کشیدن باری بی نهایت گران است به منظور نمایاندن زندگی بشر»،[۲۷] درواقع به زبان ایده آلیستی **نظریه ی رمان** لوکاچ تن داده است و درعین حال ظاهراً راه حلی را مدنظر دارد که لوکاچ در **تاریخ و آگاهی طبقاتی**[۲۸] به آن اشاره می کند: پرولتریای انقلابی، سوژه-ابژه ی هویت یافته ی تاریخ که قادر به رفع تناقضات درونی ساختار تجربه ی مدرنیته است.[۲۹] رمان نویس این تناقضات را به درستی و وفادارنه توصیف می کند، اما همان طور که لوکاچ در نقد فیلسوف ایده آلیست می گوید، قادر به حل «تعارضات تفکر بورژوایی» نیست؛ زیرا تنها تاریخ - و پرولتاریا - است که می تواند این رسالت را انجام دهد. هنرمند فقط می تواند این فریب کشیش مآبانه را برملا کند و دست بیندازد.[۳۰]

وقتی قدم به عصر اطلاعات می گذاریم، بنیامین همین فرآیند را در ارتباطات و هنرهای دیداری نشان می دهد. تجربه که در «قصه گو» ارزشی مثبت است، اعتبار و قدرت برقراری ارتباط را از دست می دهد و جای خود را به امری ظاهراً عینی تر و معتبرتر به نام «اطلاعات» می دهد. معیار اصلی دانش در عصر ارتباطات، آن چیزی که به نظر می رسد هموارکننده ی راه انقلاب باشد، تصدیق پذیری[۳۱] است: «دیگر برای درک، نیاز به استعداد و شعوری خاص نیست، ولی اطلاعات راهی است برای رسیدن به نزدیک ترین چیزها که راحت تر شنیده می شوند ... اولین مشخصه ی اطلاعات این است که به خودی خود "قابل فهم" باشد».[۳۲] بازتولید مکانیکی به طریقی مشابه «ابژه ی بازتولیدشده را از قلمرو سنت جدا می کند» و آن را به مخاطب نزدیک تر می سازد.[۳۳] مقاله ی «اثر هنری» به طور خاص بر علت سیاسی این تغییر تأکید دارد: «در عصر ما، میل توده ها به هر چه نزدیک تر کردن چیزها از نظر فاصله ی مکانی و انسانی است.»[۳۴] در «قصه گو»، بنیامین این فرآیند درهم کوبیدن سنت را

مرحله‌ای اساسی در پیشرفت بشر می‌داند: «هیچ چیز ابلهانه‌تر از آن نیست که [در مورد افول قصه‌گویی] جز "سیمپتوم زوال" چیزی نبینیم، چه رسد به این که به نوعی سمپتوم "مدرن" باور داشته باشیم. این امر صرفاً سمپتوم همراه با نیروهای تولید سکولار تاریخی است.»[۳۵] به عبارتی، جایگزینی حکمت با اطلاعات موجب شکلی از بت‌زدایی می‌شود که در آن جهانی قابل‌استناد و عینی پدید می‌آید. از نظر بنیامین، این گامی است برای تحقق پروژه‌ی روشنگری و مدرنیته؛ هرچند تحققی ناقص، اما به هرحال گامی است که پیمودنش اجتناب‌ناپذیر است.

در مقاله‌ی «اثر هنری»، این گام نه در خدمت تحقق فرایندهای روشنگری



باورداشتن به غذا، ۱۹۹۱، اثر جاناتان تسکر (متولد ۱۹۴۸)، مجموعه‌ی خصوصی اسپرون وست واتر، نیویورک

