آلن روب ـ گری‌یه
تئودور آدورنو
ترجمهٔ عزت‌الله فولادوند

بحث «تعهد هنرمند» در ایران سابقهٔ بنسبت دراز دارد و در نیمقرن اخیر کمتر کسی بوده است (بویژه از میان طرفداران حزبها و جمعیتها و صاحبان گرایشهای سیاسی) که در گفت‌وگو از رابطهٔ هنر با فلسفه و سیاست و جامعه سخنی در این باب نگفته باشد. نویسندگان ما اغلب آگاهانه یا ناخودآگاه از طیفی از ایده‌ئولوژیهای چپ متأثر بوده‌اند و بیشتر اوقات بنا را بر این گذاشته‌اند که «هنر از برای هنر» یاوه است. هنرمند باید دردهای مردم را ببیند و در حد خویش آموزگار خلق باشد و «پیامی» به جامعه برساند. به‌تعبیر دیگر، «تعهد» یا «التزام» از ضروریات فعالیت هنری قلمداد شده است، و کار هنریِ تهی از «تعهد» از مقولهٔ تفنن و بلهوسی. اگر کسی بپرسد پس تکلیف زیبایی و التذاذ از نفس زیبایی چه می‌شود، و چگونه ما هنوز از آثار متعلق به‌صدها و بل هزارها سال پیش لذت می‌بریم که یا هیچ‌گونه تعهد اجتماعی در آنها به‌چشم نمی‌خورد و یا گاهی نام و نشان و حتی دورهٔ زندگی پدیدآورندگانشان دانسته نیست تا چه رسد به «تعهد»شان به‌آرمانهای اجتماعی و سیاسی، پاسخ می‌شنویم که این آثار یادگارهای دوران کودکی و معصومیت و بنابراین ایام ناآگاهی بشرند، یا گفته می‌شود بی‌تردید «تعهد»ی بوده ولی اکنون از یادها رفته است. به‌هرحال، نظر غالباً بر این بوده است که در جهان پرخروش امروز، دیگر برازندهٔ هیچ انسان خودآگاهی نیست که تنها از ابر دل خویش گام به‌قلمرو هنر گذارد، و خلاصه، «هنر از برای هنر» از مقولهٔ مهمل‌بافی است، و هنرمندی که متعهد یا (به‌تعبیر مجلس‌پسندتر) «مکتبی» نباشد، خشت بر دریا می‌زند. در اینجا فعلاً مجال گفت‌وگوی دراز در این‌باره نیست؛ غرض معرفی دو دیدگاه مختلف است ــ یکی از آلن روب‌ـگری‌یه رمان‌نویس و هنرشناس و نظریه‌پرداز فرانسوی، و دیگری از تئودور آدورنو جامعه‌شناس و فیلسوف و موسیقی‌شناس و منتقد نامدار آلمانی ــ از طریق ترجمهٔ دو نوشتهٔ کوتاه از آنان. امید است این دو نوشته انگیزهٔ بازاندیشی دربارهٔ این مقولهٔ مهم و حساس قرار گیرد.

آلن روب-گری‌یه*

چون نوشتن به‌منظور سرگرم کردن و انبساط خاطر خواننده به کاری بیهوده مبدل شده، و نوشتن به‌قصد باوراندن و القاء اعتقاد باعث بدگمانی است، رمان‌نویس می‌پندارد راه دیگری می‌بیند، و آن نوشتن برای یاددادن است. او دیگر خسته شده از بس شنیده که منتقد بی‌آنکه از جایش بجنبد، با کبر و افاده می‌گوید: «من دیگر رمان نمی‌خوانم، دیگر از این چیزها گذشته‌ام، رمان به‌درد زنها می‌خورد (که کار دیگری ندارند)، من شخصاً واقعیت را ترجیح می‌دهم...» و حرفهای ابلهانهٔ دیگری از این دست. بنابراین، رمان‌نویس دست به‌دامن ادبیات تعلیمی شده، و امیدوار است لااقل آنجا دوباره میدان به‌دستش بیفتد، چون واقعیت گیج‌کننده‌تر و مبهم‌تر و چندپهلوتر از آن است که هر کسی بتواند چیزی از آن یاد بگیرد. وقتی کار به‌اثبات چیزی برسد (اعم از آشکار کردن فقر و بینوایی انسان بدون خدا، یا شرح و بیان مکنونات قلب زن، یا بر انگیختن آگاهی طبقاتی) آنگاه ناگزیر داستان‌نویسی به‌جایگاه شایستهٔ خود می‌رسد، و چقدر هم دلنشین و قانع‌کننده خواهد بود!

متأسفانه داستان‌نویسی دیگر به‌دل کسی نمی‌نشیند؛ همینکه رمان مظنون واقع شد، بر عکس، حتی روانشناسی و اخلاق سوسیالیستی و دین را هم از اعتبار می‌اندازد. هر کس به‌این موضوعات علاقه داشته باشد، کار تحقیقی می‌خواند چون سالمتر و بی‌خطرتر است. و باز ادبیات مطرود و مردود می‌شود و دوباره به‌مقولهٔ بلهوسی باز می‌گردد. رمان تعلیمی حتی زودتر هم برای همه انزجارآور شده است... و با وجود این، همین چند سال پیش بود که از جناح چپ جان تازه‌ای در لباس «تعهد» ــ و در شرق با رنگ و لعاب ساده‌لوحانه‌تری به‌نام «واقعگرایی سوسیالیستی» ــ در کالبدش دمیده شد.

