دو فصلنامهٔ فلسفی شناخت، «ص۷-۲۱»
پژوهشنامهٔ علوم انسانی: شمارهٔ ۷٤/۱
بهارو تابسان ۱۳۹۵ ،*Knowledge*, No.74/1

تعامل ادبیات و هنر با جامعه از منظر آدورنو

فاطمه آذریون[G]
مجید اکبری[**]

تاریخ دریافت: ۱۳۹۳/۱۲/۲۵
تاریخ پذیرش: ۱۳۹۴/۰۴/۱۰

چکیده

مهمترین نقش اجتماعی ادبیات و هنر از منظر آدورنو، کارکرد انتقادی آن در برابر سلطه و سرکوب ا ست و از این رو نویدی برای رهایی‌بخشی است. اما از سوی دیگر، در آثار این فیلسوف و منتقد اجتماعی، او را هوادار اسـتقلال هنر و اصـالت زیبایی‌شـناسـی نیز می‌یابیم؛ رویکردی در زیبایی‌شـناسـی که برای هنر معیارهایی در ورای جامعه قائل اســت و در ارزیابی آثار، مجال چندانی به کارکردهای اخلاقی و اجتماعی نمی‌دهد. با این حال، آدورنو ضمن بیان انتقادات خود به این جریان فکری، از آن دفاع می‌کند. نگارندگان در این مقاله قصـد دارند نشـان دهند که چگونه این دو موضـع متفاوت از بابت کارکرد اجتماعی ادبیات و هنر در اندیشه آدورنو درهم تنیده شده و در یک راستا قرار گرفته است. متن ادبی با حفظ جنبه تکثر، چند معنایی و ابهام، خود در برابر ســلطه معنای تک‌ســاحتی و به‌ویژه در برابر معنای ایدئولوژیک مقاومت می‌کند. همچنین اشکال هنری دارای یک محتوای حقیقی هستند که مانع می‌شوند تا اثر هنری به آسانی در جامعه معاصـر خود تحلیل و دریافت شـود. هنر مدرن با موضـع سـرسـختانه خود در قبال جامعه با آن درگیر می شود. به همین دلیل، برای آدورنو، ادبیات و هنر که به عنوان نوید سعادت و خو شبختی ا ست، نمی‌تواند وحدت بین انســان و جهان را بیان کند، مگر به روشـــی ســلبی. در نظر آدورنو هنر و ادبیات نمی‌توانند صــرفاً منعکس کننده نظام اجتماعی باشــند، بلکه در درون واقعیت و به مثابه عاملی که نوعی معرفت غیر مستقیم پدید می‌آورد عمل می‌کند و هنر به تعبیر او، معرفت منفی دنیای واقعی است.

واژگان کلیدی: آدورنو، ادبیات، هنر جامعه، شیئ وارگی، هنر متعهد.

---

* دانشجوی کارشناسی ارشد دانشکده الهیات و فلسفه، دانشگاه آزاد اسلامی واحد علوم و تحقیقات تهران، آدرس الکترونیک: *z_azarion@yahoo.com*

** عضو هیأت علمی گروه فلسفه دانشکده الهیات و فلسفه دانشگاه آزاد اسلامی واحد علوم و تحقیقات تهران، آدرس الکترونیک:

Akbari@iau.ac.ir

مقدمه

کارکرد انتقادی ادبیات و هنر در برابر سلطه و سرکوب، عنصر اصلی اجتماعی در نظر آدورنو است. خصلتی که به این ترتیب می‌تواند بستری برای رهایی‌بخشی از این سرکوب را فراهم کند. البته این صحیح است که در نظر آدورنو هنر خصلتی دوگانه دارد. از یک سو، همواره در برابر بهره‌برداری‌های صنعت فرهنگ[1] آسیب پذیر بوده است و از سوی دیگر، گونه‌ای پیش‌آگاهی در مورد ماهیت خصمانه و بدکارانه جهان مصرفی صرف را ارائه کرده است. در واقع، نقش نقادانه قائل شدن برای هنر (در مقابل سرگرمی) بر این ادعای آدورنو اتکا دارد که هنر می‌تواند واجد یک حقیقت – محتوا[2] باشد. برای آدورنو، هنر محصول جامعه و واجد خصلتی دیالکتیکی است و این حقیقت– محتوا نیز متکی است بر نفی آنچه حقیقت نیست و مبارزه و تلاش دائمی در مخالفت با سلطه‌هایی که با رنگ و لعاب عقلانیت، تمدن و ... صورت می‌گیرد. هنر در چنین معنایی است که به تعبیری ضد فشارهای اجتماعی است. آدورنو تا به آنجا پیش می‌رود که هنر را قادر به مقابله با دیالکتیک روشنگری می‌یابد.

با این حال، در کنار عقیده به کارکرد اجتماعی ادبیات و هنر در نظر آدورنو، موضوع دیگری نیز وجود دارد؛ اینکه هنر به جهت اقتدار و اثرگذاری خود باید مستقل و خودمختار باشد. چیزی که در اصطلاح فلسفی گاه از آن به خودتعین‌بخشی[3] نیز تعبیر می‌شود. آدورنو طی نامه‌ای به والتر بنیامین می‌نویسد: «نظریه هنر برای هنر[4] نیازمند دفاع است.»[5]

چنین موضعی از سوی یک منتقد مارکسیست که البته منتقد جریان اصالت زیبایی‌شناسی[6] نیز هست، بسیار عجیب و جالب توجه است. حال باید پرسید که منظور آدورنو از این دفاع چیست و چگونه از آن دفاع می‌کند. اصالت زیبایی‌شناسی تأکید زیاد بر خودمختاری هنر دارد و قائل شدن کارکردهای اجتماعی برای هنر را برنمی‌تابد. از این رو، چنین رویکردی از یک مارکسیست بعید به نظر می‌رسد، چرا که چنین منتقدی پیرو این ایده مارکس خواهد بود که هنر گونه‌ای تولید در درون ارتباطات اجتماعی است.[7]

آدورنو منتقد اصالت زیبایی‌شناسی به شکل کلاسیک خود است، از این منظر که چنین رویکردی هنر را تبدیل به امری خنثی و بی‌فایده می‌گرداند. از همین رو است که به یک معنا

---

1. culture industry
2. truth-content
3. Self-determination
4. *l'art pour l'art*
5. Adorno 1977: 122
6. Aestheticism (also the Aesthetic Movement)
7. Marx 1978: 85

بی‌غرض بودن را در زیبایی‌شناسی کانت نقد می‌کند و آن را خنثی بودن امر زیبا برمی‌شمرد.[1] در نتیجه باید پرسید که او چطور می‌تواند این دو رویکرد را با یکدیگر پیوند دهد.

