آدُرنو و متافیزیک مدرنیسم: مسالهٔ هنر پسامدرن

پیتر آزبُرن
ترجمهٔ فرزان سجودی

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

سوالات زیباشناختی همیشه سرانجام به یک سوال فرو کاسته می‌شوند: آیا روح ابژکتیو (عینی) در یک اثر هنری بخصوص حقیقی است؟
(آدُرنو، مقدمهٔ پیشنویس ***نظریهٔ زیباشناسی***).

مقدمه

نقطهٔ آغاز طرح فلسفی آدُرنو رد ایدئالیسم بود: «این توهم که قدرت اندیشه برای دریافت کلیت واقعیت کفایت می‌کند.» هرچند منطق او همیشه بازیابی و استخلاص مفهوم متافیزیکی یا موکد حقیقت به مثابهٔ خود ـ نمود واقعیت (*کلیت*) از بافت هستی‌شناسی ایدئالیستی بوده است. آدُرنو در *دیالکتیک منفی* مطرح می‌کند که، این که سیر تاریخ «آن بنیادهایی را که بر مبنایشان اندیشهٔ نظری را می‌شد با تجربه آشتی داد، فرو پاشیده است» اصل مسأله ـ ی حقیقت ـ را که چنان اندیشه‌ای متوجه آن بوده است، از

میان نمی‌برد؛ بلکه ماتریالیسم را بر متافیزیک تحمیل می‌کند: سوال متافیزیکی کانت «متافیزیک چطور امکان‌پذیر است؟» به سوالی مرتبط با فلسفهٔ تاریخ می‌انجامد: «آیا هنوز می‌توان تجربه‌ای متافیزیکی داشت؟» کل کار آدُرنو به طریقی حول همین سوال می‌چرخد؛ و براساس ویژگی در نهایت مثبت پاسخ به این سوال است که (هرچند این پاسخ مثبت ممکن است دارای ویژگی مشروط یا تناقض‌آمیز باشد) این سوال به مثابهٔ شرح و بسط متافیزیک مدرن به صورت نوعی *متافیزیک ماتریالیستی* مدرنیته درک می‌شود؛ و نه برای مثال نوعی *تئولوژی منفی* یا صرفاً *جامعه‌شناسی* توهم. این موضوع هیچ جای دیگر روشن‌تر و واضح‌تر از *نظریهٔ زیباشناسی*، اثر ماندنی آدُرنو در حوزهٔ متافیزیک انتقادی زیباشناسی مدرنیستی، بیان نشده است.

در *دیالکتیک منفی* این بحث مطرح می‌شود که «ظهور دوبارهٔ متافیزیک ممکن نیست»، اما به هر رو ممکن است متافیزیک «با تحقق آن چه در نشانهٔ آن اندیشیده شده است... باز سر برآورد.» آدُرنو معتقد است هنر «بخشی از این قضیه را پیش‌بینی می‌کند.» *نظریهٔ زیباشناسی* تلاشی است برای تعیین ویژگی و امکانات این پیش‌بینی. این نظریه تعبیری فلسفی از حقیقت هنر به دست می‌دهد، که هم زمان به لحاظ ماهیت، تاریخی است، زیرا در درون مناسبات عمومی نوعی فلسفهٔ تاریخ (دیالکتیک روشنگری) قرار گرفته است؛ و ملموس است زیرا به سوی تجربهٔ آثار بخصوص و عینی هنری جهت‌گیری کرده است و توسط آن هدایت می‌شود. دلمشغولی اصلی آن، هنر مدرن، و به‌طور مشخص‌تر مدرنیسم است. اما اگر به این مفهوم، *نظریهٔ زیباشناسی* توجیه حقانیت مدرنیسم از دیدگاه متافیزیک است، از جهتی دیگر امکان تجربهٔ متافیزیکی (امکان حقیقت) را از موضع بحران مدرنیسم مورد تردید قرار می‌دهد. آدُرنو معتقد است که زیباشناسی «دیگر نمی‌تواند به هنر به مثابهٔ یک واقعیت مبتنی باشد.» و «این‌که آیا هنر به حیات خود ادامه می‌دهد یا نه... صرفاً حدسی است و هرکس ممکن است پاسخ خود را به آن بدهد.» در هر صورت، زیباشناسی «قادر نیست از تبدیل شدن خود به نوعی گفتار مرده (necrologue) در باب هنر پیش‌گیری کند.» شاید بتوان گفت نقش آن برای آدُرنو، به پیروی از هگل، صرفاً «درک آن‌چه هست» باشد. و وضعیت کنونی وضعیتی است که در آن *ماهیت* مثبت هنر به مثابهٔ یک فضای ارزشی خودایستا، در بافت جامعه‌ای ناآزاد که در آن هنر «واقعی» واداشته شده است تا با «جوهر خود چالش کند» و علیه خود بشورد، چنین «تحمل‌ناپذیر» شده است. به اعتقاد آدُرنو هنر با «شکل‌گیری مفهوم زیباشناختی ضد هنر» چنین می‌کند. او معتقد است از این لحظه به بعد «هیچ هنری بدون وجود لحظهٔ ضد هنر قابل درک نخواهد بود.»

اما اگر هنر به نقطه‌ای رسیده است که باید «علیه مفاهیم بنیادی خود بشورد» تا بتواند به حیاتش ادامه دهد، در هرحال بدون وجود آن مفاهیم، قابل درک نخواهد بود. آدُرنو بر این باور است که کل هنر مدرن در درون مناسبات این تناقض نگاشته شده است. تحت این شرایط، زیباشناسی فقط می‌تواند یک هدف داشته باشد: «زمینه‌سازی زوال منطقی و عینی مقوله‌های متداول زیباشناسی» به طریقی که از راه مواجه کردن این مقوله‌ها با صورت‌های متاخرتر تجربهٔ هنری «محتوای حقیقی نو در آن‌ها آزاد شود.» چکیدهٔ مطلب آن است که طرح *نظریهٔ زیباشناسی* با آگاهی کامل از عدم قطعیت و بی‌ثباتی موضوع (ابژهٔ) آن در پیش گرفته شده است؛ زیرا اگرچه زیباشناسی ممکن است توان آن را نداشته باشد تا با عوامل تعیین کنندهٔ بنیادی اجتماعی مبارزه کند که شالودهٔ آن چیزی را تشکیل می‌دهند که آدُرنو «جوهرزدایی» (desubstantialization - Entkunstung) از هنر (ناتوانی هنر در عمل به مثابهٔ رسانه‌ای برای بیان امکانات تاریخی) نامیده است، به هررو می‌تواند در مناسبات این تعین‌ها، به مقاومتش در برابر آن‌ها کمک کند. براساس آگاهی آدُرنو از نخست، وضعیت اساساً مسأله‌دار هنر مدرن، و دوم نیاز متعاقب و فزاینده به تامل نظری در باب معنا و امکانات آن است که کار وی به مسألهٔ *پسامدرن* مربوط می‌شود؛ هم به مفهوم محدود مسألهٔ امکان و معنای هنر پسامدرن و هم به مفهوم گسترده‌تر و هنوز ناروشن‌تر مسألهٔ سرنوشت کل طرح روشنگری مدرنیته؛ (با این پیش‌فرض که در این لحظه امکان سخن گفتن از چنین طرح

یکپارچه و همگنی وجود دارد). این‌که دقیقا چطور چنین عمل می‌کند کماکان در پرده‌ای از ابهام است؛ نه فقط به خاطر عدم وضوحی که فکر پسامدرن در گذرش از قلمروِ معماری، از دل زیباشناسی همگانی، به قلمروِ اجتماعی تاریخی گرفتارش شده است (ناروشنی‌ای که به همان نسبت با افزایش نیروی دلالت‌کننده و ایدئولوژیکی آن جبران شده است) بلکه هم‌چنین به دلیل برخی ابهامات یا دست‌کم برخی دشواری‌های کار خود آدُرنو. بنابراین برخی، ازجمله مارتین جی، به نوعی ساخت‌شکنی اولیه در کار آدُرنو اشاره می‌کنند. دیگران بر عدم تسلیم او به مفهوم موکد حقیقت تاکید کرده‌اند؛ و در همین حال، ولمر با اشاره به انتقاد هابرماس از آدُرنو از امکان ترکیب (synthesis) این گرایش‌های متقابل در کار او بر مبنای بازسازی مبانی متافیزیک آن، سخن گفته است. از این جهت، کار آدُرنو بیشتر به نظر می‌رسد نشانهٔ (سمپتوم) حل‌ناشدنی بودن مسالهٔ پسامدرن به مثابهٔ مبنای محتمل حل آن باشد.

اما اگر اختلاف‌نظر حول معنای کار آدُرنو را نشانهٔ رام‌ناشدنی بودن مسألهٔ پسامدرن بدانیم، خودِ کار، در چارچوب شرحی که از مدرنیسم ارائه می‌کند، راهی برای تشخیص این شرایط به دست می‌دهد. از این جهت است که می‌خواهم بگویم کار او به گسترش مباحث جاری کمک بسیار کرده است. نخست، تعبیری که او از بحران مدرنیسم از دیدگاه مفهوم کلاسیک اهمیت متافیزیکی تجربهٔ زیباشناختی به دست می‌دهد، به جای آن که مانند برخی مخالفان ایدهٔ پسامدرن صرفاً بر درک خود پافشاری کند و یا شتاب‌زده تعبیرهای ساختارشکنانهٔ خود را مصرانه بر آن‌ها تحمیل سازد، درک ما را از پدیده‌های متاخر زیباشناختی دچار مسأله می‌کند. دوم، کار او مجموعهٔ معینی از مقوله‌های زیباشناختی مدرنیسم را که دارای زمینهٔ تاریخی هستند، در اختیار ما می‌گذارد تا از طریق آن‌ها به مسالهٔ امکان هنر پسامدرن و مفهومِ محتملِ آن نزدیک شویم. باین‌ترتیب کار آدُرنو از خطرات دوگانه و همگرای بسته شدن زودهنگام مسأله به لحاظ نظری (که هم باز بودن نسبی تاریخی و هم ماهیت ذاتاً مسأله‌دار بحران زیباشناسی جاری را انکار می‌کند) از یک سو، و واپس‌نشینی و توسل به نوعی توصیف‌گرایی با هدف دفاع از خود (که کار تعبیر و تفسیر را به بازار هنر تسلیم می‌کند) از سوی دیگر، اجتناب می‌کند.

در تشخیص آدُرنو از بحران مدرنیسم چهار عنصر اصلی وجود دارد:

۱. فرض حذف استقلال و خودپویی هنر تحت شرایط پیشروندهٔ کالایی شدن فرهنگ.