بدون شک، فکر پیوند نوزایی هنری با انقلاب سیاسی-اقتصادی، بسیار طبیعی به‌ذهن متبادر می‌شود؛ و فکری است که اگر با دیدی احساساتی بنگری، از اول بسیار جذاب است و بعلاوه به‌نظر می‌رسد بر منطق پی‌ریزی شده باشد. با اینهمه، مشکلاتی که چنین پیوندی پیش می‌آورد جدی و پیچیده و عاجل و شاید حتی حل‌نشدنی است.

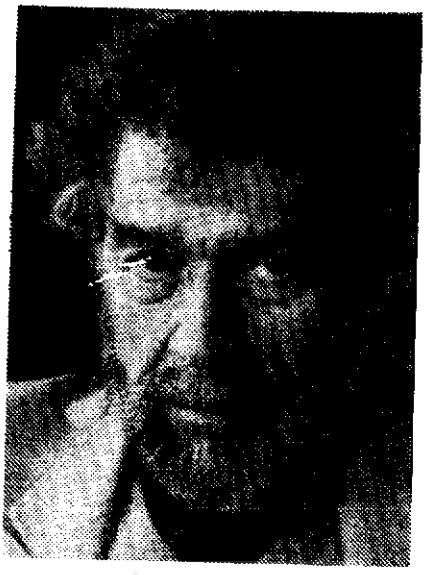
این پیوند اوایل ساده می‌نمود. از سویی، فرمهای گوناگون هنری که در تاریخ ملتها یکی پس از دیگری آمده‌اند، به‌نظر می‌رسد با فلان یا بهمان نوع جامعه، یا چیرگی طبقه‌ای معین، یا عملیات فلان حکومت جابرانه، یا تولد شکل خاصی از آزادی بستگی داشته باشند. مثلاً در فرانسه، در زمینهٔ ادبیات، برای اینکه کسی رابطهٔ نزدیک ببیند بین تراژدیهای راسین و ظهور اشرافیت درباری، و بین رمانهای بالزاک و پیروزی بورژوازی، و غیره و غیره، توجیهی وجود دارد.

و از سوی دیگر، اغلب مردم، حتی محافظه کاران، فوراً تصدیق می‌کنند که هنرمندان بزرگ عصر ما، اعم از نویسندگان یا نقاشان، بیشتر به‌احزاب پیشرو تعلق دارند (یا لااقل هنگام ایجاد بزرگترین

---

* Alain Robbe-Grillet, «Commitment,» in Charles Harrison and Paul Wood, *Art in Theory, 1900–1990, an Anthology of Changing Ideas* (Oxford: Blackwell, 1992), pp. 744–748, from Alain Robbe-Grillet, *Towards a New Novel*, trans. Barbara Wright, London, 1965, pp. 65–70.

تئودور آدورنو



آلن روب ـ گری یه

آثارشان، تعلق داشتند)، و آن وقت به‌فکر جعل این سناریوی شاعرانه و دل‌انگیز می‌افتند که، آری، هنر و انقلاب دست در دست یکدیگر پیش می‌روند، در راه هدف و آرمان واحد می‌جنگند، همان رنجها و محنتها را تحمل می‌کنند، با همان خطرها روبرو می‌شوند، رفته رفته به‌همان پیروزیها دست می‌یابند، و سرانجام به‌همان اوج افتخار می‌رسند.

بدبختانه همینکه پایمان به‌عرصهٔ عمل می‌رسد، گرفتاریها آغاز می‌شود. امروز هیچ‌چیز دیگری هم که نگوییم دست‌کم باید بپذیریم که صورت مسأله به‌این سادگیها نیست. همه با کمدیها و تراژدیهایی آشنایی داریم که در ظرف پنجاه سال گذشته هر کوششی را برای برقرار ساختن این وصلت شگفت‌انگیز مختل کرده‌اند و هنوز هم می‌کنند که بعضی می‌پنداشتند هم پیوند عشق است و هم ازدواج مصلحتی. چگونه می‌توانیم آن تسلیمها و کناره‌گیریهای پیاپی و آن دعواهای پر سر و صدا و آن تکفیرها و خودکشیها را فراموش کنیم؟ چگونه می‌توانیم از یاد ببریم که در کشورهایی که انقلاب به‌پیروزی رسیده، چه بر سر نقاشی آمده است، هنرهای دیگر به کنار؟ چگونه می‌توانیم لبخند نزنیم وقتی الفاظی مانند «انحطاط»، «تباهی»، «زیاده‌روی»، «فرمالیسم» به گوشمان می‌خورد که انقلابیهای غیور و پرشور بی‌پروا در توصیف هر آنچه در هنر معاصر نزد ما ارزشمند است، به کار می‌برند؟ چگونه می‌توانیم به‌هراس نیفتیم وقتی فکر می‌کنیم که خود ممکن است روزی ببینیم که در آن دام زندانی شده‌ایم؟

بگذارید از هم اکنون بی‌پرده بگوییم که تقصیر را از رهبران بد و مسیر بوروکراسی و بی‌فرهنگی

استالین و حماقت حزب کمونیست فرانسه دانستن دردی دوا نمی‌کند. به‌تجربه می‌دانیم که دفاع از آرمان هنر و جلب پشتیبانی از آن در محضر هر سیاستمداری در هر سازمان پیشروی نیز به‌همان دشواری است. تعارف نکنیم، انقلاب سوسیالیستی به‌هنر انقلابی اعتماد ندارد، و از آن بالاتر اینکه معلوم نیست در این بی‌اعتمادی به‌خطا رفته باشد.