خصلت اجتماعی هنر و منش انتقادی آن

کتاب *نظریه زیبایی‌شناختی* آدورنو با تأمل بر خصیصه اجتماعی هنر مدرن آغاز می‌شود و این مسئله در سرتاسر کتاب موج می‌زند. یکی از پرسش‌های مورد توجه آدورنو در این کتاب، پرسشی هگلی است مبنی بر اینکه «آیا هنر می‌تواند در جهان کنونی سرمایه‌داری به حیات خود ادامه دهد یا خیر». آدورنو از یک سو همچون کانت به خودمختاری هنر رأی می‌دهد و از سوی دیگر، با دریافت عقلانی- تاریخی هگل همدلی دارد و همچنین به‌واسطه مفهوم مارکسیستی تعین اجتماعی هنر به بسط آن می‌پردازد.

آدورنو بر آن است که هنر، حتی اگر از نظر بیان و اکسپرسیون سرشتی فردگرا داشته باشد، در معنای گسترده و کلی خود محصول فرهنگ و جامعه‌ای است که هنرمند در آن به‌سر می‌برد. به این ترتیب، هنر محصول بسترها و مناسبات اجتماعی و فرهنگی است و در کل هر نوع اثر یا محول هنری زاییده بسترهایی است که خود هنر (هم در مقام کاربست‌ها و فعالیت‌های علمی و هم در مقام نظریه و گفتمان) و هنرمند در آن نشو و نما می‌یابند. هنر در واقعیت وجود دارد و در آن کارکرد می‌یابد، و نیز به طور ذاتی، در طرق گوناگونی، به واسطه واقعیت انتقال می‌یابد. اما وضع موجود فاصله قابل توجهی با وضع موعود دارد و لذا هنر به مثابه هنر در مفهوم اصیل خود گرفتار مغایرت و تناقض شده است.[2]

آدورنو دیدگاه لوکاچ، فیلسوف و منتقد مارکسیست در مورد واقع‌گرایی را که به یک معنا رویکرد عام‌تری در نگاه تفکر چپ به هنر است، نقد می‌کند. در نظر او، آثار مدرنیستی، از واقعیتی که به آن اشاره می‌کنند، فاصله دارند و همین فاصله است که قدرت انتقاد از واقعیات اجتماعی را به آنها می‌بخشد. برداشت آدورنو از واقعیت با رد واقع‌گرایی در ادبیات متمایز می‌شود. سؤالی که باید مطرح شود این است که متن ادبی به چه نحو می‌تواند منتقد جامعه باشد؟ برای آدورنو تأویل فلسفی ادبیات بیش از آنکه در حکم شناسایی مفاهیم کلی گنجانده شده در متن باشد، باید به منزله دقیق‌ترین خوانش ممکن از آن متن باشد، ادبیات به صورت مستقیم با واقعیت ارتباطی ندارد؛ بر همین مبنا، تأثیری فراتر از واقعیتی را که دارد نشان

1. Adorno 1997: 371
2. Adorno 1992: 44

می‌دهد و منتقد جامعه می‌شود.

یکی از کلیدی‌ترین مسائلی که آدورنو در زمینه نقش اجتماعی هنر طرح می‌کند آن است که اثر اصیل هنری در جامعه سرمایه‌داری در مقابل «بت‌وارگی کالایی»[1] مقاومت می‌کند. بت‌وارگی کالایی برای نخستین بار در کتاب سرمایه مارکس و برای توصیف فرم کالایی به کاربرده شد. بر اثر این موقعیت، یعنی (موقعیت کالایی شدن)، فعالیت انسان، کار خود او، هیأتی عینی و مستقل پیدا می‌کند و به چیزی تبدیل می‌شود که با تکیه بر عنصری مستقل او را تحت کنترل می‌گیرد. انسان‌ها خود شیئ می شوند. یک انسان دیگر فرد مشخص نیست، بلکه جزئی از یک نظام تولید و مبادله است. انسان به عنوان واحدی در نیروی کار است.[2]

«بت‌وارگی کالایی» در سرمایه چیزی جز صورت مشخص از خود بیگانگی نیست. به باور مارکس، کالاهای تولید شده برای بازار، صورتی مستقل پیدا می‌کنند و در فرایند داد و ستد، روابط اجتماعی در نظر آنهایی که در این فرایند مشارکت دارند همچون روابطی میان چیزها رخ می‌نماید و به هیأت روابطی جلوه می‌کند که از اختیار خود آنها خارج است، عالی‌ترین شکل بت‌وارگی زمانی است که پول معیار ارزش و ابزار مبادله می شود. در واقع، در همهٔ اینها مارکس نظریهٔ از خود بیگانگی را نمایان می‌کند. شکل کالایی چیزی نیست جز رابطه اجتماعی، یعنی میان آدمیان است که در آدمیان، شکل رابطهٔ میان اشیاء است. بت پرستی در دنیای کالاها برخاسته از خصوصیت اجتماعی کاری است که آنها را تولید می‌کند. محصولات کار که به کالا تبدیل می شوند. محصولات کار فقط با مبادله شدن است که عینیتی کسب می‌کنند. در روابط مستقیم میان شیئ و انسان، ارزش در مبادله، یعنی در یک فرایند اجتماعی محقق می‌شود.[3]