۲. فرض ماهیت ذاتاً تباه شوندهٔ دیالکتیک مدرنیسم زیباشناختی که در واکنش دفاعی نسبت به زوال استقلال هنر شکل گرفته است.

۳. اصرار بر استقلال هنر به منزلهٔ شرط تجربهٔ زیباشناختی اصیل.

۴. تعبیر تجربهٔ زیباشناختی اصیل به منزلهٔ حامل ایدهٔ حقیقت و پیش‌بینی حالت وفاق و ذهنیت (سوبژکتیویتهٔ) کاملاً متحول شده.

از این چهار عنصر، شیوه‌ای که به واسطهٔ آن، فرایند تاریخی مطرح در دو مورد اول، شرایط لازم را برای تحقق آن صورت از تجربه که در دو مورد دوم آمده است تضعیف می‌کند، وقفهٔ تاریخی‌ای به وجود می‌آورد که به‌طور هم‌زمان، فکر ضرورت هنر پسامدرن را پیش می‌کشد و درعین‌حال تحقق واقعی آن را انکار می‌کند. وضعیت دوگانه و تناقض‌آمیز استقلال هنر است که در زیربنای این فرایند قرار گرفته است؛ برای آن‌که هنر به مثابهٔ «هستی‌ای قائم به ذات» و یک قلمروِ ارزشی مستقل، استقلال خود را فقط از طریق کالایی شدن به دست می‌آورد؛ هرچند کالایی شدن، در همان حال، شرایط انهدام آن استقلال را تحت تاثیر ارزش‌های بازار فراهم می‌کند، زیرا به گونه‌ای فزاینده ارزش کاربری جای خود را به ارزش مبادله می‌دهد، و این فرایندی است که ذاتی رشد کل نظام سرمایه‌داری است. از این جهت، می‌توان همان‌گونه که تری ایگلتن گفته است هنر را به مثابهٔ «کالایی فتیشی که در برابر کالای مبادله‌ای مقاومت می‌کند، درک کرد.»

پسامدرنیسم، در تعبیر دوره‌ای که از آن ارایه می‌شود، از درون این چشم‌انداز و به مثابهٔ مسأله‌ای که اساسا به موضوع وضعیت *کالایی* هنر مرتبط است پدیدار شده است. به بیان دقیق‌تر، پسامدرنیسم نتیجهٔ ضعف و زوال تمایز سنتی بین

هنر متعالی و فرهنگ عامه است؛ جدایی‌ای که آدُرنو آن را «نیمه‌های از هم گسیختهٔ یک [حوزهٔ] آزاد یکپارچه می‌داند، که به هر رو آن‌ها چیزی بدان نمی‌افزایند.» با وجود این آدُرنو کوشش برای غلبه بر این تقابل را در چارچوب جامعه‌ای که تحت حاکمیت روابط سرمایه‌داری تولید است تلاشی *رمانتیک* می‌داند.

زیباشناسی آدُرنو به دلیل شرحی که از روند پیشروندهٔ «خنثاشدگی» فرهنگ به واسطهٔ کالاشدگی آن و هم‌چنین شرحی که از مدرنیسم به مثابهٔ واکنش زیباشناختی به این وضعیت (که به هر رو در دام مناسبات خود گرفتار خواهد ماند) ارایه می‌دهد، شناخته شده است. منتقدان عموما جنبهٔ توصیفی دیدگاه او را به راحتی پذیرفته‌اند. آن‌چه مقاومت بیش‌تری را برانگیخته است، دفاع پیوستهٔ آدُرنو از پروژهٔ بسط و گسترش مدرنیسم زیباشناختی به مثابهٔ تنها امید رسیدن به تجربهٔ زیباشناختی اصیل در فرهنگی کالایی شده، بوده است، با وجودی که او ماهیت اساسا تباه کنندهٔ (degenerative) آن را به درستی تشخیص داده است (و نظریه‌مند کرده است) در مورد معرفت‌شناسی آدُرنو (دیالکتیک منفی) نیز چون زیباشناسی‌اش (مدرنیسم)، پیوسته عنوان می‌شود که آدُرنو خود را به نوعی نقطهٔ پایان رسانده است. مسأله این‌جا سنت‌گرایی مفهوم تجربهٔ زیباشناختی آدُرنوست (هرچند شاید با شرحی که از مدرنیسم به دست می‌دهد تغییراتی در آن به وجود آورده باشد) و بر همین قیاس مبنای متافیزیکی که در زیربنای درک او از هنر قرار دارد، نیز سنتی است. براساس این زمینهٔ متافیزیکی در زیباشناسی آدُرنو، در ادامهٔ این مقاله اساسا به ارایهٔ نظریهٔ *زیباشناسی* به مثابهٔ نوعی متافیزیک ماتریالیستی مدرنیسم خواهیم پرداخت. چرا که فقط با بررسی تفصیلی جوهر متافیزیکی زیباشناسی آدُرنو می‌توان مدرنیسم سرسخت او را درک و نقد کرد.

پسامدرنیسم نتیجهٔ ضعف و زوال تمایز سنتی بین هنر متعالی و فرهنگ عامه است.

حقیقت و وفاق

نخستین مسأله‌ای که در بررسی زمینهٔ متافیزیکی زیباشناسی آدُرنو مطرح می‌شود، مربوط است به وابستگی مستقیم آن به مفهوم موکد حقیقت به منزلهٔ خود ـ نمود واقعیت. اعتقاد به حقیقت بدین مفهوم است که از یک سو آدُرنو را از پساساختگرایان که مفهوم حقیقت را به کلی مردود می‌دانند، و از سوی دیگر از منتقدان هابرماسی که فقط برداشتی *قیاسی* یا *توافقی* از حقیقت را می‌پذیرند ـ برداشتی که از دید آدُرنو مانند وسوسهٔ جهانی برای خلط انتقال دانش با خود دانش است ـ متمایز می‌کند. از این دو دیدگاه که نام بردیم، کار آدُرنو فقط نوعی تئولوژی منفی می‌نماید، که نقطهٔ ضعف اصلی آن باور آشکار به پایانهٔ (سنتز telos) شبه هگلی وفاق است. هرچند اگر آدُرنو را به این طریق معرفی کنیم درواقع برداشت نادرستی از او ارائه داده‌ایم؛ زیرا بدین ترتیب این نکته را نادیده گرفته‌ایم که آدرنو مفهوم حقیقت را از دل نقد درون بنیاد (immanent) ماهیت ذاتاً همانندسازانهٔ (identificatory) کل تفکر مفهومی استنتاج می‌کند؛ یعنی همان چیزی که آدُرنو «اندیشه براساس همانندی» نامیده است. از دل نقد چنین شیوهٔ تفکری است که مفهوم اساسی تجربهٔ زیباشناختی به مثابهٔ تجربهٔ *ناهمانند* ظهور می‌کند.

نقد آدُرنو از «تفکر براساس همانندی» مبتنی است بر، نخست این دیدگاه نیچه که کل تفکر مفهومی تفکری همانندسازانه است (چرا که پراگماتیکی است)، و دوم بر همراهی امکان تجربهٔ متافیزیکی (امکان حقیقت) با امکان آزادی. در درجهٔ نخست، آدُرنو این بحث را مطرح می‌کند که «ما نمی‌توانیم بدون همانندسازی فکر کنیم. هر تعریفی که ارایه می‌دهیم درحقیقت نوعی همانندسازی است.» فکر کردن، به بیان ساده یعنی آن که سوبژه‌ای، مفهومی را با ابژه‌ای همانند سازد. آرمان شناختیِ همانندی، ذاتی هر نوع تفکر است. نمی‌توان این آرمان را بدون بازگشت به نوعی ناخردگرایی (irrationalism) که در اصول غیرقابل دفاع است، رها کرد. هرچند، از سوی دیگر چنین آرمانی، دست‌کم در

از دید آدُرنو، آن‌جا که‌نظریه پایان می‌یابد، هنر آغاز می‌شود.

[چارچوب] پارامترهای تفکر مفهومی تحقق‌پذیر نیست. برای آن که شکافت ابژکتیویته (عینیت) به دوگانهٔ (dichotomy) سوبژه (ذهن) و ابژه (عین) که امکان اندیشه از دل آن بر می‌خیزد (شکل‌گیری سوبژکتیویته [= ذهنیت]) شکاف معرفت شناختی غیرقابل کاهش بین سوبژه (ذهن) و ابژه (عین) به وجود می‌آورد که در اصول، تفکر به تنهایی هرگز نمی‌تواند آن را بپوشاند. بنابراین، نقد ادعای ذاتی اندیشه مبنی بر همانندی با ابژهٔ (عین) خود برای سوبژهٔ مدرن نوعی رنج بی‌پایان و بی‌ثمر است؛ و این کاری است که بی‌وقفه و بی‌انتها تکرار خواهد شد، زیرا نیروی انتقادی خود را فقط در رابطه با آرمانی به دست می‌آورد که باید همیشه سودای آن را در سر داشته باشد، ولی هیچ‌گاه محقق نمی‌شود. این، عنصر کانتی و تراژیک اندیشهٔ آدُرنوست؛ هرچند از دید آدُرنو، برخلاف کانت، چنین نقدی همیشه دوسویه است، فقط نقد عدم حقیقت اندیشهٔ مفهومی نیست، بلکه به همان اندازه، نقد *ابژکتیویته* (عینیت)، تا آن‌جا که با اندیشه ناسازگار است، نیز هست؛ یعنی نقد ناسازگاری ابژکتیویته با نیازها و تمایلاتی که تکانهٔ همانندسازی اندیشه از آن‌ها منشاء می‌گیرد. آدُرنو می‌گوید: «فکر از نیاز شروع می‌شود.» این لحظه به‌طور همزمان لحظهٔ ماتریالیستی و اتوپیایی تفکر آدُرنوست: نقد ناسازگاری سوبژکتیویته با اهداف معرفت شناختی خود به منزلهٔ نقد ناآزادی (unfreedom) وضعیت موجود چیزها. آدُرنو معتقد است: «فرض همانندی بی‌تردید عنصر ایدئولوژیکی اندیشهٔ ناب است... اما لحظهٔ حقیقت ایدئولوژی نیز در آن نهفته است و این التزام که هیچ تناقضی، هیچ تضادی (antagonism) نباید وجود داشته باشد. در قضاوتِ سادهٔ همانندی عنصر پراگماتیستی کنترل‌کنندهٔ طبیعت - (nature controlling) به یک عنصر اتوپیایی پیوسته است: «زیستن با این احساس تأسف عمیق که شئ همانند مفهوم نیست، یعنی *آرزوی مفهوم برای همانند شدن با شئ*.»