در واقع، از نظر انقلاب، همه چیز باید مستقیماً برای رسیدن به‌هدف، یعنی آزادی پرولتاریا، دست به‌دست هم دهد... همه چیز، از جمله ادبیات و نقاشی و جز آن. اما مطلب از نظر هنرمند غیر از این است. حتی اگر او دارای محکمترین اعتقادها و مبارزی پرشور و حرارت باشد، هنر نزدش هرگز قابل فرو کاستن و تبدیل به‌وسیله‌ای در راه هدفی گسترده‌تر نیست، ولو آن هدف بزرگترین و والاترین آرمانها باشد. هیچ‌چیز نمی‌تواند در چشم او مهمتر از کارش باشد؛ و هنوز دیری نگذشته هنرمند پی می‌برد که **به‌خاطر هیچ چیز** نمی‌تواند خلق کند. کوچکترین دستوری از بیرون او را فلج می‌کند، و اجبار به‌کوچکترین توجه به‌تعلیمات، یا حتی توجه به‌معنا، قید و بندی تحمل‌ناپذیر است. هر پای‌بندی و تقیدی هم که او به‌حزب خود یا به‌افکار آزادیخواهانه داشته باشد، در لحظهٔ خلاقیت فقط می‌تواند نگران مسائل هنرش باشد.

حتی در حال حاضر که هنر و جامعه پس از اینکه به‌راههای مشابه نشو و نما یافته‌اند، به‌نظر می‌رسد دستخوش بحرانهای مشابه شده باشند، بازهم روشن است که مسائلی که هر یک پیش می‌آورد قابل حل به‌شیوهٔ مسائل دیگری نیست. بدون شک، جامعه‌شناسان بعدها همانندیهایی میان راه‌حل مسائل هر یک با مسائل دیگری کشف خواهند کرد. اما به‌هرحال، از نظر ما این دو تلاش یکی نیستند، و باید این موضوع را صادقانه و بوضوح بپذیریم و از رویارویی با آن سر باز نزنیم. همچنین باید بپذیریم که امروز نیز مانند همیشه، میان این دو نظرگاه تعارض مستقیم وجود دارد. دو شق بیشتر موجود نیست: یا هنر هیچ است ــ که در این صورت نقاشی و ادبیات و پیکرسازی و موسیقی هم باید در راه آرمان انقلاب به‌کار بیفتند و چیزی جز ابزار و وسیله نباشند، درست مانند ارتشهای موتوریزه و ماشین ابزار و تراکتور که آنچه می‌توانند مایه بگذارند غیر از فایده و تأثیر مستقیمشان چیز دیگری نیست.

یا هنر اصالتاً و به‌خاطر خودش به‌هستی ادامه خواهد داد ــ که در این صورت، دست‌کم تا جایی که قضیه به‌هنرمند مربوط می‌شود، همچنان **مهمترین چیز در جهان** باقی خواهد ماند، و همیشه به‌نظر خواهد رسید که، در قیاس با فعالیت سیاسی، اگر نگوییم ارتجاعی است، بیفایده و بیحاصل در قفای قافله می‌لنگد. با اینهمه، تاریخ نشان می‌دهد که همین هنر بی‌اجر و محروم از هرگونه حقی است که سرانجام طرف اتحادیه‌های کارگری و سنگرهای خیابانی را خواهد گرفت.

اما اینکه کسی از سر لطف و کرم، ولی مانند اهل مدینهٔ فاضله، به‌نحوی دربارهٔ فلان رمان یا نقاشی یا تندیس سخن بگوید که گویی وزن و اهمیت آن در کارهای روزانه همسنگ اعتصاب یا طغیان یا فریاد قربانیان شکنجه در تقبیح شکنجه‌گران است، در تحلیل نهایی ناخدمتی هم به‌هنر و هم به‌انقلاب است. در سالهای اخیر، متأسفانه بیش از حد از اینگونه خطاها به‌نام واقعگرایی سوسیالیستی روی داده است. فقر هنری کارهایی که ادعا شده بالاترین خویشاوندی و بستگی را با واقعگرایی

سوسیالیستی دارند بیقین تصادفی نبوده است؛ کذب و ناراستی دقیقاً از این تصور نشأت می‌گیرد که فلان اثر **به‌قصد** بیان فلان محتوای اجتماعی، سیاسی، اقتصادی، اخلاقی و مانند آن خلق می‌شود.