در نظر آدورنو ارزش مبادله‌ای، در مقایسه با ارزش مصرفی کاملاً امر مفهومی به حساب می‌آید، جانشین نیازهای انسان و مسلط به نیازهای انسان می شود. جامعه هنوز یک اسطوره است و بیدار شدن از خواب اسطوره‌ها، ضرورتی همیشگی است.[4] ارزش در مبادله معنا می‌یابد، یعنی چیزی تبدیل می‌شود (وجودی برای دیگری). بیگانگی و بت‌وارگی آنجا ظاهر می‌شود که این چیز «به وجودی برای خود» تبدیل شود. سرشت بت‌واره‌ای کالا فقط مربوط به آگاهی نیست. بر عکس، یک امر دیالکتیکی است.[5]

---

1. the fetishism of commodities

۲. ویلسون ۱۳۸۹: ۶۵-۶۴
۳. کانرتون ۱۳۸۷: ۸۵-۸۸
۴. همان: ۲۹۴
۵. احمدی ۱۳۷۳: ۱۲۳

متهم کردن مناسبات اجتماعی مبنی بر این است که آنها به وضعیت مبادله کالا تقلیل یافته‌اند که در آن، حتی فردیت تقلیل ناپذیر آثار هنری نیز مختل می‌شود. آدورنو می‌نویسد که هنر باید «امر تبادل پذیر را وارد خود آگاهی انتقادی کند». به عبارت دیگر، آثار هنری نمایندگان تام‌الاختیار چیزهایی هستند که دیگر به واسطه مبادله، سود و نیازهای کاذب یک انسانیت تنزل یافته، تحریف نمی‌شوند. هنر گونه‌ای آنتی‌تز اجتماعی جامعه است. اثر هنری به نحو کارایی انتقادی باقی می‌ماند، زیرا در یک زمان، اجتماعی و خود آیین است و تماماً در جامعه‌ای که آن را نقد می‌کند، دست دارد. هنر در واقعیت وجود دارد و در آن کار کرد می‌یابد، و نیز به طور ذاتی، در طرق گوناگونی به واسطه واقعیت انتقال می‌یابد. اما وضع موجود فاصله قابل توجهی با وضع موعود دارد و لذا هنر به مثابه هنر در مفهوم اصیل خود گرفتار مغایرت و تناقض شده است. هنر از طریق ضدیت خود با جامعه، اجتماعی می شود، اما این موقعیت را تنها به مثابه هنر خودآیین اشغال می‌کند؛ هنر جامعه را به واسطه وجود داشتن محض نقد می‌کند. این نقد نشان‌گر چیزی می‌شود که واقعیت می‌نماید، نشان‌گر ذهنیت وضع موجود که شرایط مشخص را، هر چند ناعادلانه یا غیر انسانی، طبیعی جلوه می‌دهد.[1]

خود اثر و ارتباط آن با جامعه بر پایه دوگانگی خودآیین اثر می‌چرخد. اثر با توجه به قوانین درونی خودش از طریق بازگشت به قانون درون ماندگار خود که در قالب قانون فرم جلوه‌گر می‌شود، می‌تواند در برابر اجتماع بایستد و نقد کند؛ یعنی آن دوگانگی که اثر دارد عبارت است از:

۱- امر اجتماعی که گره خورده با تاریخ، فرهنگ و حوزه نمادین است

۲- به عنوان یک شیئ که در قالب شیئ‌واره ریشه‌ای شده است.

رادیکال کردن شیئ‌وارگی، به عنوان یک شیئ بی‌مصرف در فرایند مبادله ادغام نمی‌شود، و در برابر عقلانیت ابزاری (یگانه عقلانیت جامعه بورژوایی) می‌ایستد. این دوگانگی بیانگر این است که آن سویه‌ای که درون ماندگار در اثر است، همان سویه‌ای است که می‌تواند نقد اجتماعی به بار آورد، و می‌تواند نشان دهنده خصلت سیاسی اثر هنری باشد. اثر با وفادار ماندن به خودش است که می‌تواند نقش سیاسی و رهایی بخشی بازی کند.

از سوی دیگر، هنر به مثابه یک تجربه حقیقی می‌تواند در خدمت انقلاب و جامعه باشد. آدورنو درباره اثر هنری و جامعه می‌نویسد:

1. Dean kolbas 2001: 85

«دیالکتیک هنر به دیالکتیک اجتماعی شبیه است، بی آنکه آگاهانه از آن تقلید کند. نیروی مولد کار سودمند و نیروی مولد هنر، یکی هستند. هر دو از غایت‌شناسی یکسانی برخوردارند. از این‌رو، هنر هم موجودی خودآیین و هم واقعیتی اجتماعی است.»[۱]

آدورنو می‌گوید در هنر، معیار موفقیت امری دوگانه است:

«نخست اینکه آثار هنری باید قادر به ادغام و آمیزش دستمایه‌ها و جزئیات در قانون درون ماندگار شکل باشند؛ دوم اینکه آنها نباید بکوشند ازهم گسیختگی‌های به جا مانده از فرایند ادغام و یکپارچه سازی را بزدایند، به جای این کار باید ردپاهای آن دسته عناصری را که در برابر یکپارچه‌سازی مقاومت می‌کنند در بطن کلیت زیبایی‌شناختی نگه دارند؛ که این نگرش به سوی یک هنر انتقادی سوق پیدا می‌کند.»[۲]

معنا و کارکرد هنر در طول تاریخ دستخوش تغییر و تحول شده است. هنر بورژوازی در تلاش برای کسب هویت است، هویتی بین تصویر امر واقع و امر موجود. لذا هنر بورژوازی خود را به مثابه واقعیت اجتماعی عرضه می‌کند. هنر در دام واقعیت گرفتار است و به بیان تناقضات درونی آن می‌پردازد. آدورنو به دنبال هنر ناب است تا هنر بورژوازی. چرا که هنر بورژوازی منجر به صنعتی شدن فرهنگ می‌شود. وی به نفی اثر هنری از طریق میانجی‌گری به تصعید زیبایی‌شناسی می‌پردازد.[۳]