فقط در جهانی که بر تقابل ساختاری بین ابژکتیویته (عینیت) و نیازها و امیال سوبژه غلبه شده است (جامعه‌ای به وفاق دست یافته) فکرِ حقیقت، تحقق خواهد یافت. هرچند، فکر حقیقت صرفاً به صورت «تفکر همانندسازانهٔ خردمندانه» تحقق نخواهد یافت، بلکه صورت تازه‌ای از *اندیشه* که بر مبنای تقابل دوگانهٔ موجود بین سوبژه ـ ابژه شکل می‌گیرد، اما بسیار بنیادی‌تر و در حکم یک «همانندی خردمندانه»: ترکیب هستی شناختی تازه‌ای از سوبژه و ابژه، نوعی سوبژکتیویتهٔ متحول شده که ویژگی دقیق آن از موضع کنونی ما «غیرقابل تصور» است. درعین‌حال، امکانات تجربهٔ متافیزیکی، برای دریافت حقیقت، محدود است به آن منش‌های تجربه که نخست، چنین وضعیتی را ثبت کند، و دوم و متعاقباً به طریقی حالت وفاق (همانندی خردمندانه) را پیش‌بینی کند. از دید آدُرنو، دو منش تجربه با این ویژگی وجود دارد: تجربهٔ اندیشمندانهٔ (همراه با تأمل) تفکر ناهمانند (دیالکتیک منفی)، و تجربهٔ زیباشناختی *اصیل* یا به لحاظ فلسفی تأمل برانگیز از این دو، دومی، یعنی تجربهٔ زیباشناختی به لحاظ فلسفی تأمل برانگیز. از دید آدُرنو جوهر متافیزیکی‌تری دارد. صاحبنظری در این زمینه گفته است: «از دید آدُرنو، آن‌جا که نظریه (تئوری) پایان می‌یابد، هنر آغاز می‌شود.» این تأکید فلسفی گسترده بر زیباشناسی در آثار آدُرنو عامل اصلی حساسیت بسیار آن به بحران مدرنیسم است.

تجربهٔ زیباشناختی: دیالکتیک محاکات و خردورزی

آدُرنو نیز چون کانت مشخصه‌ای متمایز کننده برای تجربهٔ زیباشناختی قایل می‌شود: ویژگی غیر استقرایی - (non subsumptive) دریافت آن از اشیا، و «عدم تمایلش»، جدایی‌اش از قلمرو ابزاری: *خودمختاری* و *استقلالش*. این تجربه نه به واسطهٔ وحدت ذهنی (سوبژکتیو) تنوع شهود براساس قوانین طرحوارهٔ درک (شمول ابژه تحت یک مفهوم ـ تفکر همانندسازانه) بلکه توسط شهود تاملی «همراهی درعین تنوع» عناصر چندگانه حاصل می‌شود: شهود تأملی

وحدتِ «یک و بسیار». این صورت از تجربه بیش از همه به فکر اتوپیایی تجربهٔ متافیزیکی، وفاق، نزدیک است، زیرا منطق همانندی حاکم بر آن نیست، بلکه پیوند، پیوند دو سویهٔ عناصر ابژکتیویته، مبنای آن است. مقولهٔ معرفت شناختی بنیادی آن نه استقرا (شمول و طبقه‌بندی [subsumption]) بلکه *تأمل* (reflection) است.

تفکر ناهمانندی (دیالکتیک منفی) از طریق تأمل پیوسته بر عدم کفایت تفکر مفهومی، در برابر وسوسهٔ همانندسازی ذاتی در کل تفکر مفهومی، مقاومت می‌کند. از سوی دیگر، تجربهٔ زیباشناختی (که برای آن، استقلال و خودمختاری نهادی هنر به منزلهٔ یک فضای ارزشیِ متفاوت، پیش شرطی تاریخی است) از طریق کنار کشیدن، کنار کشیدن از علائق عملی و درنتیجه از قضاوت شناختی، در برابر همانندسازی مقاومت می‌کند. به عبارت دیگر *"عدم تمایل"* شرط تحقق ویژگی غیر استقرایی (غیر شمولی) تجربهٔ زیباشناختی است. هرچند در همان حال، امکان آن را که هنر به منزلهٔ رسانهٔ حقیقت عمل کند، فراهم می‌سازد؛ نه به‌طور مستقیم، بلکه غیرمستقیم و از طریق *تأمل ثانوی* بر وضعیتِ شناختیِ آن. پس، از دید آدُرنو، برخلاف کانت، «هنر واسطهٔ مفهومی دارد، اما به لحاظ کیفی به طریقی متفاوت از تفکر. آن چه هنر واسطهٔ آن شده است ـ یعنی این واقعیت که آثار هنری چیزی فراتر از شیِ بودگیِ صرف هستند ـ باید از طریق تأملی دوباره و به اصطلاح به واسطهٔ رسانهٔ مفاهیم، دریافت شود.» این صورتِ کامل و به‌طور مضاعف تأملی تجربه است که از دید آدُرنو تجربهٔ زیباشناختی «اصیل» محسوب می‌شود، یا آن‌چه او در برخی موارد «شناخت هنری» یا «تجربهٔ هنری» می‌خواند. *تأمل فلسفی یا ثانویه عنصر سازندهٔ تجربهٔ اصیل زیباشناختی است.* به علاوه، تجربهٔ زیباشناختی از دید آدُرنو، برخلاف کانت، در اصل ازجمله مقولات عام تجربه و سپس در جایی ثانوی، مقوله‌ای هنری نیست، بلکه در اصل مقوله‌ای هنری و فقط در جای ثانویه و به موجب *قیاس* مقوله‌ای عام است.

علت آن است که ویژگی ناهمانندی تجربهٔ زیباشناختی نه از سوبژه، بلکه از خصیصهٔ خاص ابژهٔ آن ـ اثر خودمختار و مستقل هنری ـ گرفته شده است. مشخصهٔ قطعی چنین ابژه‌هایی کیفیت آن‌هاست به مثابهٔ *توهم‌هایی* (illusions - scheinen) خودپو و قائم به ذات. هنر توهم است، صرفاً صورت است، بازنمود خودآگاه واقعیتی وهمی است. اما وهم آن، بخش وسوسه‌انگیز و دوست‌داشتنی آن «به واسطهٔ آن‌چه وهم نیست، یعنی فرایند تولید هنر، به آن داده می‌شود.» بدین‌ترتیب، هنر هم رسانه‌ای است برای بیان حقیقت، و هم از طریق وضعیت اثباتی خود، وحدت تام و تمام خود، «نوید غیر وهم»، نوید وفاق، ناهمانندی، و سرانجام نوید همهٔ آن چیزی است که بیرون از شبکهٔ قضاوت‌های مبتنی بر همانندی قرار می‌گیرد. به علاوه، هنر از طریق وعدهٔ عدم توهم و وعدهٔ *نشاطی* که می‌دهد، می‌تواند به مثابهٔ نقدی بر وضعیت جاری امور عمل کند. در قیاس با واقعیت، هنر به ما می‌نماید که همهٔ دستاوردهای کنونی چیزی نیست مگر «عمل نکردن به وعده.»

البته نوعی همانندی در تجربهٔ زیباشناختی عمل می‌کند، چراکه باید در هر گونه‌ای از تجربه حضور داشته باشد، چون «هر اثر هنری به گونه‌ای خودانگیخته می‌کوشد همانند خود باشد» بدیهی است که این همانندی در وضعیت شناختی هنر جنبهٔ جوهری و بنیادی دارد. اما این «همانندی زیباشناختی» به لحاظ کَمّی در قیاس با همانندی سرکوبگری که ذاتی تفکر مفهومی است در مرتبهٔ متفاوتی قرار دارد، زیرا از سوبژه منشأ نمی‌گیرد، بلکه از خود اثر هنری به مثابهٔ واقعیتی قائم به ذات و «هستی‌ای در خود» مایه می‌گیرد. چنین همانندی ریشه در وحدت فرایند تولید اثر دارد؛ فرایندی که منطق همانندی بر آن حاکم نیست، بلکه اساساً تحت حاکمیت *محاکات* (mimesis) است. از طریق محاکات است که آثار هنری به جایگاهی ممکن برای «تجربهٔ آن‌چه ناهمانند است» بدل می‌شوند.

آدُرنو محاکات را «پیوند غیرمفهومی خلاقیتی سوبژکتیو (ذهنی) با آن غیر (دیگری) ابژکتیو و بیان نشدهٔ خود» تعریف می‌کند. این ویژگیِ غیرمفهومی است که در نقش متافیزیکی هنر به مثابهٔ «سخنگوی طبیعت سرکوب شده» (آن‌چه ناهمانند است) از اهمیت بسیار برخوردار است. این نقش را با بیان (بیان به صورت یک رد [= trace]) این‌که

وحدت مادی سوبژکتیویته با طبیعت (ابژکتیویته) که در تقابل جسمیت یافتهٔ سوبژه و ابژه در تفکر مفهومی انکار شده است، درحالی که وجود دارد و فقط از طریق *عمل* بازتولید می‌شود، بازی می‌کند. از این دید، هنر «نوعی پس تصویر (after - image) عمل است.» با این تعریف، هنر حقیقتی را منتقل می‌کند که فلسفه آرزوی آن را در سر دارد، اما هیچ‌گاه به آن دست نمی‌تواند یافت. آدُرنو می‌گوید: «فلسفه آن‌چه را که هنر نمی‌تواند بگوید می‌گوید، اما این هنر و فقط هنر است که قادر است آن را بگوید، آن هم از طریق نگفتن آن.» اما هنر صرفاً فراوردهٔ رفتاری تقلیدی (mimetic) نیست. بلکه ابزاری، سوبژکتیو و نتیجهٔ تاثیر صورت (فرم) نیز هست. درحقیقت، فراوردهٔ خردورزی است، فراوردهٔ ساخت (construction) است. از دید آدُرنو محتوای حقیقت اثر در چگونگی تلفیق دیالکتیکی محاکات و خردورزی و محاکات و ساخت در روند تولید اثر هنری، نهفته است.