پس هرگز نباید این اتهام را جدی بگیریم که کارمان بیهوده و بی‌جهت است، هرگز نباید از شعار «هنر از برای هنر» بترسیم و بپنداریم که از آن بدتر چیزی نیست؛ باید محکم و استوار در برابر همهٔ ابزارهای جبر و زور بایستیم که همینکه می‌خواهیم از چیزی جز پیکار طبقاتی یا جنگهای ضد استعماری حرف بزنیم، به‌رخمان کشیده می‌شود.

*

با اینهمه، هر چیزی را در نظریهٔ معروف به«واقعگرایی سوسیالیستی» شورویها نباید بنا به‌تعریف و پیش از بررسی محکوم کنیم. از باب نمونه، انبوه فلسفه‌های کاذبی را در نظر بگیرید که رفته رفته به‌همه چیز، از شعر گرفته تا رمان، سرایت کرده بود. مگر واکنش در برابر چنین فلسفه‌ها یکی از نتایج ضمنی آن نظریه نبود؟ هیچ بعید نیست که مخالفت واقعگرایی سوسیالیستی با تمثیلهای متافیزیکی، و جنگ آن با زمینه‌های انتزاعی تمثیلهای مذکور، و پیکارش با هذیانهای لفظی بی‌هدف و احساسات مبهم و سطحی و آبکی، تأثیر سودمند داشته است.

ایدئولوژیها و اسطوره‌های گمراه‌کننده جایی در واقعگرایی سوسیالیستی ندارند. آثار ادبی برخاسته از آن، وضع بشر را آشکار می‌سازند و وضع جهانی را که آدمی باید با آن دست و پنجه نرم کند. نه‌تنها «ارزشهای» دنیاپرستانهٔ جامعهٔ بورژوازی، بلکه هر گونه توسل از راه جادو و مذهب و فلسفه به‌هر گونه منبع معنوی و روحی «فراسوی» جهانِ قابل رؤیت نیز رخت بربسته است. موضوعاتی از قبیل یأس و پوچی که امروز رواج دارند، گریزگاههایی ساده و نازل معرفی و محکوم شده‌اند. ایلیا ارنبورگ[1] بیمی از این نداشت که پس از جنگ جهانی [دوم] بنویسد: «دلهره[2] یکی از صفات زشت بورژوازی است. **پاسخ ما**، بازسازی است.»

با توجه به‌اصولی از این قبیل، به‌هر دلیلی می‌شد امیدوار باشیم که غرض، پالایش مردم و امور از آن **رمانتیسمی** است که به‌طور منظم همه جا رخنه کرده بود، به‌نحوی که بشود بار دیگر آنها را با این تعبیر توصیف کرد که **هستند آنچه هستند** ــ تعبیری که آنقدر برای لوکاچ عزیز بود، و به‌هرحال انسانها و چیزها جز آن نمی‌توانند باشند. واقعیت از آن پس بدون **هیچ‌گونه ابهام همین جا و هم اکنون** بود، نه تا ابد جایی دیگر. دنیا برای اینکه ببیند چرا وجود دارد دیگر لازم نبود به‌جستجوی معنایی پنهان برود، صرف نظر از اینکه آن معنا چیست، زیرا وجودش همین حضور ملموس و سخت و صُلب و مادی بود. از آن سپس، فراتر از آنچه می‌بینیم (یعنی آنچه با حواسمان درک می‌کنیم) قرار نبود هیچ چیزی وجود داشته باشد.

---

۱. Ilya Ehrenburg (۱۹۶۷ــ۱۸۹۱). نویسندهٔ روس که از اوایل این قرن به‌بلشویکها پیوست، ولی پس از انقلاب اکتبر، از ۱۹۲۱ با حفظ مناسبات خود با حکومت شوروی، بیشتر در اروپای غربی اقامت داشت و از خط حزب کمونیست تجاوز نمی‌کرد و دو بار به‌دریافت جایزه استالین نائل شد، ولی پس از مرگ دیکتاتور شوروی آزادی بیشتری در نوشتن به‌خود داد. (مترجم)

۲. anguish. از مفاهیم محوری در اگزیستانسیالیسم که از آن در فارسی به«ترس آگاهی» نیز تعبیر شده است. (مترجم)

● دکتر عزت‌الله فولادوند

عکس از مریم زندی

و اکنون ببینیم نتیجه چه شد. واقعگرایی سوسیالیستی چه به‌ما می‌دهد؟ این بار بوضوح آنچه خوب است خوب است و آنچه بد است بد. اما نکته درست همین جاست: دلمشغولی واقعگرایان سوسیالیست به‌دلایل و شواهد هیچ ربطی به‌مشاهدات ما در دنیا ندارد. اگر بنا باشد برای پرهیز از تقسیم امور به‌ماهیت و نمود، به‌دام ثنویت خوب و بد بیفتیم، پس چه پیشرفتی کرده‌ایم؟

مشکل جدیتر اینکه وقتی در داستانهای کمتر خام و ساده‌لوحانه، در دنیایی پیچیده و برخوردار از هستی قابل لمس به‌انسانهایی برمی‌خوریم که می‌شود باور کرد وجود دارند، بزودی پی می‌بریم که چنین آدمهایی بدین منظور ساخته شده‌اند که مورد تعبیر و تفسیر قرار بگیرند. و به‌هر تقدیر، پدیدآورندگانشان پنهان نمی‌کنند که هدفشان پیش ازهرچیز ارائهٔ شواهدی با بالاترین دقت ممکن از انواع مختلف رفتار و کردار تاریخی و اقتصادی و اجتماعی و سیاسی است.