و سکولارکردن جهان، بلکه به منظور ایجاد استحاله‌ای در این فرایندها برداشته می‌شود که نتیجه‌ی آن ظهور بازتولید مکانیکی است. تعبیر بنیامین از هاله‌ی اثر هنری و شرایط نابودی آن، این مقاله را نزدیک به نظریه‌ی مارکسیسم لوکاچی درباره‌ی شیءوارگی آگاهی و منطق درونی بت‌زدایی آن می‌کند. هاله‌ی اثر هنری مشابه هاله‌ی طبیعت است؛ هر دو دربردارنده‌ی «شکل واحدی از فاصله، هر قدر هم نزدیک باشد» هستند.[۳۶] عصر بازتولید مکانیکی هاله‌ی اثر هنری را ویران می‌کند، اما هاله‌ی طبیعت را نه. اگر بخواهیم از تعبیرهای تازه‌تر استفاده کنیم، باید بگوییم از اثر هنری «طبیعت‌زدایی» می‌شود. بازتولید مکانیکی از طریق «رهاکردن اثر هنری از وابستگی طفیلی وارش به آیین»، بنیان اصلی هنر را در نیروهای اجتماعی تعریف می‌کند: «به جای اتکا به آیین، [کل کارکرد هنر] بر پایه‌ی شکل تازه‌ای از عمل‌سیاست قرار می‌گیرد».[۳۷] توجه بنیامین به ایده‌ی بت‌زدایی لوکاچی از تاریخ به‌خصوص در پایان مقاله مشخص‌تر می‌شود، آن‌جا که بنیامین معتقد است «توده‌ها» (که در مواقع دیگر، در موقعیت‌های متفاوت آنان را «عوام» می‌نامد) به جای برقراری رابطه‌ی ارتجاعی [واکنشی] با اثر هنری بازتولیدشده، رابطه‌ای مترقی [فعال] را برمی‌گزینند: «مشخصه‌ی واکنش مترقی، تلفیق لذت بصری و عاطفی با جهت‌گیری متخصص است».[۳۸] این تلفیق نگاه ذهنی و عینی به هنر، به بنیامین انگیزه‌ی طرح شکلی از هنر را می‌دهد که می‌تواند به پرولتاریا (که در این جا همان عوام است) کمک کند تا هویت خود را به منزله‌ی سوژه‌ی برساخته و برسازنده‌ی تاریخ درک کند و در اثر هنری تجلی عینی وضعیت خود را بیابد.

در این درک و پذیرش آشفته که مقاله از آن زیر عنوان وضعیت انقلابی آگاهی یاد می‌کند، توده‌ها ـ زمانی که رویکردهای ذهنی و عینی را با هم تلفیق کرده باشند ـ به سختی می‌توانند ادعا کنند سوژه‌ی برسازنده‌ی فیلم‌اند، چراکه هیچ‌یک توانایی تولید فیلم را ندارند. برای نشان دادن این امر که این تلفیق ذهنیت و عینیت نه تنها به شکل مترقی درک هنری می‌انجامد، بلکه شکل مترقی تولید هنر را نیز متحول می‌کند، بنیامین به جای ارائه‌ی مثالی از عالم هنر، به ارتباطات روی می‌آورد. پس از اعلام این‌که «امروزه هر انسانی می‌تواند دعوی حضور در فیلمی را داشته باشد» (عملی که در آن هر انسانی ابژه‌ای در برابر دوربین است)، بنیامین چنین ادامه می‌دهد: «این دعوی را می‌توان با نگاهی تطبیقی به موقعیت تاریخی ادبیات معاصر بهتر توصیف کرد».[۳۹] در این جا، او نتایجی را به کار می‌گیرد که در مقاله‌ی «قصه‌گو» در باب عصر نوین اطلاعات به آن‌ها رسیده بود: «امروزه کم‌تر انسان اروپایی را می‌توان یافت که نتواند فرصتی برای انتشار اثر،

شکواییه، گزارش‌های مستند خود و چیزهایی از این دست نداشته باشد... بنابراین، تمایز میان نویسنده و جامعه معنای خود را از دست می‌دهد. در چنین لحظه‌هایی، هر خواننده‌ای توان تبدیل شدن به یک نویسنده را دارد.» امروزه، ایده آلیست‌های عصر اینترنت و نشر الکترونیکی این امیدها را در سر می‌پرورانند، اما نکته این است که بنیامین، برای تبیین توان آرمان‌شهرانه‌ی انقلاب در بازتولیدپذیری هنر، از هنرهای دیداری که گرایش به «عینیت بخشیدن» به کنش را دارند رو بر می‌گرداند و به ارتباطات رو می‌کند که به طور مشخص کنشی بیناذهنی است.