هنر متعهد

آدورنو هنر را ذاتاً منتقد جامعه می‌داند، اما زیبایی‌شناسی او ایده هنر سیاسی را رد می‌کند، بی آنکه رابطه هنر با سیاست یا جامعه را نادیده بگیرد. وی می‌گوید آن بخشی از هنر معاصر که آشکارا در پی ایفای نقش اجتماعی ـ انتقادی است، به موضع جدلی هنر نسبت به جامعه پشت پا می‌زند. هنر با امر واقعی مخالفت می‌کند، اما نه از راه اعلام مواضع صریح سیاسی، بلکه از طریق وجودش همچون هنر؛ یعنی همچون چیزی واقعی است و هم به گونه‌ای رادیکال در تضاد با واقعیت قرار دارد. آثار هنری تنها از طریق واقعی ساختن خودشان می‌توانند واقعیت موجود را به نقد بکشند؛ زیرا در غیر اینصورت وجود ندارند.[۴]

---

۱. بنیامین، مارکوزه وآدورنو ۱۳۸۹: ۹۴

۲. همان: ۹۸

۳. حسینعلی نوذری ۱۳۸۹: ۲۷۰-۲۷۲

۴ . ویلسون ۱۳۸۹: ۹۲-۹۵

اثر هنری متعهد سحر و جادو را از اثر هنری می‌زداید و به بت‌واره بودن قانع می‌کند، آن هم با روحیه‌ای سیاست گریز که در واقع عمیقاً سیاسی است. هنر متعهد ضرورتاً به عنوان هنر از واقعیت جدا است؛ هنر مستقل پیوندی با واقعیت نیست. هنر متعهد وقتی که به لحاظ سیاسی به سطح تبلیغات تقلیل یابد ارزش خود را از دست می‌دهد.[۱]

بر همین مبنا است که آدورنو، برتولت برشت را نقد می‌کند، کسی که آدورنو آثار او را نزدیک به عقاید جزمی سیاسی می‌یابد. رُک‌گویی نمایش‌نامه‌های برشت در مقایسه با نمایش‌نامه‌های ساموئل بکت، نمایان‌گر «ساده‌اندیشی سیاسی»[۲] است که تنها می‌تواند به سرمایه‌دارانی کمک نماید که برشت با آن‌ها ضدیت دارد. از آنجایی که نظریات خام [توهم] توطعه، بر شکست‌ها یا تباهی افرادی اندک تمرکز می‌کنند که تمایل دارند ناعقلانیت نظام‌مندِ کل نظم اجتماعی اقتصادی را بپوشانند، آن نظریات نمی‌توانند علامت بیماری[۳] را به‌درستی تشخیص دهند. نمایش‌نامه‌های برشت را می‌توان به‌مثابه مورد نمونه‌ایِ به کار گرفتن هنر برای کاربرد سیاسی در نظر گرفت، اما موردی که به‌وسیلهٔ آن «واقعیت سیاسی به بهای اندکی در راه تعهد سیاسی فروخته می‌شود».[۴]

آدورنو به آنتی‌تز هنر متعهد و ناب به‌واسطهٔ توسل جستن به نمونهٔ پُل والری، که نقد هنر او نمایان‌گر تمایز میان محتوای غیرسیاسی هنر و دلالت‌های سیاسی آن است، حمله‌ور می‌شود. تقابل بسیار شدید میان تعهد و خودآیینی، همان‌طور که میان هنر کارکردی و بدون کارکرد، امری غیردیالکتیکی است. انگاشت بورژوایی هنر برای هنر نمونهٔ بارز دیالکتیک هنر سیاسی و ناب است که تظاهر آن به خودآیینی مطلق، ایدئولوژیک است. زیرا از پیش، فرض را بر این قرار داده که هنر حقیقتاً می‌تواند «برای- خود»[۵] باشد. در برابر، آثار هنری و کاربردهای سیاسی وابسته به آن، حتی به‌رغم مقاصد ظاهراً انتقادی‌شان ممکن است به‌طور کامل پتانسیل رادیکال مربوط به امر زیباشناختی را از دست دهند. با این حال، از آنجا که هر اثر هنری دارای دلالت‌های سیاسی است، می‌تواند دست‌کم از مقدار کمی از حقیقت محافظت کند، اگر فقط در راستای این باشد که به امکان آینده‌ای حقیقتاً رهایی‌یافته اشاره داشته باشد. عادلانه متمسک شدن به هر یک از دو حد غایی به اندازهٔ نقطهٔ مقابل آن فاقد عاقبت‌اندیشی است، هم به‌دلیل انکار مسئولیت ضمنی هنر غیرمتعهد و هم به علت چشم‌پوشی از وظیفه‌نشناسی مستتر آنچه که

---

۱. جیمسون ۱۳۹۱: ۲۵۸-۲۵۹

2. political naiveté
3. symptom
4. Dean kolbas 2001: 95
5. for-itself

آشکارا متعهد است. این بینش قصد ندارد ضرورتی را القا کند مبنی بر اینکه هنر تا جایی که می‌تواند بدون کارکرد یا غیرسیاسی باقی بماند، زیرا درست همان‌طور که:

«تقاضا برای مسئولیت کامل مربوط به سهم آثار هنری، بار تقصیر آنها را افزایش می‌دهد، بنابراین این تقاضا در نقطهٔ مقابل با تقاضای مغایر برای وظیفه‌نشناسی قرار می‌گیرد».[1]