اما نکته اینجاست که، از نظر ادبی، حقایق اقتصادی و تئوریهای مارکسیستی دربارهٔ اضافه‌بازده و غصب نیز پسزمینه‌های پوشیده از نظر است. اگر رمان پیشرو فقط بناست به‌سبب تبیین کارکردهای جهان قابل رؤیت از واقعیت بهره‌مند باشد ــ تبیینهایی که از پیش آنها را آماده ساخته و آزموده و به‌صدقشان اقرار کرده است ــ معلوم نیست قدرت کشف و ابداع آن در کجاست. بالاتر از همه اینکه چنین چیزی فقط راه تازهٔ دیگری برای انکار مسلّم‌ترین صفت دنیا خواهد بود، یعنی این واقعیت ساده که دنیا هست و وجود خارجی دارد. هر سبب‌گویی یا تبیینی وقتی با وجود خارجی چیزها روبرو شود، زائد از کار در می‌آید. هر نظریه‌ای دربارهٔ کارکرد اجتماعی چیزها، اگر عهده‌دار

توصیف آنها باشد، فقط ممکن است طرحشان را مشتبه و مغشوش و خودشان را قلب و مخدوش کند، درست به‌همان دلایلی که نظریه‌های روانشناسی و اخلاقی قدیم یا نمادپردازیهای تمثیلی چنین می‌کردند.

و این نشان می‌دهد که چرا واقعگرایی سوسیالیستی نیازی به‌آزمایش شکلهای داستانی ندارد، چرا اینچنین به‌هر صناعت و شیوهٔ پرداخت جدید هنری از بیخ و بن بی‌اعتماد است، و چرا چنانکه هر روز می‌بینیم آنچه بهتر ازهرچیز به کارش می‌خورد «بورژوایی»ترین شکل بیان است.

اما از چندی پیش نوعی ناراحتی در روسیه و جمهوریهای خلقی احساس می‌شده است. هنرمندان مسئوول اکنون درمی‌یابند که راهشان درست نیست، و به‌رغم ظواهر، آنچه به‌آزمایشهای «آزمایشگاهی» در زمینهٔ ساختار و زبان رمان معروف است آنقدرها هم که حزب انقلابی قلمداد می‌کند عبث و بیفایده نیست، ولو در آغاز تنها متخصصان را به‌شوق بیاورد.

پس، از «تعهد» چه می‌ماند؟ سارتر که خطر این ادبیات اندرزگویانه را مشاهده می‌کرد، خواستار و مدافع نوعی ادبیات **اخلاقی** بود که هدفش صرفاً به‌وسیلهٔ طرح مشکلات جامعه، بر انگیختن وجدان سیاسی مردم باشد، ولی با احترام به‌آزادی خواننده، از تبلیغ بپرهیزد. اما تجربه نشان داده که این نیز از جمله افکار ناکجاآبادی است، زیرا همینکه نویسنده دلنگران انتقال معنایی (خارج از خود اثر هنری) شود، ادبیات پس می‌نشیند و سرانجام ناپدید می‌شود.

بنابراین، بگذارید یگانه معنایی را که تعهد ممکن است نزد ما داشته باشد به‌آن بازگردانیم. تعهد به‌جای اینکه ماهیت سیاسی داشته باشد، از نظر نویسنده بدین معناست که کسی کاملاً به‌مشکلات جاری زبان خودش وقوف بیابد و به‌اهمیت فوق‌العادهٔ آنها عمیقاً معتقد باشد و بخواهد آنها را از درون حل کند. این است یگانه امکان اینکه او هنرمند باقی بماند و، از برکت یکی از پیامدهای مبهم و دور این امر، شاید روزی وجودش سودمند واقع شود ــ حتی برای انقلاب.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

تئودور آدورنو*

توضیح: پس از جنگ جهانی دوم، اعضای مکتب فرانکفورت که از زمان حکومت هیتلر جلای وطن کرده و به‌امریکا رفته بودند، به‌آلمان غربی بازگشتند و «مؤسسهٔ پژوهش اجتماعی» را از نو گشودند. بعد از آنکه هورکهایمر در ۱۹۵۹ بازنشسته شد، آدورنو به‌ریاست «مؤسسه» رسید. آدورنو مخالفت خود را همچنان با هنر علناً سیاسی حفظ کرد: موضعی که نخست آن‌را در ضمن گفتگویی با والتر بنیامین در دههٔ ۱۹۳۰ تشریح کرده بود. ژان پل سارتر در نوشته‌ای به‌نام «ادبیات چیست؟» که در آن خواستار هنر متعهد شده بود، پس از جنگ جهانی دوم موضع دو طرف را وسیعاً به‌آگاهی همگان رسانده بود. در نوشته‌ای که اکنون به‌نظر می‌رسد، آدورنو مجدداً بر اعتقاد

---

* Theodor Adorno, «Commitment,» trans. F. McDonagh, in Charles Harrison and Paul Wood, *Art in Theory, 1900–1990, an Anthology of Chanung Ideas* (Oxford: Blackwell, 1992), pp. 760–764, form A. Arato and E. Gebhardt, eds., *The Essential Frankfurt School Reader*, Oxford, 1978.