به نظر می‌رسد تمایز میان این دو الگو در این دو مقاله نقشی اساسی را در تبیین دو شکل گوناگون برساختن تاریخ ایفا می‌کند. مقاله‌ی «اثر هنری» پیش‌بینی می‌کند در عصر بازتولید مکانیکی، استحاله‌ای بنیادین در تبدیل اثر هنری از بت‌واره، مخلوق بیگانه‌شده‌ی دست انسان، به فرایندی در خدمت بشریت رخ می‌دهد. ذات این استحاله، آن‌گونه که بنیامین توصیف می‌کند، نوعی «سیاسی‌شدن» ریشه‌ای است که شامل ازبین‌رفتن کامل خاص‌بودن اثر هنری و تغییر مسیر ابژه‌های بیگانه‌شده به خاطر سوژه است.[۴۰] درعین‌حال، بهترین مثال برای این استحاله واژگونی هنرهای دیداری و تبدیل آن‌ها به شکلی از اطلاعات است؛ شکلی که سوژه را از طریق پرداختن به نیازهای آن حفظ می‌کند. در «قصه‌گو»، داستان درواقع نوع منحصربه‌فردی از ارتباط است نه عینی‌کردن که پس از گذر از یک دوره‌ی فقدان ارتباط (رمان)، اینک در عصر اطلاعات درواقع کارکرد اصلی خود را، هرچند در میان توده‌های سکولارشده، بازیافته است. خط سیر «قصه‌گو» با خط سیر «اثر هنری» به کل متفاوت است. در دومی، بنیامین (هرچند ناامیدانه) معتقد است تحول ذاتی اثر هنری در نهایت منجر به رشد آگاهی انقلابی «عوام» خواهد شد، و برای مثال از شبکه‌ای اطلاعاتی یاد می‌کند که بی‌شباهت به اینترنت نیست. در مقاله‌ی «قصه‌گو» ـ متنی که به شکل‌های گوناگون ارتباط اختصاص دارد ـ بنیامین معتقد است دعوی نمایش عینیت در رسانه‌ی نوین خود موجب تبدیل‌شدن رسانه به بت‌واره خواهد شد: «در اکثر موارد شیوه‌های نوین اطلاع‌رسانی دقیق‌تر از شیوه‌های سده‌های گذشته نیست. اما با توجه به این‌که اطلاعات در آن عصرها بسیاری چیزها را از امور جادویی و معجزه‌آسا وام می‌گرفتند، ناگزیر اطلاعات نوین معقول به نظر می‌رسد.»[۴۱] او آن‌جایی به خطا می‌رود که می‌گوید محصولات سینما و عکاسی ممکن است به همان اندازه‌ی نقاشی و شعر تبدیل به بت‌واره شوند؛ مسئله‌ای که بعدها مهم‌ترین موضوع برای انتقاد از مقاله‌ی «اثر هنری» شد ـ هاله‌ای که محو نشده است. حتی اگر بازتولیدپذیری مکانیکی هاله‌ی برخی از آثار هنری را زدوده باشد، برای تعدادی دیگر از این آثار هاله ایجاد کرده است. درواقع، فیلم‌های قدیمی، که موضوع اصلی مقاله‌ی بنیامین‌اند، این هاله را به سود خود مصادره کرده‌اند و برای خود جایگاهی زیر عنوان آثار هنری قدیمی «غیرطبیعی‌شده» به دست آورده‌اند. اگرچه این هاله بر اثر فاصله‌ی زمانی میان ما و آن فیلم‌ها و انقلاب در فن‌آوری به وجود آمده است، آن‌چه بنیامین توصیف می‌کند پیچیده‌تر از آن است که با یک پرسش ساده بحث آن خاتمه یابد. به نظر می‌رسد تعلق خاطر وی به منطق تندروانه‌ی بت‌زدایی منجر به امید بیهوده‌اش به بازتولید مکانیکی اثر هنری شده است.