مساله‌ای که قائل شدن به رفتارِ صرفاً تقلیدی به همراه دارد، عبارت است از آن که هنر در «تلاش برای بازیافت حالت وجد و خلسهٔ جهانی که گذشته است» برای وحدت دوبارهٔ سوبژه با طبیعت، چندان از چیزی تقلید نمی‌کند، بلکه خود را با آن چیز همگون می‌کند (assimilates). هنر نیاز به خردورزی، تأثیر صورت (فرم) و فعالیت سوبژه دارد تا حقیقتاً تقلیدگر شود. خردورزی لحظهٔ سازمان دهنده و وحدت‌ساز (unity - constitutive) اثر است. از طریق آمیزش محاکات و خردورزی است که هنر تولید می‌شود. و به اعتقاد آدورنو، از طریق دریافت بازی متقابل دیالکتیکی آن‌ها در دل اثر است که هنر درک می‌شود. بنابراین دیالکتیک محاکات و خردورزی در مرکز دیدگاه زیباشناختی آدُرنو قرار دارد. در این مورد بر دو نکته باید به صورتی ویژه تأکید کنیم. نخست آن که در دیدگاه آدُرنو، درنهایت این دو لحظه *وفاق ناپذیرند*. دوم آن که تا جایی که این دو به صورت دیالکتیکی در تولید اثری هنری با هم می‌آمیزند، این آمیزش به طریقی تحقق می‌یابد که این دو فقط *از طریق یکدیگر* تحقق می‌یابند. بنابراین آدُرنو می‌گوید: «ساخت اصلاح بیان نیست، و هم‌چنین حمایت از بیان به واسطهٔ عینیت‌دهی (objectification) نیز نیست، بلکه چیزی است که باید به طریقی برنامه‌ریزی نشده از تکانهٔ محاکات (mimetic impulse) پدیدار شود.» محاکات «فقط در درونِ برابر نهاد (آنتی تز) خود (خردورزی) می‌تواند به حیات ادامه دهد.» از سوی دیگر، خردورزی اثر هنری «فقط وقتی در قطب متقابل خود (محاکات) فرو رود، جنبهٔ روحانی می‌یابد.» بنابراین هنر «هم تکانهٔ محاکات و هم نقد آن تکانه (یعنی خردورزی) را از طریق عینیت بخشیدن به آن در خود جای می‌دهد.» عینیت‌دهی به محاکات «کنش سازندهٔ روحانیت در هنر است.» از دل این کنش است که آثار هنری به گونه‌ای تناقض‌آمیز به «ابژه‌هایی آزاد بدل می‌شوند.»

در یک اثر هنری، لحظهٔ محاکات (mimetic moment) به گونه‌ای دیالکتیکی با لحظهٔ خردورزی درهم تافته می‌شوند (بی‌آن‌که سرانجام وفاق حاصل شود) به گونه‌ای که محاکات از دل خردورزی بیان می‌شود، گرچه به هر رو، از طریق تمایزی که با آن دارد، به مثابهٔ نقد آن عمل می‌کند. در اثر هنری اصیل، غالب بودن لحظهٔ طبیعی ـ مادی (یعنی لحظهٔ محاکات) بر لحظهٔ خردورزی، لحظهٔ سوبژکتیو «به واسطهٔ این واقعیت که از طریق اصل غلبه، مغلوب راهی برای بیان خود می‌یابد، تعدیل می‌شود.» لحظهٔ سوبژکتیو برای تحقق بیان الزامی است، اما به شکل نقد خود در هنر تظاهر می‌یابد، زیرا برای خردورزیِ زیباشناختی خود، وابسته به قطب مقابل، یعنی لحظهٔ طبیعی ـ مادی، لحظهٔ محاکات است. بنابراین هنر «خردورزی‌ای است که به نقد خود برمی‌خیزد بی‌آن که بتواند بر خود فایق آید.» ساختار ترکیب (configuration) محاکات و خردورزی جوهر اثر است، «انگارهٔ مرموز هنر است.» براساس این برداشت از اثر هنری، یعنی آن را موجودیتی رمزواره و معماگونه دانستن است که دیدگاه آدُرنو در باب اهمیت وفاق‌ناپذیری غایی محاکات و خردورزی در نقد هنر شکل می‌گیرد.

رمز: وفاق‌ناپذیری نهایی

از دید آدُرنو هنر در شالودهٔ خود رمزگونه است، بدین‌معنا که معما (پازلی تصویری) یا رازی است که گرچه هیچ راه‌حل صریح با ابژکتیوی ندارد، ولی سرشار است از راه‌حل‌های

بالقوه و کاوش بی‌پایان برای آن‌چه منطق ابژه را پی می‌ریزد. بر این اساس تعبیر کامل یا نهایی اثری هنری ناممکن است. علت آن است که، به دلیل وفاق‌ناپذیری نهایی لحظات بنیادی آن، هیچ اثر هنری را نمی‌توان به‌طور کامل موفق تلقی کرد. با این دید، آثار هنری همیشه با نوعی بی‌ثمری و شکست روبه‌رویند؛ یعنی «هنر نمی‌تواند مطابق با مفهومش عمل کند.» آرمان کلاسیک وحدت انداموارهای (ارگانیک) یا هماهنگی (هارمونی) عناصر اثر هنری دست نیافتنی است. آدُرنو معتقد است: «اظهارات متولیان رسمی فرهنگ را دال بر این که نوعی وحدت غیر تمایزی در آثار هنری کلاسیک ـ سنتی وجود دارد، می‌توان با نگاه موشکافانه‌تر به هریک از این آثار رد کرد: در همهٔ آن‌ها توهم وحدت دیده می‌شود که نتیجهٔ نوعی میانجی‌گری تصورات ذهنی است، نتیجهٔ تحمیل میل به مشاهدهٔ وحدت از سوی مشاهده‌گر است.» هرچند به اعتقاد آدُرنو این شکست‌عیب‌ونقص محسوب نمی‌شود. برعکس صرفاً به خاطر وجود این ویژگی است که هنر می‌تواند به مثابهٔ رسانهٔ حقیقت عمل کند. از طریق دیالکتیک وفاق و عدم وفاق که در هر اثر هنری و با عدم وفاق نهایی لحظه‌های محاکات و خردورزی ایجاد می‌شود است که ترکیب‌بندی این دو لحظه در دل اثر هنری، انگارهٔ حقیقت را به وجود می‌آورد.

این فکر که محاکات و خردورزی در نهایت وفاق‌ناپذیرند، دست‌کم در یک **جامعهٔ وفاق نایافته**، به نظر می‌رسد با این فکر که هنر «انگارهٔ وفاق است» در تعارض قرار دارد؛ هرچند از دید آدُرنو، جوهر آن است. آدُرنو معتقد است که دقیقاً *از دل* وفاق‌ناپذیری لحظه‌های بنیادی هنر است که آثار هنری به انگاره‌های وفاق تبدیل می‌شوند؛ و این چیزی است که آدُرنو «محیط رهایی از قدرت هنر» می‌نامد. این شکستِ جوهریِ اثر در دستیابی به وحدت انداموارهای، نوعی عدم قطعیت تفسیر به وجود می‌آورد که اثر را از قید نیات تعیین کنندهٔ خالق آن رها می‌کند. به این ترتیب اثر به نوعی استقلال می‌رسد و ابژه‌ای است خودپو و قائم به ذات که در تحقق فکر آزادی «مشابه با وفاق است.» از این جهت «هنر همان است که متافیزیک همیشه آرزوی بودنش را در سر داشته است... نوعی وجود تجربی که خود را به مثابهٔ

آدُرنو معتقد است که زیباشناسی «دیگر نمی‌تواند به هنر به مثابهٔ یک واقعیت مبتنی باشد.» و «این‌که آیا هنر به حیات خود ادامه می‌دهد یا نه... صرفاً حدسی است و هرکس ممکن است پاسخ خود را به آن بدهد.»

وجودی روحانی (روح) تعیین می‌کند.» هنر به آن چیزی دست می‌یابد که فلسفه فقط می‌تواند آرزویش را در سر بپروراند. آدُرنو معتقد است که بی‌تردید آن‌چه در کل ایدئالیسم ناگفته آمده است، این است که هنر همیشه الگوی فلسفه بوده است و نه برعکس.

آثار هنری به مثابهٔ «انگاره‌های وفاق» بدین‌معنا که ابژه‌هایی آزادند، با فقدان آزادی در جهان واقع ناسازگارند و به نقد آن برمی‌خیزند. بنابراین، وفاق‌ناپذیری دو لحظهٔ بنیادین هنر با یکدیگر، مبنای وفاق‌ناپذیری آن با واقعیت است. به‌این معنا، هنر به *کلی* انتقادی است، صرفاً به خاطر آن که هنر است. هنر فقط با حضورش در جامعه به نقد جامعه برمی‌خیزد. از سوی دیگر، موفقیت یا شکست نسبی آثار منفرد هنری در بیان حقیقت جامعه‌ای که در آن تولید شده‌اند، به چگونگی بیان وفاق‌ناپذیری لحظه‌های محاکات و خردورزی از طریق ویژگی‌های صوری اثر بستگی دارد؛ زیرا، آن‌گونه که آدُرنو می‌گوید، تضادهای حل نشدهٔ واقعیت (که صورت بنیادین آن، تضاد بین طبیعت و سوبژکتیویته، محاکات و خردورزی است) «در هنر و در پوشش مبدل مسایل ذاتی (immanent) صورت (فرم) زیباشناختی» باز ظاهر می‌شود. معیار موفقیت در حل‌وفصل این مسایل معیاری دوگانه است. نخست، «آثار هنری باید بتوانند مواد و جزییات را در قانون ذاتی صورت (فرم) تلفیق کنند.» این، لحظهٔ درهم‌آمیزی محاکات و خردورزی است، لحظهٔ

وحدت است، که از دل آن مفهوم کلاسیک زیباشناسی صورت (فرم) به مثابهٔ «ترکیب ناسرکوبگر (غیر اقتدارگرایانهٔ) اجزای پراکنده» سر بر می‌آورد. دوم، به هر رو این تلفیق، نباید به گونه‌ای تحقق یابد که اجتناب‌ناپذیری شکست نهایی خود را پنهان کند. به عبارت دیگر، آثار هنری «نباید گسست‌های باقی‌مانده از فرایند تلفیق را محو کنند، بلکه لازم است در کلیت زیباشناختی آثار عناصری را که در برابر تلفیق و یک پارچگی مقاومت کرده‌اند حفظ کنند.» زیرا «اثر هنری جمع کل روابط تنش است، چرا که تلاشی است برای حل آن‌ها.» هنر «نظام ساختمند تناقض‌هاست»، «کلیتی آنتاگونیستی است.» البته، آدُرنو علیه آرمان کلاسیک هماهنگی بحث می‌کند؛ دقیقاً استقلال اجزاست که «هنر را از فعالیتی صرفاً طرح‌مند (schematic) متمایز می‌کند.» هنر تضادهای بین عناصر خود را از طریق *حل* آن‌ها به برون فرا می‌فکند، اما از طریق نقش میانجی‌گرانهٔ بیان، از طریق تولید فنی آن‌ها.