خویش به‌قدرت هنر مستقل تأکید می‌گذارد. این سخنان چندی بعد از دههٔ ۱۹۶۰ باعث تعارض میان او و جنبش دانشجویان تندرو و طرفدار موضعگیری و فعالیت سیاسی شد. باید توجه داشت که آدورنو از شعار «هنر از برای هنر» دفاع نمی‌کند. مبدأ استدلال او این است که اگر روا بدانیم مشتها به‌هواخواهی از اصول اخلاقی والا گره شود، آنگاه نه‌تنها چپیها، بلکه راستها نیز می‌توانند در آن سنگر موضع بگیرند. آدورنو قبلاً اعلام کرده بود که «پس از آوشویتس، شعر گفتن بربرصفتی است». اکنون نیز منکر این ادعا نیست، منتها قرائت مجددی از آن به‌دست می‌دهد و فقط هنر متعهد را ناروا و ناپسند می‌شمارد، زیرا می‌گوید نفس چنین تعهدی مستلزم کنار آمدن با جهانی است که می‌خواهیم در آن تأثیر بگذاریم. بنابراین، به‌این نتیجهٔ برخلاف انتظار می‌رسیم که فقط کار هنری مستقل ممکن است به‌صورت سنگری برای ایستادگی در برابر منافع رقیب در دنیایی فاقد ارزش درآید.

مشکل درد و رنج

من به‌هیچ‌وجه نمی‌خواهم این گفته را نرمتر کنم که پس از آوشویتس، شعر تغزلی گفتن بربرصفتی است؛ زیرا در آن، انگیزهٔ الهام‌بخش به‌ادبیات متعهد به‌صورت منفی بیان شده است. یکی از شخصیتها در نمایشنامهٔ سارتر، مرده‌های بی‌کفن و دفن[1]، می‌پرسد: «وقتی کسانی جود دارند که مردم را آنقدر می‌زنند که استخوانهای بدنشان خرد شود، آیا باز هم زندگی معنایی دارد؟» آن پرسش مساوی این پرسش دیگر است که آیا هیچ هنری اکنون حق دارد وجود داشته باشد؟ و آیا سیر قهقرایی روشنفکری از ذاتیات ادبیات متعهد به‌دلیل سیر قهقرایی جامعه نیست؟ منتها پاسخ انتسنس‌برگر[2] نیز همچنان درست است که ادبیات باید در برابر این رأی ایستادگی کند و، به‌سخن دیگر، چنان باشد که صِرف وجودش پس از آشویتس، تسلیم در مقابل سردباوری و پشت پا به‌اصول به‌شمار نیاید. وضع خود ادبیات صورت پارادکس دارد، نه صرفاً شکل چگونگی واکنش به‌آن. وفور درد و رنج فراموشی را برنمی‌تابد؛ سخن دینی پاسکال که گفت On ne doit plus dormir [=دیگر نباید خوابید] باید وجه دنیوی پیدا کند. ولی این درد و رنج، یا به‌قول هگل آگاهی از شوربختی، همچنین اقتضا دارد که در عین اینکه ادبیات را ممنوع می‌کند، ادبیات به‌هستی ادامه دهد. اکنون عملاً هنوز نه‌فقط در هنر است که درد و رنج ممکن است به‌صدا درآید و تسلی پیدا کند، بی‌آنکه بی‌درنگ از آن خیانت ببیند. مهمترین هنرمندان عصر همگی این نکته را دریافته‌اند. رادیکالیسم سازش‌ناپذیر آثارشان، و همان ویژگیهایی که به‌عنوان فرمالیسم از آنها هتک آبرو شده، قدرتی آنچنان هول‌انگیز به‌ایشان می‌دهد که در شعرهای ضعیف و درماندهٔ خطاب به‌قربانیان عصر ما دیده نمی‌شود. ولی حتی بازماندهٔ ورشو[3]، ساختهٔ شونبرگ[4]، در دام معضله‌ای شبهه‌انگیز گرفتار... و

1. *Morts sans sépultures*.

۲. Hans Magnus Enzensberger. شاعر و متفکر برجستهٔ آلمانی معاصر. (مترجم)

3. *Survivor of Warsaw*.

۴. Arnold Schönberg (۱۹۵۱ـ۱۸۷۴). آهنگساز اتریشی. (مترجم)

در برابر آن تسلیم می‌شود. در ساخته‌های شونبرگ، چیزی دردناک وجود دارد ــ منظور آن چیزی نیست که در آلمان باعث خشم می‌شود، یعنی این واقعیت که آهنگهای او نمی‌گذارد مردم آنچه را می‌خواهند به‌هر بهایی از یاد ببرند، از خاطره بزدایند. مقصود این است که ساخته‌های او رنج و درد را به‌رغم آشتی‌ناپذیری سرسختانهٔ آن، به‌صور خیال مبدل می‌سازند و بدین وسیله داغ شرمساری ما را در برابر قربانیان تازه می‌کنند. از قربانیان برای خلق چیزهایی، یعنی آثار هنری، استفاده می‌شود که سپس به کورهٔ مصرف دنیایی می‌رود که قربانیان را خود نابود کرده است. نمایش باصطلاح هنری درد جسمانی کسانی که با قنداق تفنگ کتک خورده و به‌زمین کوبیده شده‌اند، به‌هرحال، ولو دورادور، دارای این قدرت است که لذتی از این رهگذر برساند. نباید حتی لحظه‌ای فراموش کرد که نتیجهٔ اخلاقی چنین هنری مانند مار به‌ورطهٔ مقابل می‌خزد. هنگامی که به‌موضوع، حتی به‌نیایش پرابهت گروه همخوانان، بر طبق یکی از اصول زیبایی‌شناسی قیافه و اسلوب هنری داده می‌شود، آن سرنوشت تصورناپذیر بظاهر معنایی پیدا می‌کند و مسخ می‌شود و چیزی از کیفیت هولناک آن از بین می‌رود. این خود بتنهایی ستمی به‌قربانیان است، حال آنکه هیچ هنری نمی‌تواند از آنان بگریزد و در پیشگاه عدالت سرشکسته نباشد. حتی بانگ یأس در برابر اذعان به‌این واقعیت دهشت‌انگیز سر احترام فرود می‌آورد. هر اثری که حائز بالاترین مقام نباشد، خدمتی به‌روبیدن گذشته است و جذب می‌شود. وقتی نژادکشی در درونمایه‌های ادبیات متعهد به‌بخشی از میراث فرهنگی مبدل گردد، ادامهٔ مماشات با فرهنگی که آدمکشی زاییدهٔ آن است آسانتر می‌شود. ویژگی ثابت و دگرگونی‌ناپذیر چنین ادبیاتی این است که، بعمد یا غیر آن، بتلویح می‌رساند که حتی در سخت‌ترین اوضاع، و در واقع در آنها بیش از هر وضع دیگر، انسانیت به‌اوج رونق و شکوفایی می‌رسد. گاهی این امر به‌متافیزیک غم‌افزایی متحول می‌شود که با نهایت کوشش می‌خواهد فجایع را به‌صورت «اوضاع در حد نهایی طاقت [بشری]» جلوه دهد، و سپس آن اوضاع را به‌عنوان نمایانگر اصالت آدمیان می‌پذیرد[1]. در چنین جوّ اگزیستانسیلِ خودمانی و گرم و نرمی، فرق میان دژخیمان و قربانیان محو و تار می‌شود، زیرا هر دو یکسان بر فراز امکان نیستی معلق می‌مانند، و این وضع البته بندرت برای دژخیمان آنچنان ناراحت کننده است.

سنتهای فرهنگی فرانسوی و آلمانی

در تاریخ شعور فرانسوی و آلمانی، مسألهٔ تعهد به‌دو طریق متضاد مطرح شده است. در فرانسه، اصل «هنر از برای هنر» همراه گرایشهای ارتجاعی آکادمیک به‌طور آشکار یا پنهان بر زیبایی‌شناسی غلبه داشته است[2]، و این خود نشان می‌دهد که چرا بر آن شوریده‌اند. حتی آثار آوانگارد افراطی، خالی از جاذبهٔ تزئینی در فرانسه نیست. به‌همین جهت آنجا دعوت به‌اگزیستانس و تعهد صیغهٔ انقلابی داشت. در آلمان، وضع برعکس است. آزادی هنر از هرگونه مقصود و هدف خارج از آن،

۱. به‌نظر می‌رسد این سخن کنایه‌ای به‌کارل یاسپرس و فلسفهٔ اگزیستانسیالیستی او باشد. (مترجم)

۲. «بسیار خوب می‌دانیم که هنر ناب و هنر میان‌تهی هر دو یکی است و ناب‌خواهی در زیبایی، مانور درخشان بورژوازی قرن پیش بود که ترجیح می‌داد بواتهام بی‌فرهنگی تقبیح شود تا به‌اتهام بهره‌کشی.» به‌نقل از:
Jean-Paul Sartre, *What is Literature?* London, 1967, p. 17.