بنیامین از موقعیتی آغاز می‌کند که در آن سوژه (بشر) به واسطه‌ی عینیت‌بخشیدن به خود در خلق اثر هنری بیگانه می‌شود، و تنها راه‌حل این اتفاق استحاله در ذات این عینی‌شدن، و تبدیل آن به ذهنیت ناب است. آن‌جا که او مجموعه‌ای پراکنده‌تر (اما همچنان جمعی) از قصه‌ها را سرچشمه‌ی قصه‌ها می‌شناسد (که بیش از جوهر عینی‌شده، تجربه‌ی تحول‌پذیری را می‌نمایانند) ـ یا باتوجه به نظریه‌ی تاریخی‌اش دست‌کم پیش‌بینی می‌کند ـ می‌تواند تحقق نسخه‌ای

بت‌زدوده از جهانی سکولار، یعنی نوعی آرمان‌شهری زمینی را تصور کند که در آن فرد و جمع هیچ یک دچار بیگانگی نمی‌شوند. به نظر می‌رسد تفکر بنیامین مبتنی است بر نوعی تمایز تلویحی میان ارتباط زبانی ـ عملی بیناذهنی و غیربیگانه ـ و تولید هنری ـ که نوعی عینیت‌بخشی و درنتیجه بیگانگی است. تمایز مدنظر من در این مقاله به‌نوعی بازتولید چنین تقابلی است، هرچند این تمایز در برابر پرسش‌هایی که فیلسوفان زبان در عصر ما طرح می‌کنند بی‌دفاع خواهد بود. مگر این‌گونه نیست که ارتباط نه تنها عامل عینیت و بیگانگی، که وابسته به آن است؟ آیا نمی‌توان تولید هنری و دیگر شکل‌های عینیت‌بخشیدن را شکل‌هایی از فعالیت بیناذهنی یا انواع بازی‌های زبانی دانست؟ پرسش دیگری نیز مطرح می‌شود که در سطحی وسیع‌تر، نقدی از فعالیت فکری مکتب فرانکفورت است: اگر الگوی کنش ارتباطی بیناذهنی جایگزین الگوی عینی شود، پروژه‌ی رستگاری طبیعت، که نمی‌توان آن را صرفاً پروژه‌ای بیناذهنی دانست، چگونه تحقق می‌پذیرد؟ برای اجرای پروژه‌ی نقد بت‌زدایانه‌ی فرهنگ، چند نکته را باید مدنظر داشت: تداوم بت‌واره، که شخصیت آرمان‌شهرانه‌ی مورد نظر سوژه را به خود می‌گیرد؛ تکثر سوژه‌ها که شخصیت آرمان‌شهرانه‌ی سوژه‌ی جمعی (بشریت) را شکل می‌دهد؛ و غیرقابل تشخیص‌بودن انواع گوناگون فعالیت عینی‌ساز و بیناذهنی و به‌ویژه طبیعت محدود هر استحاله‌ی پیش‌بینی‌پذیر که طبق آن سوژه‌های برساخته‌ی تاریخ خود را در جایگاه سوژه‌ی برسازنده می‌یابند. با تحریفی در جمله‌ی معروف مارکس، باید گفت: انسان‌ها تاریخ را می‌سازند، اما نه با شرایطی که خود بر می‌گزینند.

یادداشت‌ها

۱. برگرفته از منبع زیر:

Percles Lewis, "Walter Benjamin in the Information Age: On the Limited Possibilities for Defetishizing Critique of Culture", in Hans Ulrich Mapp Gumbrecht & Michael Marrinan (eds.), ***Mapping Benjamin: The Work of Art in the Digital Age*** (Stanford, California: Stanford University Press, 2003), pp. 221-229.

2. ***Arcades***

۳. (**بیناب**): hypertext منظور متن‌های دیجیتالِ مَجازی است که خود می‌تواند شامل متن‌های دیگری در دل خود باشد که می‌توان با یک «کلیک» وارد آن‌ها شد. این نوع متن‌ها را «فرامتن» می‌نامند.

4. Walter Benjamin, "The Storyteller", in ***Illuminations***, ed. Hannah Ariendt, trans. Harry Zohn (New York: Schocken, 1969), pp. 83-109.

5. Walter Benjamin, "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction", ***in Illumintions***, pp. 217-51.

۶. «قصه‌گو»، ص ۸۳.

۷. همان، ص ۸۹.

۸. همان، ص ۹۰.