بحث آدورنو به هنر سیاسی متعهد مربوط نیست، بلکه به دنبال هنر سیاسی منتقد است و در اینجا است که خطاب به نویسندگانی که تعهد سیاسی‌شان مرزهای کارشان را تعیین کرده، به مخالفت هنر سیاسی متعهد در مقاله ادبیات چیست؟ می‌پردازد و معتقد است که معنا در درون یک اثر ادبی با بیرون تفاوت دارد و یک اثر ادبی، اثری است که خودآیین و درون ماندگار است. آدورنو ادبیات پیشامدرن و تقریباً همه آنهایی که خارج از اروپا هستند را فراموش کرده است. برای او ادبیات، ادبیات اروپایی ـ به خصوص غرب اروپا ـ است. او خارج از سنت آلمانی، به سراغ نویسندگان فرانسوی می‌رود. گشت و گذار در ادبیات انگلیس محدود است (دیکنز و بکت) و هیچ نشانه‌ای از علاقه او به ادبیات آمریکا دیده نمی‌شود، هر چند که او در آمریکا برای بیش از یک دهه زندگی کرده است. روی هم رفته می‌توان گفت که او در زیر سایه نویسندگان و آثار بزرگ باقی می‌ماند. هیچ تلاشی برای کشف و ارتباط گرفتن با سنت‌های حاشیه‌ای مانند ادبیات پرولتاریایی یا گروه‌های قومی و نژادی انجام نمی‌دهد. اما وی در این محدودیت تنها نیست و افق ادبی آدورنو تا حد بسیار زیادی شبیه بنیامین است.[2]

نظریه انتقادی تا حد بسیار زیادی بر اثر هنری به مثابه مخلوقی فردی تکیه می‌کند. آنچه نقد پست مدرن یا پساساختارگرا انجام می‌دهد نیز همین است که مفهوم یک اثر منسجم را با تأکید بر خصلت چندگانه و باز آن به چالش می‌کشد. برای مثال، میشل فوکو مفاهیم نویسنده و اثر را به عنوان هویت‌هایی یکپارچه و بسته به پرسش می‌کشد و آنها را کارکردهای یک گفتمان و باز و بی‌انتها می‌داند. در مقابل، آدورنو به روشنی مفهوم واقعی اثر هنری را به عنوان مبنای نظریه‌پردازی زیبایی‌شناختی می‌پذیرد. تأکید او بر وضعیت عینی اثر هنری در ویژگی‌های ساختاری و مادی آن را می‌توان یک رویکرد ویژه مدرنیستی دانست و بنابراین، احتمالاً کمتر با دغدغه‌های نظری و فرهنگی امروزی مربوط است.

یک متن ادبی گویاترین بیان تعامل متن و جامعه است. آدورنو اعتقاد داشت که در قرن بیستم اهمیت اجتماعی فرم ادبی فقط در اشاره به مقصد اجتماعی ادبیات خلاصه نمی‌شود

1. Ibid: 97 2. Cunningham 2006: 127

بلکه بیش و پیش از آن فرم ادبی ، با انکار رابطهٔ مستقیم خود با اندیشهٔ متن، اساساً و به ناچار نوعی قدرت بیان وسیع، متکثر و اجتماعی می‌یابد. زمینه‌های رسیدن به چنین ادراکی را لوکاچ شکل داده بود که اعتقاد داشت نوآوری در هنر مفهـومی کاملاً زمانی و تاریخی است.

دغدغهٔ لوکاچ محدود کردن ادبیات به تقلید از واقعیت تجربی است. وی از بیان حقایق بدیهی و بی‌مایه‌ای چون (خواندن و نوشتن فعالیت‌های بسیار متفاوتی هستند) دست بر نمی‌دارد. اصطلاح بهترین عملکرد را مورد استفاده قرار می‌دهد که خاستگاه آن در دنیای تجارت نهفته است؛ وی خواهان نابودی جدایی بین امر انتزاعی و انضمامی است که بالقوه ترسناک است. لوکاچ در پنهان کردن این واقعیت موفق است که فرایند دیالکتیکی را از ارزش عینی و ذهنی‌اش خالی ساخته است. از دیالکتیک حمایت ظاهری به عمل می‌آورد، اما برای چنین متفکری همه چیز پیشاپیش تعیین شده است. وقتی امر انتزاعی و انضمامی از یکدیگر جدا شوند در نتیجه، نوشتن غیر دیالکتیکی می‌شود. هسته نظری او جزمی باقی می‌ماند. کل ادبیات مدرن کنار گذاشته می‌شود، به جز جایی که بتوان به عنوان رئالیسم انتقادی یا سوسیالیستی طبقه‌بندی کرد. امر انتزاعی و امر واقعی ریشه در زندگی دارد.[۱]

بازتاب از دیدگاه لوکاچ انضمامی است. رمان بازتاب واقعیت است؛ اثر ادبی است که کل فرایند زندگی را منعکس می‌کند. خواننده به این امر واقف است که اثر خود واقعیت نیست، بلکه شکل خاصی از واقعیت است.

آدورنو دیدگاه لوکاچ از واقع‌گرایی را مورد انتقاد قرار می‌دهد. به نظر او، هنر از واقعیت جدا شده است، و همین فاصله است که به آن اهمیت و قدرتی ویژه می‌بخشد؛ و ادبیات هم تماس مستقیمی با واقعیت ندارد. هنر نمی‌تواند منعکس‌کننده نظام اجتماعی باشد، بلکه درون واقعیت و به مثابه عاملی که نوعی معرفت غیر مستقیم پدید می آورد عمل می‌کند: هنر، معرفت منفی دنیای واقعی است. هنر با اینکه از واقعیت جدا شده است، ولی در درون واقعیت به صورت غیرمستقیم عمل می‌کند. اما ادبیات به صورت مستقیم با واقعیت ارتباطی ندارد. آدورنو بر همین مبنا، لوکاچ را در مورد واقع‌گرایی نقد می‌کند. چون که هنر در درون واقعیت است. هنر با نشان دادن فرهنگ مدرن در واقع، تأثیر زیبایی‌شناسانه‌ای را فراتر از واقعیتی که دارد نشان می‌دهد. به خاطر همین، هنر معرفت منفی دنیای واقعی است.[۲]

اما آدورنو معتقد است در شرایط کنونی، هنر بازتابی از جامعه نیست یا با آن ارتباطی برقرار نمی‌کند، بلکه در برابرش به مقاومت می‌پردازد. اگر بخواهیم از تکاملی صحبت کنیم که بر اثر