هرچند نخستین‌بار به‌دست یک آلمانی به‌مقام یکی از ملاکهای ناب و فسادناپذیر ذوق رسانده شد، ولی همواره از نظر سنتی که در ایده‌آلیسم آلمان ریشه‌های ژرف دارد، در معرض بدگمانی بود. نخستین مدرک آن سنت، رساله دربارهٔ تئاتر به‌عنوان نهادی اخلاقی[1] نوشتهٔ شیلر بود که در حکم کتاب مقدس استادان تاریخ اندیشه است. بدگمانی مزبور بیش از آنکه ناشی از ارتقاء روح به‌مرتبهٔ ذات مطلقی باشد که ملازم با آن است ــ یعنی نگرشی که با سینهٔ فراخ پیش رفت تا به‌مرحلهٔ کبر و خودبینی در فلسفهٔ آلمان رسید ــ منبعث از جنبه‌ای است که هر کار هنری آزاد از هدف و مقصود پنهان، آن‌را به‌جامعه نشان می‌دهد. زیرا چنین هنری یادآور آن لذت حسی است که حتی ــ و باید گفت بویژه ــ مفرط‌ترین ناسازیها و تنافرها از طریق تلطیف و نفی از آن سهمی می‌برد. فلسفهٔ نظری آلمان پذیرفت که کار هنری در درون خود حاوی سرچشمه‌های استعلا و درگذشتن از خویشتن است، و حاصل جمعش همواره بر خودش می‌چربد ــ ولی فقط برای اینکه از خودش گواهی حسن رفتار بطلبد. بر طبق این سنتِ نهفته، کار هنری نباید وجودی برای خودش داشته باشد، زیرا چنانکه مطلب در نطفهٔ سوسیالیسم دولتی افلاطون خلاصه شده، وگرنه منشأ ضعف و زن‌صفتی و سد راه عمل از برای خود عمل می‌شود که در قاموس آلمانیها بزرگترین گناه است. ترش‌رویان و زاهدان و اندرزگویانی که پیوسته از لوتر و بیسمارک به‌عنوان سرمشق یاد می‌کنند، حوصلهٔ خودآیینی یا استقلال زیبایی‌شناسی را ندارند؛ همچنین گرایشی نهفته به‌دیگرآیینی یا تبعیت چاکرانه در امر مطلق[2] وجود دارد. [امر مطلق] از سویی خودِ عقل است، ولی از سوی دیگر داده‌ای خام[3] است که باید کورکورانه از آن اطاعت کرد. حتی تا پنجاه سال پیش هنوز به‌اشتفان گئورگه و پیروان او حمله می‌شد که زیباپرستانی به‌سبک فرانسوی‌اند.

امروز پیران خشک و کج‌خلقی که هیچ بمبی قادر به‌نابودکردنشان نیست با بی‌فرهنگهایی که ادعا دارند هنر نو قابل فهم نیست و علیه آن فریاد خشم سر می‌دهند، متحد شده‌اند. انگیزهٔ نهانی این حمله‌ها نفرت خرده‌بورژوازی از سکس است که باید آن‌را قدر مشترک اندرزگویان اخلاقی غربی و ایده‌نولوگهای واقعگرایی سوسیالیستی دانست. هیچ ارعاب اخلاقی نمی‌تواند مانع از این شود که جنبه‌ای که کار هنری به‌بیننده نشان می‌دهد به‌او لذت نرساند، حتی اگر این لذت صرفاً ناشی از فراغت موقت از جبر و زور هدفهای عملی [زندگی] باشد. توماس مان این کیفیت در هنر را «سرخوشی» می‌نامید، مفهومی که افراد اخلاقی تحمل آن‌را ندارند. حتی برشت که خالی از خصایص زهد و خشکی نبود، هنر آشپزی را بحق مسخره می‌کرد (خصایص مذکور، در احتیاط و پرهیزی که هنر مستقل گرانقدر نسبت به‌مصرف نشان می‌دهد به‌صورت استحاله‌شده از نو پدیدار می‌گردد). اما او بمراتب هوشمندتر از آن بود که نداند به‌هرحال در کل تأثیر هنری، هر قدر هم که کاری بی‌اعتنا به‌اینگونه امور باشد، باز هم التذاذ را نمی‌توان نادیده گرفت. تقدم شئ هنری به‌عنوان

1. *Treatise on the Theatre as a Moral Institution*.
2. categorical imperative
3. brute datum

شکل‌بندی ناب مجدد، مصرف یا هماهنگی دروغین را قاچاقی دوباره از راه دیگر وارد نمی‌کند. التذاذ حتی هنگامی که از تأثیری که کار هنری برجای می‌گذارد ریشه‌کن شود، پیوسته به‌آن بازمی‌گردد، ولی اصل حاکم بر کارهای هنری مستقل یا خودآیین، ساختار ذاتی خود آنهاست، نه کل تأثیراتشان. یک‌چنین کار هنری، معرفت به‌صورت مورد غیرمفهومی[1] است، و همین سرچشمهٔ عظمت آن است. این چیزی نیست که آدمیان را باید نسبت به‌آن متقاعد کرد، زیرا باید به‌ایشان داده شود. از این‌رو، امروزه باید کارهای هنری مستقل و نه متعهد در آلمان تشویق شود. کار هنری متعهد فوراً هر ارزش والایی را به‌خود می‌بندد و سپس با خاطر آسوده شروع به‌دستکاری آن می‌کند. در حکومت فاشیستی، همهٔ فجایع را با ظواهر اخلاقی مرتکب می‌شدند. آنان که امروز در آلمان اخلاق و انسانیتشان را در بوقها می‌دمند، فقط منتظر فرصتند تا کسانی را که بر طبق قواعدشان محکوم می‌شوند تحت تعقیب و آزار قرار دهند و مرتکب همان ددمنشیهایی در عمل شوند که هنر مدرن را در تئوری به‌آن متهم می‌کنند. در آلمان، تعهد غالباً به‌معنای تکرار گوسفندوار حرفهایی است که همه مدتهاست می‌زنند یا دست‌کم در ته دل می‌خواهند بشنوند. مفهوم «پیام» در هنر، ولو آن پیام به‌لحاظ سیاسی تند و رادیکال باشد، حاوی سازشکاری با جهان است. در موضع سخنران توافقی با شنوندگان پنهان است که فقط ممکن است با دست رد زدن به‌آن نجات یابند.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

1. nonconceptual object