۹. نقطه‌ی آغاز بحث من درباره‌ی «نقد بت‌زدایانه» در بافت مقاله‌های بنیامین، کار سیلا بن حبیب بوده است، اگرچه نمی‌توان در محدوده‌ی تنگ این مقاله به تحلیل او توجه کافی کرد [...] رک:

Seyla Benhabib, ***Critique, Norm and Utopia: A Study of the Foundations of Critical Theory*** (New York: Columbia University, 1986), pp. 44-69, 114-23, 163-82 & 327-53.

و نیز:

Benhabib, "Critical Theory and Postmodernism: On the Interplay of Ethics, Aesthetics, and Utopia in Critial Theory", ***Cardozo Law Review Theory*** (New York: Columbia University, 1986)

از موریس کاپلان به خاطر بحثش با من درباره‌ی کار بن‌حبیب و برخی مسائل مطرح‌شده در این‌جا سپاسگزارم.

۱۰. این‌ها و مفروضات مربوط دیگر تحت عنوان «فلسفه‌ی سوژه» در کتاب بن‌حبیب، منبع یادشده، ص ۵۴ خلاصه شده است.

۱۱. شروع آن از مقاله‌ی خود بنیامین است:

Walter Benjamin, "Theses on the Philosophy of History", in ***Illimination***, pp. 253-64.

۱۲. روشن است که این ارائه‌ی ناقص ادعاهای برساخت‌های

اجتماعی مختلف است. برای شرح و دفاعی جالب و جدید از نظریه‌ی بسیار پیچیده‌تر برساخت اجتماعی، رک:

Judith Butler, ***Bodies that Matter: On the Discursive Limits of Sex*** (London: Routledge, 1993)

۱۳. «قصه‌گو»، ص ۸۹.

۱۴. همان، صص ۹۲-۹۰.

۱۵. همان، ص ۱۰۲.

۱۶. همان‌جا.

۱۷. همان، ص ۹۴.

18. disenchantment

19. transfiguration

۲۰. بن‌حبیب در نظریه‌ی انتقادی اولیه در باب «عینی‌سازی» الگوی عمل به نوعی وابستگی اشاره کرده و (به‌پیروی از هابرماس) پیشنهاد کرده است به جای آن بر عمل «ارتباطی» تأکید شود. رک یادداشت ۹.

۲۱. «اثر هنری»، ص ۲۲۴.

22. Carl Marx, ***Capital: A Critique of Political Economy***, 3 vols., trans. Ben Fowles & David Fernbach (Harmondsworth: Penguin Books, 1976).

۲۳. «قصه‌گو»، ص ۸۷.

۲۴. همان‌جا.

۲۵. همان، ص ۹۸.

۲۶. همان، ص ۹۹. متن اصلی ***نظریه‌ی رمان*** لوکاچ است:

Georg Lukác, ***The Theory of the Novel: A Historico-Philosophical Essay on the Epic Forms of Great Literature***, trans. Anna Bostock (Cambridge, MA: MIT, 1971).

۲۷. «قصه‌گو»، ص ۸۷.

28. Georg Lukác, ***History and Class Consciousness***, trans. Rodney Livingston (Cambridge, MA: MIT, 1971).

۲۹. لوکاچ، ***تاریخ و آگاهی طبقاتی***، صص ۲۲۲-۸۳.

۳۰. که می‌توانم شاعر را هم بیافزایم چون بنیامین در مقاله‌ی «اثر هنری» از مالارمه هم یاد می‌کند.

31. verifiability

۳۲. «قصه‌گو»، ص ۸۹.

۳۳. «اثر هنری»، ص ۲۲۱.

۳۴. همان، ص ۲۲۳.

۳۵. «قصه‌گو»، ص ۸۷.

۳۶. «اثر هنری»، ص ۲۲۲؛ ص ۲۴۳، یادداشت ۵

۳۷. همان، ص ۲۲۴.

۳۸. همان، ص ۲۳۴.

۳۹. همان، ص ۲۳۱.

۴۰. برای بحث در مورد نقدهای مختلف منطق ظاهراً تمامیت‌خواهانه‌ی بنیامین، رک:

Ruth Starkman, "Unaesthetic States: Lacoue-Laberthe and de Man on Facism", ***Vanishing Point: Studies in Comparative Literature***, no. 1 (1994), pp. 113-26.

۴۱. «قصه‌گو»، ص ۸۹.