۱. جیمسون ۱۳۹۱: ۲۲۳-۲۲۴ ۲ . رامان سلدن و پیتر ویدسون ۱۳۸۴: ۱۰۹

حل تناقضات ذاتی در وجه خاصی از واقعیت حاصل می‌شود، می‌توانیم به فلسفه موسیقی آدورنو بپردازیم. مرجع هنری آدورنو غالباً موسیقی کلاسیک و مدرن غربی است. به نظر او، تحول این موسیقی از باخ تا بولز پیشرفت مداوم مواد و ابزار موسیقایی را نشان می‌دهد. علاوه بر نت‌ها، هر آنچه هنرمند هنگام آفرینش هنری به کار می‌گیرد جزء این مواد و ابزارند: اصوات، آکوردها، فرم‌ها، سبک‌ها، روش‌های تکنیکی و غیره.[۱]

در قلمرو ادبیات نیز گفت و گوهای به ظاهر غیر منسجم در تئاتر بکت از جمله در «پایان بازی» و در «انتظار گودو»، درست نقش آهنگ‌های ناهمگون موجود در موسیقی را بازی می‌کنند، در زمینه ادبیات می‌توان از تکرار کلمات، سکوت‌ها و مکث‌ها مابین گفت و گوها و از صحنه‌های وقیح سخن گفت که نه تنها جهان متزلزل را منعکس می‌کنند، بلکه پا فراتر از آن نیز می‌گذارند و در واقع معنای پوچ و تراژیک این دنیا را نشان می‌دهند. باید گفت که تئوری آدورنو در مورد وضعیت ادبیات نیز صادق است. ادبیات در برابر واقعیت، موضعی نقادانه می‌گیرد. از دید او، شوینبرگ توانسته است ساختار ناب و عقلانی را با بیانگری، و ابژکتیویته (عینیت) را با سوبژکتیویته (ذهنیت) ترکیب کند.[۲]

به باور آدورنو کاری که موسیقی می‌کند این است که حالت‌هایی را برای ما می‌آفریند و احساسات و عواطفی را بر می‌انگیزد که به زبان قابل بیان نیست. نمی‌توانیم بگوییم چرا دچار این عواطف شده‌ایم و این عواطف چیست. به عقیده آدورنو، موسیقی بیان ناتوانی‌های انسان است، موسیقی بیان شکاف‌ها، تعارض‌ها و تناقض‌های زندگی اجتماعی است. موسیقی بیان از خود بیگانگی است، بیان نداشتن‌ها، کمبودها و حسرت‌ها است.

آدورنو مفهوم تفسیر حقیقت را در ارتباط با موسیقی نیز گسترش داده است. چرا که ایجاد موسیقی خواستار نوعی فهم می‌شود که از ملزومات متن ادبی متفاوت و مجزا نیست. در ادبیات، شکل و محتوا رابطه‌ای دیالکتیکی با هم دارند، در عین حال برتری در نظریه آدورنو به شکل کلام داده می‌شود، آدورنو در نظریه خود قبول ندارد که واقعیت را باید منعکس کرد و یا نمی‌پذیرد که ارجعیت باید به محتوا داده شود. برای آدورنو متن ادبی معنای تک ساحتی ندارد و از طریق این معنی نیست که متن ادبی به یک جهان بینی یا ایدئولوژی گروه اجتماعی خاصی مربوط می‌شود. متن ادبی با حفظ جنبه تکثر، چند معنایی و ابهام، خود در برابر معنی، مخصوصاً در برابر معنای ایدئولوژیکی یعنی تک ساحتی بودن مقاومت می‌کند. در آن مقاومت است که جنبه انتقادی متن بروز پیدا می‌کند. این وضعیت انتقادی در جامعه‌ای اتفاق می‌افتد که کاملاً

۱ . ژیمنز ۱۳۸۷: ۳۳۵ ۲ . همان: ۳۳۳

تجاری شده و در آن، متون بیانگر ایدئولوژی های تجاری شده، هستند و به طور گسترده در دسترس مردم قرار گرفته‌اند. پس در نظر آدورنو، نقطه اجتماعی و انتقادی متون درست در عدم امکان رشد کثرت‌گرایی متن ادبی در قالب‌های زبان مفهومی یا ایدئولوژی‌ها است. با این حال، موضع منفی آثار و نفی معنی، یک معنای اجتماعی به خود می‌گیرد. برای آدورنو، نفی معنی که عامل اصلی استقلال داستان است جنبه دیگری نیز دارد. آدورنو متفکرین هگلی را رد می‌کند که اثر هنری را به عنوان یک کل منسجم تلقی می‌کنند. آدورنو با در نظر گرفتن جنبه تکثر معنی در متون ادبی و خصوصیت تضاد گونه آنها و مقاومت انتقاد آمیز آنها در برابر مباحث مفهومی و ایدئولوژیکی سعی دارد نگرش جامعه‌شناسی ادبیات را که به سوی زیبایی‌شناسی هگلی سوق داده شده و ادبیات را مفهومی کرده است، رد کند.

آثار ادبی که مراجع ادبی را به وجود می‌آورند، گروه‌هایی هستند که به لحاظ فرهنگی بسیار تأثیرگذار هستند. آثار ادبی یک گروه اجتماعی شناخته شده را نمایندگی می‌کنند، توجه را به سمت انگیزه‌های آگاهانه یا ناآگاهانه نویسنده آن یا کسانی که بیشترین منفعت را از آن می‌برد منتقل می‌کنند. از دیدگاه آدورنو، انگیزه‌های نویسنده نامربوط به اثرِ نوشته شده یا محصول ادبی است و در نسبت با فرمالیسم آکادمیک متفاوت است. همانند فریب‌های هنر سیاسی متعهد، آن دسته از جامعه‌شناسان و منتقدین ادبی که معتقد به منفعت بردن عده‌ای از قاعده هستند، درباره قدرت افراد و گروه‌ها در نسبت به شرایط عینی اجتماعی مبالغه می‌کنند.[1]