پس هنر «حقیقت است تا آن‌جا که در زبان و در کل هستی خود ناهمخوان (متنافر) و آنتاگونیستی است، مشروط بر آن‌که آن جداافتادگی‌ها را درهم آمیزد و بدین‌ترتیب آن‌ها را در *وفاق ناپذیریشان* قطعی کند.» هنر تا آن جایی حقیقی است که در شکل‌دهی یا تجلی صوری تضاد یا آنتاگونیسم موفق باشد. و غیر حقیقی است تا آن‌جایی که بیان تضاد یا آنتاگونیسم را از طریق تحمیل وحدتی اندام‌وار سرکوب کند، و یا نتواند به کفایت میانجی تضاد باشد تا اثری منسجم تولید شود. هنر باید «سفت و سخت به فکر وفاق در دنیایی آنتاگونیستی پایبند باشد» و در همان حال «با قاطعیت جلوهٔ ظاهری وفاق را رد کند.» دلیل ذاتی و زیباشناختی رد تجلی ظاهری وفاق آن است که اثری وفاق یافته و هماهنگ، به گونه‌ای کارآمد واقعیت تضاد یا آنتاگونیسم بنیادین بین محاکات و خردورزی را انکار می‌کند، تضادی که هنر در سطح معنازایی از دل آن به استقلال و خودپویی دست می‌یابد. بدین‌ترتیب، دیگر به هیچ‌وجه یک ابژهٔ زیباشناختی مستقل و قائم به ذات نخواهد بود. گرچه به هر رو تولید چنین اثری به نظر غیرممکن می‌رسد، زیرا وفاق‌ناپذیری محاکات و خردورزی شرطی هستی شناختی، گرچه به لحاظ تاریخی خاص است: یعنی شرط سوبژهٔ منزوی جامعه‌ای مادی شده است. اگرچه دلیل دیگری نیز برای مخالفت آدُرنو با تلاش برای تولید تجلی ظاهری وفاق نیز وجود دارد که به لحاظ اجتماعی نیز صریح‌تر و سرراست‌تر است؛ و آن این‌که اگرچه استقلال بنیادین هنر به مثابهٔ یک فضای ارزشی قائم به ذات، آن را از احتمال عمل کردن به منزلهٔ رسانهٔ وفاق واقعی جدا می‌سازد، انگاره‌های وفاق، که هنر تولید می‌کند (و از دل آن‌ها وفاق‌ناپذیری خود با واقعیت را بیان می‌کند) در معرض خطر دایمی به اشتباه گرفته شدن و یا جایگزین شدن با وفاق واقعی هستند. به عبارت دیگر هنر در معرض خطر پیوستهٔ مشارکت در جرم نمایش جهان موجود به مثابهٔ تنها محیطی است که در آن وفاق ممکن است (اگرچه در قلمرویی محدود)؛ یعنی خطر اجرای آن‌چه هورکهایم نخست کارکرد مثبت فرهنگ در جوامع بورژوایی نامید. تا آن‌جا که آثار هنری در راستای آرمان (ناممکن) هماهنگی (هارمونی) یعنی *تجلی ظاهری* وفاق، تولید و تفسیر می‌شوند. هنر کماکان نقشی اساساً ایدئولوژیکی بازی خواهد کرد که، اگر نتواند هیچ‌گاه به کلی از آن بگریزد، به هر رو می‌تواند در مقابل آن مقاومت و تأمل کند، مشروط بر آن‌که فکر وفاق‌ناپذیری قطعی را فراگیرد.

خطر ذاتی هم سویی هنر با جریان تولید وفاق کاذب، از دید آدُرنو اصلی‌ترین مسألهٔ سیاسی است که استقلال ابژهٔ هنر در پیش روی هنرمند قرار می‌دهد. و این مسأله که کارآمدترین واکنش به آن چیست (این سوال که چطور دیالکتیک زیباشناختی وفاق و عدم وفاق را می‌توان برای مقابله با احتمال وفاق کاذب به کار برد) زیباشناسی آدُرنو را به کلی از زیباشناسی لوکاچ متمایز می‌کند؛ زیرا حول این سوال است که کل برداشت آدُرنو، تعبیر او و ارزیابی‌اش از مدرنیسم دور می‌زند. روش‌های متفاوت وفاق‌ناپذیری هنر با واقعیت در آثار کلاسیک و مدرن یا غیر انداموار است که از دید آدُرنو هم نشانگر تفاوت اساسی بین آن‌هاست و هم برتری قطعی زیباشناسی مدرنیستی را نشان می‌دهد.

تا این‌جا، بحث ما در سطح انتزاع اثر هنری بوده است؛ حال باید بحث را در سطحی متناسب برای نظریه‌مند کردن تأثیر

بنیادی فرایندهای اجتماعی ـ تاریخی بر هنر ادامه دهیم؛ زیرا آدُرنو درحقیقت زیباشناسی مدرنیستی را اساساً در حکم واکنشی اندیشمندانه به اثر این فرایندها بر هنر می‌شناسد.

مدرنیسم: انتزاع، ناهماهنگی و «چیزی تازه»

از بحث ما دربارهٔ زیباشناسی آدُرنو دو نکتهٔ آشکارا متعارض، خود نموده است: یکی پذیرش مفهوم کلاسیک تجربهٔ زیباشناختی به مثابهٔ «وحدت درعین تنوع» یا پیوند دو سویهٔ عناصر ابژکتیویته از سوی او؛ و دیگری عدم پذیرش تجلی ظاهری وفاق، وحدت انداموار، یا هماهنگی (هارمونی) در حکم یک آرمان تحقق‌پذیر زیباشناختی؛ هرچند دیدیم که ویژگی اساساً تاریخی رویکرد زیباشناختی آدُرنو، نقش میانجی را در این تعارض بازی می‌کند. به هر رو فکر وفاق‌ناپذیری قطعی که زیباشناسی آدُرنو حول آن شکل می‌گیرد، در نظر ما تا این جا انتزاعی و در بنیاد منفی باقی می‌ماند؛ زیرا توجیه وجودی خود را فقط از شناخت ناممکنی ساختاری تحقق آرمان زیباشناختی کلاسیک یعنی وحدت انداموار در جامعه‌ای فاقد وفاق دریافت می‌کند. به عبارت دیگر وحدت انداموار، آرمان زیباشناختی آدُرنو نیز هست، *اگر چنان‌چه بدون تحمیل وفاق عناصر بنیادی اثر تحقق آن امکان یابد.* گرچه آدُرنو نیز مانند بسیاری دیگر مدرنیسم را به مثابهٔ «رهایی تاریخی از قید و بند آرمان هماهنگی (هارمونی)» درک کرده است و بر آن ارزش نهاده است، به اعتقاد آدُرنو، ناهماهنگی، یعنی نقطه‌ای درست در مقابل هماهنگی (هارمونی)، «نشان و مشخصهٔ» مدرنیسم است. چطور می‌توان این گذار اندیشهٔ آدُرنو از شناخت محدودیت‌های بنیادی آرمان زیباشناسی کلاسیک به تأیید قطب مقابل آن به مثابهٔ اصلی برای ساخت اثری هنری را توجیه کرد؟ پاسخ را باید در نظریهٔ جامعه شناختی آدُرنو یافت؛ بخصوص در شرحی که از مادی شدن و خنثا شدن فرهنگ از طریق کالایی شدن مستمر آن ارایه می‌دهد. برای کاوش در این مسأله، لازم است عناصر متمایز برداشت آدُرنو از مدرنیسم یعنی *انتزاع، ناهماهنگی و «چیزی تازه»* را بازشناسیم؛ زیرا اگرچه آن‌ها به ظاهر ارتباط بسیار نزدیک با هم دارند، هریک از این سه اصل در ساختار مقوله‌ای اندیشهٔ آدُرنو جایگاه متمایزی را اشغال می‌کند. البته این یکی از مزایای کار آدُرنو در باب مدرنیسم است که (برخلاف نگرش مثلا کلمنت گرینبرگ) این تمایزات مقوله‌ای را قایل می‌شود.

تمایزات مقوله‌ای بین اصول انتزاع، ناهماهنگی و «چیز تازه» که در شیوهٔ برخورد آدُرنو به آن‌ها در **نظریهٔ زیباشناختی** به‌طور ضمنی دیده می‌شود، از نقش‌های متفاوتی که این سه اصل در منطق زایای آثار مدرن بازی می‌کنند برگرفته شده است. این نقش‌های متفاوت به نوبهٔ خود، از تأثیر عوامل تعیین کنندهٔ اجتماعی (که زیر ساخت رشد دیالکتیک زیباشناختی هستند) نشأت می‌گیرند. بنابراین، آدُرنو گرایش عمومی به انتزاع در هنر مدرن را با اشاره به گرایش به مادی شدن همهٔ روابط اجتماعی در تناظر با تعمیم روابط سرمایه‌داری تولید درک و تبیین می‌کند. بازتاب این روند، مادی شدن یا «خردمدار شدن» لحظهٔ محاکات در هنر است. بنابراین، مدرنیتهٔ هنر را آدُرنو ناشی از این واقعیت می‌داند که رابطهٔ تقلیدی آن با واقعیت به رابطه‌ای تقلیدی با «واقعیتی انجماد یافته و منزوی» بدل شده است. هنر مدرن، به اعتقاد او «به اندازهٔ روابط واقعی بین انسان‌ها انتزاعی است.» بکت به این مفهوم واقعگراست. از سوی دیگر، اصل ناهماهنگی را باید در حکم واکنش انتقادی هنر به این مادی شدن لحظهٔ محاکات دانست. ناهماهنگی اصل مدرنیسم است.

از سوی دیگر، اصل ناهماهنگی را آدُرنو از این واقعیت استنتاج می‌کند که کل آثار *اصالتاً* مدرن باید الزاماً تا حدی انتزاعی باشند؛ و هم‌چنین اگر بنا باشد به مثابهٔ آثاری اصیل (در حکم رسانه‌ای برای بیان حقیقت فلسفی) باقی بمانند، نباید صرفاً به بازتولید ویژگی انتزاعی زندگی اجتماعی مدرن بپردازند، بلکه آن را بیان کنند، آن را از طریق لحظهٔ سوبژکتیو و سازنده‌شان (که در سطور فوق شرحش رفت)، در حکم واقعیتی منزوی (بیگانه) بیان کند، و برای دستیابی به این هدف است که آثار هنری باید اصل ناهماهنگی را بپذیرند. از آن‌جا که مادی شدنِ لحظهٔ محاکات، تنش را (وفاق‌ناپذیری بنیادین بین لحظه‌های محاکات و خردورزی

هنری را که توانایی و استعداد هنر برای ایفای نقشی انتقادی در حکم انگارهٔ وفاق از دل آن بر می‌خیزد) تضعیف می‌کند، برای باز تولید این تنش، و لذا حفظ وفاق‌ناپذیری هنر با واقعیت، هنرمند باید وفاق‌ناپذیری را به مثابهٔ اصلی بنیادین، یعنی اصل ناهماهنگی، آگاهانه در اثر هنری تزریق کند. به عبارت دیگر اگر بناست اثر هنری جایگاه انتقادی خود را حفظ کند، باید به لحظهٔ سوبژکتیو و سازنده اهمیت بیش‌تری داده شود. ویژگی انتقادی اثر را باید به گونه‌ای خودآگاه، هنرمند خلق کند. بنابراین هنر مدرن، به گونه‌ای بنیادین *نام گرایانه** (nominalistic) است، و درنتیجه الزاماً بسیار بیش از اسلاف کلاسیکش درحد پیچیده‌ای مبتنی بر میانجی‌گری مفهومی است؛ یعنی آن که نقد (تأمل بر محتوای حقیقی آثار بخصوص هنری)، که از دید آدُرنو همیشه «مولفهٔ اساسی و الزامی آثار هنری بوده است» اهمیتی بیش از پیش می‌یابد؛ هرچند، همان‌طور که در ادامهٔ مطلب خواهیم دید، دقیقاً همان نام‌گرایی هنر مدرن است که به وضعیت مسأله‌آمیز آن می‌انجامد.

اهمیت اصل *تازگی* در نگاه آدُرنو به مدرنیسم (مدرنیسم به مثابهٔ دیالکتیک تازگی) دو چندان است. از یک سو، می‌توان مستقیماً آن را از اصل ناهماهنگی دریافت کرد؛ و از سوی دیگر، مقتضیات دخیل در تحقق اصل ناهماهنگی، تحت شرایط کالایی شدن فزایندهٔ صورت زیباشناختی و از طریق تخصیص آن برای اهدافی که مستقیماً جنبهٔ تجاری دارند و توسط صنایع فرهنگی و تبلیغاتی، بر اهمیت و جنبهٔ کانونی اصل تازگی به شدت افزوده است. آدُرنو در درجهٔ نخست این بحث را عنوان می‌کند که درحالی که «در گذشته، سبک‌ها و شیوه‌های زیباشناختی با پیدایش سبک‌ها و شیوه‌های جدید نفی می‌شدند» مدرنیسم (به مثابهٔ زیباشناسی ناهماهنگی) «خود سنت را نفی می‌کند.» زیباشناسی مدرنیستی از طریق ایدهٔ ناهماهنگی خود را در چارچوب مناسبات آن‌چه «نو» است، به شیوه‌ای کاملاً انتزاعی و در نتیجه کاملاً باژْ تعریف می‌کند، و این شیوه‌ای است که رشد زیباشناسی کلاسیک را تضعیف می‌کند؛ تا آن‌جا که در مدرنیسم، «نو» به مثابهٔ اصلی کلی، یعنی «میل به چیزی نو» و نه خود «چیز نو» به صورتی قطعی و مقرر، و چیز به واقع نو بلافاصله به چیزی متعلق به حال (سنتی تازه) بدل می‌شود که فکر [جستجوی] چیزی نو دوباره بر متن آن و به موجب فاصله‌ای که از آن دارد سنجیده می‌شود. بنابراین مدرنیسم به هیچ عنوان پدیده‌ای زمانی نیست، بلکه درواقع دیرش زمان را *واپس می‌زند*. به عبارت دیگر «نو» چیزی «ثابت و بدون تغییر است.» دیالکتیک بی‌قرار ابداعات صوری را که به سوی نو شدن پیوستهٔ ناهماهنگی جهت گرفته است، می‌آفریند: هنری که «در چارچوبی باز و نامحدود و همراه با عدم قطعیت در پی ابژکتیویته (عینیت) می‌گردد.»

آن ناهماهنگی چیزی است که باید پیوسته باژْ نو شود، چیزی که ریشه در جوهر ذاتاً منفی خود دارد: یعنی گرایش ذاتی و درونی ناهماهنگی هر اثر واقعی به تبدیل شدن به نقطهٔ مقابل خود از طریق آشنایی. به هر رو، این گرایش ذاتی به باژْ نو شدن هم تحت تاثیر عوامل بیرونی و هم عوامل درونی دیالکتیک زیباشناختی و توسط دو رویداد اجتماعی کاملا نزدیک به هم تقویت می‌شود: کالایی شدن پیشروندهٔ فرهنگ، و زیباشناختی شدن خودِ صورت کالایی. نخست، ویژگی کالایی خود اثر هنری است، یعنی بازار هنر، که در آن گرایش عمومی بازارهای کالا به نوآوری پیوسته به گونه‌ای اغراق یافته مشهود است. ارزش کاربری ابژهٔ مستقل هنری به گونه‌ای تناقض‌آمیز فقط ناشی از این واقعیت است که اثر هنری فاقد هرگونه ارزش کاربری است. بنابراین گرایشی ذاتی وجود دارد به آن که ارزش کاربری، به ارزش مبادله فرو کاسته شود. تا آن‌جا که هنرمندان باید با فروش آثار خود زندگی کنند. چنین گرایشی میل به درونی شدن در آن‌ها در هنگام تولید دارد؛ هم به شکل کلی ضرورت نوآوری و هم به شکل خاص تقاضای کارگزاران و فروشندگان برای دریافت صورت‌های خاصی از ابداع در زمان‌هایی بخصوص. این تقویت دیالکتیک [چیز] نو [منشاء در] بیرون خود دیالکتیک زیباشناختی دارد و تا آن‌جا که تقاضای بازار (که شبکهٔ نهادی شدهٔ منتقدان، کارگزاران، فروشندگان، مالکان و مدیران آن را ایجاد و هدایت می‌کنند) با تقاضای شکل زیباشناختی در تعارض باشد، این یکی آن دیگری را تحریف می‌کند و از شکل می‌اندازد.

دوم، زیباشناسانه‌تر شدن صورت کالایی در صنایع فرهنگی و تبلیغاتی مطرح است. آن‌چه این‌جا دخیل است مسألهٔ خنثا شدن استعداد و قابلیت انتقادی صورت‌ها و صناعات بخصوصی است که ناشی از کاربرد ابزاری آن‌هاست. لذا آدُرنو می‌گوید: «کشیدن تابلویی به سبک کوبیسم در سال ۱۹۷۰ درست مانند ساختن پوسترهای تبلیغاتی است؛ و در هر دو مورد اصل‌ها از آن که در معرض فروش گذاشته شوند، ایمن نیستند.» این گرایش پویایی دیالکتیکی [چیز] نو را از [منشأیی] داخلی تقویت می‌کند، زیرا گرایش ذاتی ناهماهنگی به هماهنگ شدن از طریق آشنا شدن را تقویت می‌کند و سرعت می‌بخشد. در همان حال، به افزایش حاشیه‌ای شدن اجباری هنر اصیل می‌انجامد، زیرا توانایی اثر هنری به مقاومت در برابر این نوع همگونی ـ این عدم وضوح بنیادی ـ به اصلی انتقادی بدل می‌شود. این به نوبهٔ خود غلبهٔ فزون یافتهٔ محاکات بر خردورزی را در آثار مدرن تقویت می‌کند، تا جایی که دقیقاً جنبهٔ تقلیدی آثار است که بی‌درنگ دریافت می‌شود.

پس مدرنیسم آدُرنو نوعی دیالکتیک زیباشناختی بی‌قرار [چیز] نوست، که اصل ناهماهنگی عامل محرک آن است در بافت نوعی گرایش ذاتی به انتزاع، که توجیه زیباشناختی خود را از مقاومت درونی در برابر مادی شدن زندگی اجتماعی به‌طور کل و فضای فرهنگی به‌طور خاص دریافت می‌کند. در دل «نو» است که «کهنه» (ایدهٔ هنر به منزلهٔ یک محیط مستقل ارزشی و رسانه‌ای برای حقیقت فلسفی) امکان تداوم می‌یابد. پویایی درونْ زادِ آثار مستقل و قائم به ذات [هنری] تحت شرایط خردورزانه شدن محاکات و «قدرت رشد یابندهٔ واقعیت بیرونی بر سوبژه (ذهن)» در ناهماهنگی به یکدیگر می‌رسند. متافیزیک زیباشناسی کلاسیک به گونه‌ای منفی به منزلهٔ متافیزیک مدرنیسم به حیات خود ادامه می‌دهد؛ هرچند مدرنیسم همان‌طور که در آغاز مطلب گفتیم خود مسأله‌آفرین شده است. برای آن که ببینیم چطور و چرا چنین است، لازم است به مسألهٔ نام‌گرایی ذاتی هنر مدرن بازگردیم؛ زیرا این جنبهٔ نام‌گرایانهٔ مدرنیسم است که به اعتقاد آدُرنو درحال فرو پاشاندن هنر از درون است.

فقط در جهانی که بر تقابل ساختاری بین ابژکتیویته (عینیت) و نیازها و امیال سوبژه غلبه شده است (جامعه‌ای به وفاق دست یافته) فکرِ حقیقت، تحقق خواهد یافت.

بحران مدرنیسم: جوهرزدایی و عقلانیت (مفهوم‌گرایی)

از دید آدُرنو، بحران مدرنیسم و درنتیجه بحران هنر نتیجهٔ مستقیم خردورزانه شدن محاکات و درنتیجه افزایش اهمیت و نقش لحظهٔ سوبژکتیو و سازنده است؛ زیرا، همان‌طور که ما در این مقاله بحث کردیم، استعداد هنر برای بیان انتقادی حقیقت لحظهٔ حال، نخست بستگی دارد به تمایز سرانجام وفاق‌ناپذیر بین خرد و محاکات، و دوم، دست‌کم در اصل، به *اولویت ساختاری* دومی (یعنی محاکات) در اثر هنری، زیرا اصل خردورزی سوبژه است که هنر باید در حکم یکی از وظایف اصلی خود به نقد بکشد. از دیدگاه زیباشناسی فلسفی تعارضی ژرف در قلب نام‌گرایی هنر مدرن وجود دارد؛ زیرا به گونه‌ای فزاینده مجبور است به مثابهٔ ابزار ایفای نقش انتقادی خود، دقیقاً به همان چیزی اتکا کند که وظیفه‌اش نقد آن است: «نو میل به عدم همانندی دارد، اما با این میل، به‌طور اجتناب‌ناپذیر میل به همانندی خواهد داشت.» هنر مدرن «پیوسته می‌کوشد ترفند ناممکن همانند کردن ناهمانند را عملی کند.» خودآگاهی افزودهٔ آن بیش‌تر شر است تا مایهٔ رحمت، اما از آن گریزی نیست. «پیوند انتخابی» هنر با عقلانیت خطر حل شدن کامل و برابری را همراه دارد.

در مورد این روند به دو نکته باید اشاره کرد: نخست ایدهٔ «جوهرزدایی» (desubstantialization) یعنی از میان رفتن استعداد هنر برای عمل به مثابهٔ رسانهٔ احتمالات تاریخی است. آن دیگری به زمینهٔ زیباشناختی عینی این روند مربوط می‌شود: محو اهمیت زیباشناختی حس‌برانگیزی (sensuousness). حس برانگیزی یکی از جنبه‌های اصلی

محاکات و درنتیجه هنر است. به‌طور مشخص‌تر از طریق «روحانی کردن» (spiritualization) عوامل مربوط به حواس (که فراوردهٔ بیان محاکات از طریق خرد است) هنر شکل ایژه‌ای آزاد را به خود می‌گیرد، و لذا می‌تواند به‌طور هم‌زمان انگاره‌ای از وفاق ارایه دهد و رسانهٔ حقیقت باشد. یک لحظهٔ بنیادین غیرحسی در ساختار حسی کل آثار [هنری] وجود دارد که امکان تجلی ندارد، مگر از طریق آن ساختار. از دل این دیالکتیک حسی و غیر حسی است که هنر وضعیت خاص هستی شناختی خود راکسب می‌کند، به مثابهٔ چیزی که هم‌زمان عقلانی و حسی است؛ یعنی «پنداره‌ای از آن‌چه نادیدنی است... شبیه به مفهومی که مفهومی نیست.» وعدهٔ واقعیت محتوا، یعنی وعده‌ای که آن محتوا را حقیقی می‌کند، به اعتقاد آدُرنو، با حس‌برانگیزی آن در پیوند تنگاتنگ است؛ هرچند، اهمیت رو به افول جنبهٔ زیباشناختی محاکات که ناشی از جبری اجتماعی است، به شکل نوعی منع حس *برانگیزی* تجلی می‌یابد. این بحران واقعی هنر است: «هنر به حیات خود ادامه نخواهد داد اگر حس برانگیزی را فراموش کند، درست همان‌طور که به حیاتش ادامه نخواهد داد اگر تسلیم نوعی حس‌برانگیزی بیرونی شود که از ساختار واقعی‌اش جداست.»

این جوهرزدایی هنر است به دو مفهوم. نخست، در مفهوم مستقیم و بلافصل محو مادیت هنر؛ دوم در مفهوم ضمنی از میان رفتن احتمال بیان حقیقتی که با آن مادیت همراه است. چنین فقدانی در مدرنیسم رایج است و به عبارتی خصیصهٔ آن محسوب می‌شود، زیرا در نام‌گرایی فزایندهٔ آن، درحقیقت مدرنیسم به گونه‌ای فزاینده استعداد بیان حقیقت را فقط به صورت منفی و انتزاعی می‌یابد، به صورت میل به وفاق‌ناپذیری، و نه به گونه‌ای عینی و از طریق لحظهٔ کلاسیک و یکپارچه (وحدت یافته) خود. حتی در مدرنیست‌ترین آثار، این احتمال به مثابهٔ شرط امکان‌پذیری هنر وجود دارد، اما اهمیت زیباشناختی آن متناسب با خردورزانه شدن محاکات رو به افول است. بنابراین، جوهرزدایی هنر هم «مرحله‌ای است در انحلال (liquidation) هنر» و هم بخشی اساسی است از «تحول منطقی آن.» از دید آدُرنو، مدرنیسم به خیابانی بن‌بست بدل شده است؛ نه به دلایل زیباشناختی، بلکه به دلیل عوامل تعیین کنندهٔ ابژکتیو اجتماعی. پس آیا زیباشناسی آدُرنو دیگر چیزی برای کمک به مباحث جاری مربوط به امکان فراتر رفتن از این دیالکتیک ویرانگر، رفتن به سوی هنر پسامدرن، ندارد به جز تکرار آگاهانهٔ امکان‌ناپذیری آن؟

پسامدرنیسم و نظریهٔ پیشرفته‌ترین مادهٔ هنری

دست‌کم دو نکته روشن است: نخست آن‌که نظریهٔ اجتماعی آدُرنو (بخصوص نظریهٔ مادی شدن او) زیر بنای شیوهٔ نگاهش به این مسأله است که «هرچه به هنر مربوط می‌شود، مسأله‌آفرین و مشکل‌ساز شده است: حیات درونی‌اش، رابطه‌اش با جامعه، حتی حق وجودش.» پس بازسازی نظر آدُرنو در مورد امکانات زیباشناختی جاری را باید نخست از قلمرو نظریهٔ اجتماعی او آغاز کرد. دوم، بدیهی است که در چارچوب مفهوم مدرنیسم از دید آدُرنو، فکر هنر پسامدرن (و گرچه نه فکر فرهنگ پسامدرن) بیانی است که با خود در تعارض است؛ زیرا اگر بناست آن‌گونه که، برای مثال، جیمسن عمل کرده است، از دل مناسبات گستردهٔ جامعه‌شناسی هنر آدُرنو، به درک پسامدرنیته به مثابهٔ زوال (dissolution) استقلال قلمروی فرهنگی دست یابیم، آن‌گاه به این نتیجه خواهیم رسید که فراورده‌های آن دیگر فاقد ویژگی‌های اثر هنری به مفهوم کلاسیک آن هستند. آن‌ها دیگر نمی‌توانند به مثابهٔ رسانه‌ای برای بیان حقیقت فلسفی عمل کنند. از این جهت حق کاملاً با تری ایگلتن است که هنر پسامدرن را هزل (parody) امیال تاریخی، آوانگارد و انقلابی یکپارچه کردن مجدد تجربهٔ زیباشناختی و زندگی عملی از طریق سیاسی کردن هنر می‌داند. طرفداران طرح تبدیل و تخصیص انتقادی پسامدرن باید این جنبهٔ بنیادین وجود آن را به کفایت جدی تلقی کنند. در هر حال، پسامدرنیسم صرفاً وارونهٔ هزل‌آمیز آوانگاردگرایی انقلابی در هنر نیست؛ بلکه یادآور به هنگام وابستگی مطلق انقلاب‌های زیباشناختی به موفقیت جنبش‌های گسترده‌تر اجتماعی و سیاسی است که این انقلاب‌های زیباشناختی جزیی از آن‌ها بوده‌اند.

برخلاف این اتهام رایج که *نظریهٔ زیباشناسی* [آدُرنو]

«مهجورتر از آن است که مبنای شروع قرار گیرد، زیرا مفهوم هنر مدرن در این نظریه به شدت آمیخته و درهم جوشیده با گرایش‌های زیباشناختی است که در نخستین نیمهٔ این قرن (و شاید زودتر) به پایان خود رسیدند.» آدُرنو درحقیقت از تحولات زیباشناختی که اخیراً از طریق ایدهٔ پسامدرنیسم مطرح شدند به خوبی آگاه بود. بی‌تردید، همین تحولات که او تحت نام «فرامدرنیسم» (hyper - modernism) از آن‌ها یاد می‌کند، توجه او را به بحران هنر جلب کردند. او می‌گوید، فرامدرنیسم «ترجیح می‌دهد به نیروهایی با هشیاری مادی شده بپیوندد تا در سمت ایدئولوژی انسانیت خیالی باقی بماند. ناهماهنگی... به صورت ماده‌ای فاقد تمایز انجماد می‌یابد، نوعی اضطرار جدید بدون رد (trace) حافظهٔ گذشتهٔ آن، بدون احساس، بدون جوهر.» این فراوردهٔ احتیاط کاریِ ناهماهنگی است به دلیل مجاورتش با هماهنگی؛ یعنی پیامد غایی «تابوی شهوت» در هنر. هرچند در همان حال چنین تحولی، و متعاقباً افول هنر مستقل که اجتناب‌ناپذیر است (آن‌گونه که جیمسن مایل است نشان دهد) به ذهن آدُرنو خطور نکرده بود. البته او به صراحت اشاره می‌کند که «مشکل می‌توان گفت این تابوی حس‌انگیزی که بسیار متأخر است زمینه در منطق درونی صورت (فرم) دارد یا صرفاً بازتاب ناشایستگی هنری است؛ یعنی مسأله‌ای لاینحل، که تصادفاً مشابه آن در مباحث مربوط به هنر مدرن مکرراً دیده می‌شود.» تخریب سنت، درعین‌حال تخریب ثبات جامعهٔ تفسیرگر است که مقاومتش را در برابر معیارهای کاملاً تجاری ارزیابی تضعیف می‌کند؛ یعنی فرایندی که نیاز به نقد آگاهانه را به مثابهٔ مؤلفه‌ای ضروری در دریافت اثر تقویت می‌کند.

پس از دید آدُرنو، پسامدرنیسم را فقط می‌توان به دو صورت درک کرد: نخست به صورت «فرامدرنیسم» ـ مرحلهٔ نهایی و فروپاشیده در دیالکتیک افول یافتهٔ مدرنیسم، و آخرین و بی‌ثمرترین آوانگارد ـ و دوم و متعاقباً به دنبال افول هنر مستقل، به مثابهٔ یک «قلمروِ فرهنگی» جدید (جیمسن) بدون هیچ *توان بالقوهٔ انتقادی*؛ یعنی تجلی آغاز [روند] کلی مادی شدن. اما دیگر امکانات زیباشناختی و دیگر گرایش‌هایی که ظهور می‌کنند، اعم از اجتماعی یا هنری چطور؟ زیباشناسی آدُرنو به چه طریق می‌تواند در درک این گرایش‌ها به ما کمک کند؟ در این‌جا مسأله اساسی، ریشه در تک خطی بودن نگرش آدُرنو به تاریخ دارد؛ به عبارتی تک بعدی بودن برداشت او از گرایش به سمت مادی شدن کل روابط اجتماعی، یعنی روندی که در ذات رشد سرمایه‌داری است. این برداشت غیر دیالکتیکی است؛ دست‌کم [می‌توان گفت] دیالکتیک را به حاشیه می‌راند، و بازی را به قلمروِ بقایای استقلال (خودمختاری) که می‌تواند مقاومت سوبژه‌های منفرد (هنرمند آوانگارد و مخاطب فرهیخته) را برانگیزد، محدود می‌کند. هرگاه به این نتیجه برسیم که این تک خطی بودن برای نمایش پیچیدگی و ناهمواری بنیادین فرایند توسعهٔ تاریخی کفایت نمی‌کند، مجموعه‌ای متفاوت از امکانات زیباشناختی شروع به ظهور می‌کنند که در لحظهٔ «غیر هم‌زمان» دیالکتیک توسعه، تمرکز یافته‌اند.

این دیدگاه درواقع ذاتی شرحی است که خود آدُرنو از توسعهٔ مدرنیسم («فقط در آن‌جا که توسعه به سمت جهان نظام یافتهٔ اداری و مدرنیتهٔ اجتماعی هنوز چندان با موفقیت وضعیت خود را تثبیت نکرده است ـ برای مثال در فرانسه و اتریش ـ مدرن به مفهوم زیباشناختی‌اش ـ آوانگارد ـ با قدرت به حیات خود ادامه می‌دهد») و هم‌چنین از احتمالات سیاسی جاری («فقط در آن‌جا که هنوز قدرت کافی برای شکل دادن به نیروهایی در درون سوبژه و در همان حال مقابله با آن‌ها وجود دارد، تولید آن‌چه هنوز ممکن نبوده است به نظر ممکن می‌رسد») به دست می‌دهد؛ با وجود این پیوسته به حاشیه رانده شده است. بخصوص دو نکته نشانگر آن است که دیدگاه او باید نقش بیش‌تری در مباحثات زیباشناختی بازی می‌کرد: ۱. خصیصهٔ به لحاظ ساختاری تناقض‌آمیز کل جریان مادی شدن در باز تولید پیوسته (گرچه تحریف شده)ی آن‌چه سرکوب شده است، یعنی سوبژه؛ ۲. خصیصهٔ درحد انفجار تناقض‌آمیز شیوه‌ای که به موجب آن جوامع غیر سرمایه‌داری در نظام‌های انباشت‌گرای سرمایهٔ فرا ملی ادغام شده‌اند و کماکان می‌شوند. از دیدگاه احیای دیالکتیک زیباشناختی مدرنیسم، وارد شدن جلوه‌های فرهنگی پدیده‌ای که گفته شد، به مدرنیسم اروپایی، از اهمیت ویژه‌ای برخوردار است.

آدُرنو این بحث را مطرح می‌کند که «ما نمی‌توانیم بدون همانندسازی فکر کنیم. هر تعریفی که‌ارایه می‌دهیم درحقیقت نوعی همانندسازی است.»

درواقع، جیمسن خود اخیراً مطرح کرده است که «*رئالیسم جادویی*» به مثابهٔ «جایگزین احتمالی منطق روایی پسامدرنیسم معاصر» مورد توجه قرار گیرد. به هر رو، از پیشنهاد او هر برداشتی که داشته باشیم (و آشکارا در این‌جا پیچیدگی‌هایی چه به لحاظ نظری و چه به لحاظ سیاسی مشهود است) روشن است که این‌جا جریان پویایی عمل می‌کند که تک خطی بودن برداشت آدُرنو از دیالکتیک مدرنیسم به مثابهٔ حذف پیشروندهٔ اهمیت عینی زیباشناختی محاکات، و حرکت به سوی پیروزی خود ویرانگر نامگرایی در بی‌معنایی را زیر سوال می‌برد. و به‌طور مشخص‌تر آن‌چه این‌جا مورد تردید قرار می‌گیرد، فرمالیسم برداشت آدُرنو از «پیشرفته‌ترین مادهٔ هنری» است. پیتر برگر ایدهٔ مادهٔ هنری به مثابهٔ «مقولهٔ اصلی زیباشناسی آدُرنو» را شرح داده است. همهٔ درونمایه‌های اصلی زیباشناسی آدُرنو به صورتی فشرده در درون آن منکسر می‌شوند؛ زیرا این مقولهٔ اصلی است که دیالکتیک زیباشناختی و اجتماعی به واسطهٔ آن تحقق می‌یابند. از دل این مقدر تاریخی، محتوای رسوب شدهٔ اثر است که آدُرنو می‌کوشد نشان دهد که در هنر «تعارض‌های اجتماعی به شکل دیالکتیک صورت‌ها (فرم) تجلی می‌یابند.» مادهٔ هنری از دید آدُرنو «همهٔ آن چیزی است که شکل صوری به خود می‌گیرد.» همهٔ مواردی که «هنرمند تحت ارادهٔ خود دارد و ماهرانه به کار می‌گیرد: واژگان، رنگ‌ها، صداها؛ همهٔ راه‌هایی که به ارتباط از هر نوع منجر می‌شود و هم‌چنین شیوه‌های بسیار پیشرفتهٔ هماهنگی که ممکن است هنرمند به کار گیرد». «همهٔ آن‌چه که هنرمند با آن روبه‌رو می‌شود، همهٔ آن‌چه هنرمند باید درباره‌اش تصمیم بگیرد، و همهٔ آن‌چه صورت‌ها (فرم‌ها) را به وجود می‌آورد.» باین‌ترتیب، مادهٔ هنری همیشه تاریخی است و هیچ‌گاه طبیعی نیست؛ هنرمندان خود هرچه می‌خواهند در این‌باره فکر کنند و «درست همان اندازه به تحولات فنی وابسته است که فن به موادی که رویشان کار می‌شود، وابستگی دارد.» از میان رفتن بعد تاریخی مادهٔ آثار متأخر، خود از این دید گرایشی تاریخی و بازتاب زیباشناختی مادی شدن است. هنرمند این گونه با مادهٔ هر کار بخصوص برخورد می‌کند و میزان کارایی انتقادی آن را تعیین می‌سازد. هرچند در همان حال از دید آدُرنو، توان بالقوهٔ انتقادی اثر را موارد سازندهٔ آن تعیین می‌کند؛ زیرا از طریق مواد است که اثر محتوای تاریخی خود را به دست می‌آورد. به‌طور مشخص‌تر، جنبهٔ افزونگی مستمر مواد خاص به مثابهٔ رسانهٔ محتمل بیان حقیقت است که دیالکتیک مدرنیسم را به حرکت در می‌آورد. این موضوع نظریهٔ پیشرفته‌ترین مادهٔ هنری است؛ یعنی این ایده که در هر مقطع زمان مجموعهٔ خاصی از مواد هنری وجود دارند که برای بیان حقیقت آن لحظه مناسب‌ترینند. همان‌طور که برگر گفته است: «آدُرنو، با باور سفت و سخت به این ایده که مادهٔ هنری کل تحولات اجتماعی را باز می‌تاباند بی‌آن‌که خالق اثر هنری بتواند هوشیارانه این ارتباط را ببیند، فقط می‌تواند در هر عصر فقط وجود یک مادهٔ هنری را تشخیص دهد.»

مشکل این تفکر، همان‌طور که برگر در ادامهٔ مطلب شرح می‌دهد، آن است که «این سوال را که آیا صرفاً رو آوردن به الگوهای صوری گذشته آن‌ها را باز تولید می‌کند یا آن‌ها به مجاری بیان بدل می‌شوند تا یک نیاز بیانی جاری را پاسخ دهند، نظریه نمی‌تواند پاسخ دهد؛ بلکه فقط می‌توان از طریق تحلیل تفصیلی، دقیق و موشکافانهٔ آثار منفرد به پاسخ سوال دست یافت.» گمان می‌کنم این را آدُرنو هم می‌پذیرفت. گرچه مشکل این جاست که تک خطی بودن *نظریهٔ اجتماعی*‌اش، او را به سمت نوعی پیشداوری نسبت به مسالهٔ زیباشناسی سوق داد. هرچند رد این [موضع] تک خطی الزاماً به تکثرگرایی زیباشناختی، یعنی همزیستی دلبخواهی (arbitrary) و التقاطی صورت‌ها (فرم‌ها)

نمی‌انجامد؛ بلکه صرفاً مدرنیسمی «غنی‌تر و متنوع‌تر» را پیشنهاد می‌کند، که مسیر آن را نمی‌توان با پیشداوری تعیین کرد؛ اما به هر رو دربارهٔ وضعیت آن براساس معیارهای گستردهٔ فلسفی زیباشناسی آدُرنو، یعنی دیالکتیک محاکات و خردورزی (بیان و صورت) و آرمان وفاق‌ناپذیری قطعی می‌توان قضاوت کرد.

در عصر چنین عدم قطعیت هنری، تجربهٔ هنری هم به طور فزاینده ضروری است و هم به گونه‌ای روزافزون مشکل. آن دسته آثاری که در حوزهٔ نحلهٔ بی‌شکل پسامدرنیسم منظور شده‌اند و می‌توان آن‌ها را به مثابهٔ آثاری *اصیل* در نظر گرفت (یعنی گفت که هنوز از دید جامعه آثاری *مستقل* تلقی می‌شوند)، آن‌گونه که ولمر گفته است «هشیاری هنوز ناروشن پایان دوران گذار» نیستند، بلکه هشیاریِ درحال ظهور *آغاز* یک دوران گذارند. گذاری ورای نه مدرنیته و نه مدرنیسم (در تعبیر فلسفی ـ زیباشناختی‌اش)، بلکه گذاری است به مرحله‌ای تازه در دیالکتیک مدرنیسم؛ مرحله‌ای که تجربهٔ «سرمایه‌داری متأخر» چندان در تعیین آن نقشی ندارد، بلکه این تجربهٔ فزایندهٔ تناقض، پیچیدگی، و ناهمگونی توسعهٔ جامعهٔ جهانی است که آن را می‌سازد.

برگر گفته است که نظریهٔ زیباشناسی معاصر «تکلیف مفهوم بخشیدن به استمرار دیالکتیکی مدرنیسم را در پیش رو دارد.» چنین نظریه‌ای نمی‌تواند نقطهٔ آغازی بهتر از تلاش برای شناخت تاثیرات ضمنی بازنویسی دیالکتیکی نظریهٔ اجتماعی آدُرنو بر زیباشناسی او داشته باشد. ❑

* در «فرهنگ اندیشه نو» (ع. پاشایی، انتشارات مازیار، ۱۳۶۹) در ذیل مدخل نام‌گرایی آمده است: در فلسفه، انکار هستی واقعی باشنده‌های مجرد یا کلی‌ها. نام‌گرایی در شکل افراطی و آغازینش به این پرسش که «چه چیز مشترکی در ۱) مجموعهٔ چیزها هست که یک لفظ کلی را حقیقتاً می‌توان دربارهٔ آنها به کار برد؟» پاسخ می‌دهد که «هیچ چیز الا همان لفظ کلی» به نظر می‌رسد که این امر طبقه‌بندی چیزها را به انواع کاملاً به صورت دلبخواه درآورد. آن‌چه غالباً نام‌گرایی خوانده می‌شود این نظر یعنی نظر هابز و تا حدی نظر لاک و هیوم است که آن‌چه در افراد مشترک است و با یک لفظ کلی بیان می‌شود همان شباهتی است که به یکدیگر دارند. منتقدان ایراد می‌گیرند که شباهت میان اعضای یک مجموعه از چیزها همان‌قدر به صورت یک باشندهٔ مجرد است که کیفیت مشترکی که بر طبق عقیدهٔ واقع‌گرایان نمودار وجود همهٔ آن‌ها محسوب می‌شود.» (م.)

از:

"Adorno and the Metaphysics of Modernism: The problem of a 'Postmodern' Art" in *the Problems of Modernity*, Routledge, London, 1992.