آدورنو عقیده دارد عظمت آثار هنری فقط به میزانی است که پنهان‌کاری‌های ایدئولوژی را آشکار می‌سازند. این آثار از آگاهی دروغین فراتر می‌روند. ادبیات یگانه منبع مطمئن برای آگاهی و خود آگاهی بشر برای رابطه فرد با جهان به مثابه تجربه است. هنرمند بدین گونه آگاهی دروغین ما را اصلاح می‌کند.ادبیات به ما می‌آموزد که چگونه در لحظه‌ها و موقعیت‌های ملموس تاریخی، موفقیت یا شکست جامعه‌پذیری افراد را بسنجیم. برای مثال، رمان‌های استندال ـ از فرد زمیندار به فرد اشرافی و از آنجا به فرد سرمایه‌دار ـ منبعی بی‌نظیر است. ادبیات جامعه بورژوا از سرگشتگی پایدار فرد سخن می‌گوید. ملاکی برای هنری بودن ادبیات حکم می‌کند. هنرمند ادبی زمانی با منتقد هم پیمان می‌شود که سخنگوی تمام کسانی باشد که مشکلات جامعه را تحمل کند. این جا است که دیالکتیک واقعی هنر بی درنگ تجلی می‌یابد و تفسیر هنر به منزله ایدئولوژی محض، به امری بی‌معنی بدل می‌شود.[2]

1 .Dean kolbas 2001: 105

۲. لئولوونتال ۱۳۹۰: ۱۲۳-۱۲۶

نتیجه‌گیری

منش انتقادی در کنار خودتعین‌بخشی هنر

ارائه یک جمع‌بندی از نظریه زیبایی‌شناسی آدورنو به یک شکل ساختارمند دشوار است، چرا که وی به دلیل نقد «کلیت» و «تمامیت»، چنین چیزی را حتی به متون خود راه نمی‌دهد. آنچه آن را می‌توان تنها سبک او دانست، شاید روش دیالکتیکی اوست که در آثار مختلفش به شکل‌های متفاوتی بروز می‌یابد.

در نظر آدورنو، هنر همچون یک نقد ایفای نقش می‌کند، اما نه فقط نقد اصل مبادله، بلکه به عنوان نقد فی‌نفسه جامعه، تا جایی که جامعه بر مبنای همان اصل سازمان می‌یابد. هنر آنتی‌تز اجتماعی جامعه است. اثر هنری به نحو کارایی انتقادی باقی می‌ماند، زیرا در یک زمان، هم اجتماعی و هم خودآیین است و تماماً در جامعه‌ای که آن را نقد می‌کند، دست دارد. از نظر آدورنو، هنر خودآیین نیز هنری است که کارکردی انتقادی در قبال اجتماع دارد و از پذیرش هرگونه نقش از پیش تعیین شده و ضرورت ایفای عملکردی اجتماعی رهایی یافته و پیرو قوانین خاص خود است؛ قوانینی که در تعارض با جامعهٔ مبادله‌ای قرار می‌گیرد. به عبارت دیگر، هنر به این معنا خودآیین است که قابل تقلیل به نیازهای جامعه نیست تا خود را با آن مطابق سازد، و کلیتی هماهنگ و بامعنا ارائه دهد؛ از همین‌رو است که به اعتقاد آدورنو، وقتی هنر «دگرآیینی» را تصدیق کند، تبدیل به تبلیغات و آوازه‌گری سیاسی می‌شود.

هنر واجد بسترهای تکوینی و تاریخی است. نفس موجودیت هنر که استقلال سوژهٔ فردی در برابر جامعه را به همراه دارد مد نظر آدورنو است. در فرهنگ و جامعه بورژوایی سرنوشت هنر در پیوندی اجتناب‌ناپذیر با سرنوشت ذهنیت یا سوبژکتیویته قرار دارد، به همین دلیل جامعه روز به روز بیشتر سرکوب می‌شود و ازخود بیگانگی آن فزونی می‌یابد. در نتیجه، صنعت فرهنگ، تولیدات فرهنگی و هنری در جامعه بورژوایی ترویج می‌شود. بر همین مبنا، اثر با جامعه رابطه دوگانه‌ای برقرار می‌کند، خود اثر و ارتباط آن با جامعه بر دوگانگی خودآیین اثر تکیه دارد.

اثر با توجه به قوانین درونی خودش اتفاقاً از طریق بازگشت به قانون درون ماندگار در قالب قانون فرم جلوه‌گر می‌شود، و در برابر اجتماع می‌ایستد و نقد می‌کند. در واقع، اثر از یک طرف به شیئ‌واره‌گی تن می‌دهد و از طرف دیگر، در مقابل شیئ‌واره شدن جامعه مقاومت می‌کند. بر همین مبنا، اثر هم به جامعه تعلق دارد و هم نافی وضع موجود است. این دیالکتیک اثر و جامعه به درون خود اثر و فرم اثر انتقال پیدا می‌کند. مؤلفه‌هایی که در یک اثر هنری بیان می‌شود، مانند فرم و بازنمایی، در اثر ادبی نیز لحاظ می‌گردد. در یک اثر هنری و اثر ادبی

(موسیقی و ادبیات) متن، کار، اثر، مؤلف و هنرمند و در مقابل، مخاطب و منتقد مورد بررسی قرار می‌گیرد؛ و سوژه، ذهن، زبان (که به معناداری می‌رسد) اثر و رابطه اش با واقعیت مد نظر است. به این معنا می‌توان گفت که در نظر آدورنو، در آثار هنری و ادبی فقط استقلال اثر مهم است، جهان، مخاطب، هنرمند و نویسنده از اهمیت برخوردار نیستند.

آدورنو به این تشخیص رسید که یک مرزبندی ساده‌گرایانه میان هنر مرتبط با جامعه و هنر خودتعین‌بخش کاملاً خطا است. ایجاد یک رابطه مستقیم بین هنر و جامعه به همان اندازه خطا است که یک اثر خنثی از بابت تأثیرگذاری بر مخاطب می‌تواند خطا باشد. نکته جالب توجه در نگاه آدورنو این است که اتفاقاً ادبیات و هنر نه در همراهی با جامعه بلکه در فاصله گرفتن از آن است که با جامعه درگیر می‌شود و به واقع، اثری اجتماعی می‌شود. در واقع، آدورنو با چنین رویکردی ارتباط یک به یک و بی‌واسطهٔ هنر را با جامعه رها کرد تا به تناسب پیچیده‌تر شدن ساختار و مناسبات اجتماعی، ادبیات و هنر همچنان قدرت بیانگری خود را نشان دهند. آدورنو برای مثال، کافکا را مد نظر دارد و اشاره می‌کند که او در آثارش هرگز به طور مستقیم ماهیت سلطه‌طلب و انحصارگر سرمایه‌داری را مخاطب قرار نمی‌دهد، بلکه با «هدف گرفتن بنیاد جهانی که در سیطره قوانین محتوم است، منش غیرانسانی یک کلّیت اجتماعی سرکوبگر را عریان می‌سازد».[1]

در نظر آدورنو، کافکا حتی اگر رمان‌هایی دربارهٔ فساد و شرکت‌های چند ملیتی می‌نوشت، نمی‌توانست چنین قدرتمندانه و سازش‌ناپذیر، منش سرکوب‌گرانهٔ جهان سرمایه‌داری را نشان دهد. نوشتار کافکا، کلید فهم محتوای اجتماعی آثار اوست. خوانندگان حساس، همواره در آثار کافکا تفاوت میان شیوهٔ بیان واقع‌نگر و داستان‌پردازی خیالی را تشخیص می‌دهند.[2] تأثیر این تفاوت به گونه‌ای است که نوشتار غریب کافکا آنچه را دوردست و ناممکن است به طرز «وحشتناکی» نزدیک می‌سازد و خواننده در می‌یابد که این نوشتار چگونه با لباس مبدل، سرکوب اجتماعی را عریان می‌سازد. همین نسبت نامستقیم و دور از ذهن میان اثر ادبی و نقش اجتماعی آن است که کارکرد نوشتار را پنهان می‌کند. با این حال نوشتار، دقیقاً با این پنهان‌گری، نقش اجتماعی‌اش را هر چه دقیق‌تر انجام می‌دهد، چرا که فضای ناشناخته و گنگی را پدید می‌آورد که تلاش در جهت فهم آن خواننده را هرچه بیشتر به فهم اعماق سوق می‌دهد و از این رو، آثار کافکا از جمله اثرگذارترین آثار ادبی دوران ما به حساب می‌آیند.

1. Adorno 1984: 247
2. Ibid: 248

آدورنو آثاری را که مدعی بیان یک محتوای سیاسی شخصی هستند و در قلمرو تبلیغات فرو رفته‌اند، رد می‌کند. اگر اثر هنری واقعیت را زیر سؤال می‌برد، اگر اثر هنری عملاً روی مردم اثر می‌گذارد، این عمل بیشتر به دلیل عمل غیر عادی و غیر متداولی است که آن اثر هنری ارائه می‌دهد، شکلی که فرو ریخته، از هم پاشیده و غیر معمول جلوه می‌نماید. بنابراین، اشکال هنر مدرن انسجام خود را از دست داده‌اند. حقیقت جامعه و جهان را آن‌طور که هستند منعکس می‌کنند؛ یعنی عدم ثبات و عدم اطمینان را نشان می‌دهند. به نظر آدورنو، همین اشکال هنری دارای یک محتوای حقیقی هستند که مانع می‌شوند تا اثر هنری به آسانی در جامعه معاصر خود تحلیل و دریافت شود. به همین دلیل، برای آدورنو، هنر که به عنوان نوید سعادت و خوشبختی است، نمی‌تواند وحدت بین انسان و جهان را مگر به روش منفی بیان کند.■

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

فهرست منابع

آدورنو، تئودور و هورکهایمر، ماکس، ***دیالکتیک روشنگری***، ترجمهٔ مراد فرهادپور و امید مهرگان، تهران: گام‌نو، ۱۳۸۴.

احمدی، بابک، ***مدرنیته و اندیشه انتقادی***، تهران: نشر مرکز، ۱۳۷۳.

جیمسون، فردریک، ***زیبایی‌شناسی و سیاست***، ترجمهٔ حسن مرتضوی، تهران: نشر ژرف،۱۳۹۱.

سلدن، رامان و پیتر ویدوسون، ***راهنمای نظریه ادبی معاصر***، ترجمه عباس مخبر، تهران: طرح نو، ۱۳۸۴.

ژیمنز، مارک، ***زیباشناسی چیست؟***، محمد رضا ابوالقاسمی، تهران: نشر ماهی، ۱۳۹۰.

کانرتون، پل، ***جامعه‌شناسی انتقادی***، ترجمه حسن چاوشیان، تهران: نشر اختران، ۱۳۸۷.

مهرگان، امید، ***زیبایی‌شناسی انتقادی***، تهران: نشر گام نو، ۱۳۸۲.

ویلسون، راس، ***تئودور آدورنو***، ترجمهٔ پویا ایمانی، تهران: نشر مرکز، ۱۳۸۹.

لئولوونتال، ***رویکرد انتقادی در جامعه‌شناسی ادبیات***، ترجمه محمدرضا شادرو، تهران: نشر نی، ۱۳۹۰.

Adorno, Theodor, ***Aesthetic Theory***, Ed. Gretel Adorno and Rolf Tiedemann. Trans. Robert Hullot-Kentor. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997.

_____, ***Philosophy of Modern Music***, translated by A. G. Mitchell & W. V. Blomster, New York & London: Continuum. 2003.

_____, ***Aesthetic Theory***, translated by Robert Hullot-Kentor, London & New York: Continuum. 2002.

_____, ***Negative Dialectics***, translated by E.B. Ashton, New York: Continuum. 1992.

Marx, ***Economic and Philosophic Manuscripts of 1844 in The Marx-Engels Reader Second Edition***, edited by Robert Tucker, New York: Norton, 1978.

Dean, kolbas, ***Critical Theory and the Literary Canon***, publisher in the united states of america by westview press, 2001.

David, Cunningham & Nigel Mapp, ***Adorno and Literature***, London, continumm, 2006.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی