جایگاه هنر
در فلسفهٔ آدورنو

● فرزان سجودی

آدورنو نقش تعیین‌کننده‌ای در تغییر علائق هورکهایمر و مؤسسهٔ مطالعات اجتماعی و دور کردن اهالی مکتب فرانکفورت از دلمشغولی‌های سیاسی و اقتصادیِ دههٔ ۱۹۳۰ بازی کرد. او به شیوهٔ خود، معنای نظریهٔ انتقادی را تغییر داد. این آدورنو بود که در واکنش به شیوهٔ هگل و در همان حال در چارچوب فکری خودِ او، لحظهٔ اثبات را به نفع تأکید سازش‌ناپذیر بر نفی، نقد کرد و فرو پاشاند. آدورنو آزادی را در نفی می‌جست؛ «آزادی با نفی ناب پیمان بسته است.» و این آزادی و این نفی ناب و پیوسته، فقط در توهم و در هنر تحقق پیدا می‌کند. منتها باید دید مقصود آدورنو از توهم و از هنری که تجلی آزادی انسان است، چیست. توهم که بازنمود و تجلی واقعیت است، هم در خدمت نقد است و هم در خدمت هدفی اتوپیایی. توهم که در هنر درونی شده است و با توسل به تکنیک آفریده می‌شود، در برابر ضعف و ناتوانیِ تجربه، که ناشی از «دنیای وارونه‌ای» است که شکل کالایی به خود گرفته است، می‌ایستد. آدورنو با حقیقت رهایی‌بخشی که دیالکتیک منفیِ ما را به سوی آن فرا می‌خواند و در آثار هنری تجلی یافته است، در برابر «هستی‌شناسی شرایط کذب» می‌ایستد. او می‌داند که این حقیقت از نظر سیاسی ناتوان و عقیم است، و می‌داند که توانایی آن در مقابله با فقدان آزادی در کلیت اجتماع فقط صورت تصویری گذرا و تجربه‌ای لحظه‌ای را دارد[1].

دیالکتیک منفی از همان آغاز واکنشی بود نسبت به «وضعیت کاذب» چیزها. بنابراین همیشه به پنداری از حقیقت پای‌بند بود که نسبت به چگونگی ارائهٔ «چیزها»، رویکردی انتقادی داشته است. تاریخ ظرف این ارائه یا بازنمود کاذب است. تاریخ همان وضعیت کاذبی است که آزادی در آن هیچ جایی ندارد. تاریخ در درون سلطهٔ طبیعت و با پیش‌فرض بیرون راندن سوبژکتیویته شکل گرفته است. برای مثال، خرد ابزاری، سرمایه را از ابژهٔ آن بدل می‌کند و تولیدکنندگان ثروت را به ابژهٔ تولید سود و ارزش افزوده. شیءوارگی به بنیادی‌ترین حقیقت وجود انسانی تبدیل می‌شود. و این از دیدِ آدورنو عین وارونگی است، وارونگی جهان و هر آن‌چه در آن است. از نظر او روند رهایی‌بخش، روندی است که بتواند از امتزاج سوژه و ابژه پیشگیری کند و نظم جدیدی را بین سوژه و ابژه و در همان حال بین انسان و طبیعت معرفی کند.

وارونگی رهایی‌بخش هم شروع به شکل‌گیری می‌کند. واکنش به شیءوارگی در چارچوب مناسبات «آن‌چه در پسِ» آن نهفته است، شکل می‌گیرد. عدم امکان تحقق چنین تحولی، معرف آن چیزی است که در پسِ آن نهفته است، و مکمل نیاز اخلاقی به مقابله با حقیقت فراگیر سرکوب است. آن‌چه مایهٔ پای‌بندی به دیالکتیک منفی است، نه صرفاً نوعی همانندسازی ساده با رنج، بلکه احساس گناه نسبت به ناتوانی در ریشه‌کنیِ آن است. در نتیجه در تفکر آدورنو و آن‌هایی که تحت تأثیر او بوده‌اند، بدبینی عملی در تنش «دیالکتیکی» با نوعی آرمان‌گرایی فلسفی قرار می‌گیرد. به اعتقاد او نظریهٔ انتقادی نمی‌تواند این تنش را نادیده بگیرد.

به این ترتیب آدورنو یک رویکرد «انتقادیِ» تازه به جامعه‌شناسی را مطرح می‌کند. نکتهٔ اصلی در این جامعه‌شناسی «انتقادی» جدید، از دیدگاه آدورنو آن است که تنش ذاتی «بین نیاز به ساختارهای اجتماعی و شیوه‌هایی که این ساختارها، سوبژکتیویته را از آزادی باز می‌دارند» را در کانون توجه قرار دهد.

منتقد باید با همهٔ صورت‌های اندیشهٔ همانندی، همانندی بین سوژه و ابژه مقابله کند، زیرا آزادی فقط در ناهمانندی بین سوژه و ابژه است که

فرصت تجلی می‌یابد. آدورنو تاریخ را عرصهٔ تاخت و تاز علیه رابطهٔ نامعقولی بین سوژه و ابژه می‌داند، زیرا تاریخ از نظر او داستان غلبهٔ فزاینده بر طبیعت از طریق تکنولوژی است. او در همین زمینه در دیالکتیک منفی می‌نویسد: «تاریخ همگانی را باید تفسیر و انکار کرد. پس از فجایعی که رخ داده است، و با توجه به فجایعی که در آینده رخ خواهد داد، دیگر گفتنِ این که برنامه و نقشهٔ آیندهٔ بهتر در تاریخ تجلی می‌یابد و عامل وحدت بخش آن است، سخنی بیهوده خواهد بود. تاریخ حکایت مهارِ طبیعت، پیشروی به سوی حاکمیت بر انسان‌ها و سرانجام حاکمیت بر ذات درونیِ انسان است. هیچ تاریخی از وحشیگری و سبعیت به انسانیت و انسان‌دوستی راه نمی‌یابد، بلکه تاریخ، حکایت روند پیشروی از تیر و کمان به بمب‌های مگاتنی است.»[۲]

آدورنو تاریخی را که به ظاهر تاریخ رستگاری است، به «تاریخ عذاب ابدی» تعبیر می‌کند. پیشرفت به ضد خودش بدل شده است و آزادی از درون تاریخ بیرون رانده شده است. از دیدِ او هیچ «رفرمی» امکان‌پذیر نیست؛ نه رفرم فلسفی و نه تاریخی. تاریخ عرصهٔ تکرار سلطه است، و نه زنجیرهٔ پیشرفت؛ و این ناشی از قیدهایی است که خرد ابزاری از همان آغاز تاریخ بشر تحمیل کرده است. واقعیت، یورش همیشگی به آزادی است. آزادی را که در فرایند شیءوارگی گم شده است، فقط از طریق توهم می‌توان بازیافت، و این نیازمند زبانی است که بتواند کیفیت «لذت‌بخش» آن را به سوژه بازنماید. این زبان باید دارای چنان قابلیتی باشد که بتوان آن را به مفوله‌های فلسفی و مجموعه‌ای از شرایط عینی (ابژکتیو) فروکاست. پس جای تعجب نیست که از دیدِ آدورنو، زبان «محاکاتی» آثار هنری باید به گونه‌ای سرراست و مستقیم، توهم آزادی را بیان کند.

توهم فرافکنی رهایی است. محتوای حقیقی آن، به وهم عنصری از حقیقت می‌بخشد. هر چند این حقیقت هیچ وجه اشتراکی با فرخیات خرد منطقی یا ابزاری ندارد. یعنی درست همین حقیقت است که توهم زیباشناختی را از ایدئولوژی جدا می‌کند و ویژگی انتقادیِ آن را حفظ می‌کند.

آدورنو به مواجههٔ با واقعیت شکل دیگری می‌بخشد. از دیدِ او، آزادی دیگر به دنبال هیچ صورت‌بندی یا زمینه‌ای نیست؛ کیفیت ملموس و مادیِ آن گم شده است. زیرا توهم زیباشناختی، که در آن توان بالقوهٔ سرکوب‌شدهٔ تجربهٔ سوبژکتیو حفظ شده است، فقط می‌تواند بیرون از واقعیت، و در «ماوراء» وجود داشته باشد. فقط از بیرون از شیءوارگی می‌توان از واقعیت فتیش‌زدایی کرد. آثار هنری سوبژکتیویته‌ای را که از تاریخ بیرون رانده شده است، در خود جای می‌دهند، و کیفیت برون‌نگر یا متعالیِ خود را از همین جا می‌یابند. تردیدی نیست که آثار هنری نیز از عناصری از واقعیت درست می‌شوند. به همین دلیل است که آدورنو مدعی می‌شود که «ابداع هنری نقطهٔ مقابل توسعهٔ بازتولید سرمایه در جامعه است[۳].» هر چند تولید آثار هنری، وارونهٔ رهایی‌بخش آن روند است.

رهایی که این گونه درک شده باشد، هیچ‌گاه نمی‌تواند تعین قطعی و عینی بیابد. دیالکتیک منفی آرزو و آرمان را از عمل جدا می‌کند. «نفی قطعی» که از درون تعارضات یک دورهٔ تاریخیِ بخصوص سرچشمه گرفته باشد، از دیدِ نقد زیباشناختی، یکسویه و ناکافی است. «در دنیای سازمان‌یافتهٔ مدرن، تنها شیوهٔ دریافت آثار هنری که به کفایت دست می‌یابد؛ شیوه‌ای است که طی آن‌چه بیانش ناممکن است، بیان می‌شود و سلطهٔ آگاهی شیءوار و جسمیت‌یافته از بین می‌رود.»[۴] خرد، فتیش تکنیکی، فقط به واسطهٔ آن‌چه انکار می‌کند، نقدپذیر است. به همین دلیل، نفی فقط از طریق وارونه کردن واقعیت تجلی می‌یابد.

این وارونگی در توهم تحقق می‌یابد. و آدورنو همیشه با وجود آن در واقعیت مقابله کرده است، و وجود آن در هنر را مؤید دیدگاه‌های خود دربارهٔ تاریخ دانسته است. هنر وهم‌آلود است، زیرا توهم رهایی بیرون از تاریخ نگه داشته شده است. کلیت فقط در نفی آن توسط توهم زیباشناختی واقعیت می‌یابد، کلیت باید تلاشش را برای احاطهٔ سوژه رها کند و در عوض به آفریدهٔ سوژه بدل شود. امر ملموس مقدم بر سوژه نیست. حقیقت در درون تاریخ تجلی نمی‌یابد و محصول اندیشیدهٔ آن نیست. نکته‌ای که این جا مطرح می‌شود، ساختن کل در قالب مجموعه‌ای هم‌نشین است؛ مجموعه‌ای از اجزاء که رابطهٔ آنها از نوع رابطهٔ سلسله‌مراتبی نیست.

در دیدگاه آدورنو، با نوعی جدایی بین «نظریه و عمل» نیز روبه‌رو می‌شویم که شایستهٔ بررسی است. آدورنو از آن که نظریه به تبعیت از ضروریات اضطراری عمل در غلتد، هراس داشت. البته این هراس او با توجه به تجربهٔ خودِ او در فاصلهٔ بین دو جنگ قابل درک است. نوشته‌های دوران پس از جنگِ او، در زمینهٔ جدایی بین نظریه و عمل، گسستی است از تلاش‌های اولیهٔ «مؤسسهٔ مطالعات جامعه‌شناختی» که هدفش آگاهی ستمدیدگان در مبارزه بود. لونتال می‌گوید: شعار آدورنو این بوده است: «درگیر عمل نشوید»، «اکنون برای روشنفکر، انزوای قطعی تنها راه نشان دادن نوعی یکپارچگی و وحدت است. کل ارزش انسانیِ حضور اجتماعی و مشارکت، فقط بقایی است بر پذیرش ضمنیِ ظلم و رفتار غیرانسانی. باید با رنج انسان‌ها شریک شد؛ کوچک‌ترین قدم به سوی خشنودی آنان، گامی است که به سوی تشدید رنج‌هایشان برداشته می‌شود[۵].»

آدورنو می‌نویسد: «جامعه به واقع نقش محدودکنندهٔ آزادی را دارد، نه فقط از بیرون بلکه از درون خود.»[۶] او همان طور که گفته شد، معتقد است

روند تاریخ آزادی را از خود بیرون رانده است و سلطهٔ خرد ابزاری سوبژکتیویته را تهدید می‌کند. بنابراین هدف اندیشهٔ انتقادی آشکار می‌شود. لازم است که خرد آزادی را در «شکل» (فرم) انگاره‌های نو فرافکند؛ به گونه‌ای که در «دوران اضمحلال فرد، مسألهٔ فردیت را بتوان همیشه تازه نگه داشت.»[7] و خوب که بنگریم در حقیقت، فلسفهٔ آدورنو، فلسفهٔ هنر مدرن است. آدورنو در نقد مدرنیته، مدرنیسم را تئوریزه می‌کند.

در این زمینه لازم است به بررسی دیدگاه او در مورد رابطهٔ بین عام و خاص و رابطهٔ بین فرد و جمع نیز اشاره کنیم. آن‌چه گفته شد، به معنی از میان رفتن کل نیست. کل از بین نمی‌رود؛ فقط رابطهٔ کل، رابطهٔ عام با خاص نیز دچار وارونگی می‌شود. «اصل فردیت، هر چند گرایش به خاص زیباشناختی دارد، بی‌تردید خود عام و کلی است. به علاوه، این اصل ذاتی سوژه‌ای است که به دنبال آزادی کردن خود است. یعنی درحقیقت دارای عامی است ـ روح ـ که در ورای خاص‌ها نیست، بلکه در درون آن‌هاست.»[8] این جاست که مفرد عام می‌شود.

وحشت روی دیگر سکهٔ «هشیاری شادامانه‌ای» است که جامعهٔ پیشرفتهٔ صنعتی تولید می‌کند. باز هم بدیهی است که لازمهٔ آزادی، تعالی و برون‌نگری است. نظریه باید «در ورای فردیتی که وجود دارد. و همچنین در ورای جامعه‌ای که وجود دارد قرار بگیرد.»[9]

هنر تجلی این تعالی و برون‌نگری است؛ هنر «درون‌نگری ناب» پوزیتیویستی را رد می‌کند. اثر هنری که لحظات مختلف آن در کشمکش پیوسته با یکدیگر قرار دارند، «هر چه بیشتر بکوشد خود را از عوامل قطعیت‌بخش بیرونی رها کند، بیشتر گرفتار نوعی سازمانِ خودخواسته می‌شود که به عبارتی تقلید و درونی‌کردن قانون جامعهٔ نظام‌مند است.»[10] هنر بدیهی‌ترین شکل مقابله با نظام متحجر و انجمادیافتهٔ واقعیت است. آدورنو معتقد است: «هر اثر هنری اصیل، چیزی را که غایب است، پدیدار می‌کند.» هنر فرد را در فردیت خود، از سوبژکتیویتهٔ سرکوب‌شده آگاه می‌کند. اعتقادات مدرنیستی او به این جا ختم می‌شود که هر اثر هنری همیشه تولیدکنندهٔ نوعی «بی‌ثباتی، نوسان و لرزش است.»[11]

پژوهش زیباشناختی باید با نقد جهانی که سوژه در آن گرفتار شده است، آغاز شود. به همین دلیل، هنر باید «زخم بزند.» تفریح و سرگرمی، اعتبار خود را از دست می‌دهند؛ «سرگرمی و هنر نسبت به هم رابطه‌ای متضاد دارند.»[12] او لذت و سرگرمی را دشمن دریافت زیباشناختی می‌داند. به این ترتیب، «ارزش اندیشه بر حسب فاصله‌ای که از امر آشنا و روزمره دارد، سنجیده می‌شود. هر چه این فاصله کم‌تر شود، ارزش آن نیز کم‌تر می‌شود.»[13]

انزوای از روابط اجتماعی منزوی، انزوای از «هستی‌شناسی واقعیت» هدف هنر قلمداد می‌شود. و این هدف فقط با تأکید بر جنبه‌های صوری (شکلی) اثر و نه جنبهٔ جوهریِ آن تحقق می‌یابد. آدورنو در اولین مقاله‌ای که تحت عنوان «اکسپرسیونیسم و حقیقت هنری» در باب مسائل فرهنگی نوشت، به صراحت اشاره کرد که ویژگی رهایی‌بخش آثار اکسپرسیونیستی نه در شورش آنها در برابر انگارهٔ «پدر» یا بلندپروازی سیاسی‌شان، بلکه در شکل آنها نهفته است. آدورنو با برجسته کردن مسألهٔ شکل، الزاماً جایگاه ویژه‌ای به دانش تخصصی از تکنیک هنری می‌دهد، و این نیز خود در راستای تئوریزه کردن مدرنیسم است. وی در نظریهٔ زیباشناسی می‌نویسد: «هنر می‌تواند جنبهٔ انسانی ـ جهانیِ خود را فقط در چارچوبی تخصصی تحقق بخشد؛ هر چیز دیگری صرفاً آگاهی کاذب است.»[14]

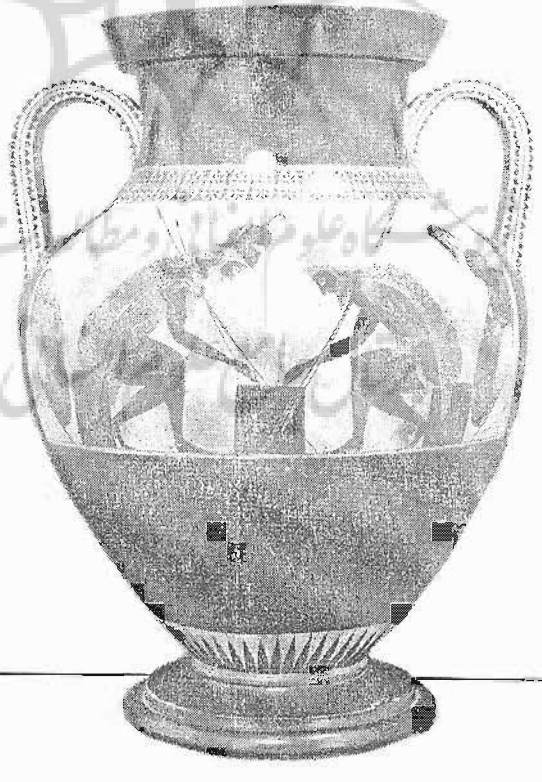
کیفیت وهم‌آلود اثر هنری با واقعیت در تقابل قرار می‌گیرد، عدم قطعیت در آثار هنری جایگزین پندارهای تخیف قطعی از آزادی می‌شود؛ به گونه‌ای که «عمل تأثیر اثر هنری نیست، بلکه توان بالقوهٔ پنهان محتوای حقیقی آن است.»[15] آزادی چهره می‌پوشاند. آدورنو نیز مانند هورکهایمر، هر نوع تلاش برای محتوا دادن به این وهم بنیادی را رد می‌کند. او نیز به حکم دین یهود بر علیه چهره‌بخشیدن به خدا پای‌بند می‌ماند، و به آن جنبهٔ اتوپیایی می‌بخشد. آدورنو هیچ‌گاه تسلیم پذیرش

مفهوم (قطعی) نمی‌شود. به این ترتیب برای همهٔ ناامیدان، لحظه‌ای از امید باقی می‌گذارد. اما در دیدگاه او، اتوپیا مبتنی بر نوعی «پیمان با شکست» است. به این ترتیب رهایی به تقابل سیال با واقعیتی که به گونه‌ای هستی‌شناختی و به واسطهٔ شیءوارگی ساختمند شده است، بدل می‌شود. حقیقت وهم در تقابل و مبارزه با ناحقیقت سرکوب قرار می‌گیرد. و به همین دلیل است که می‌تواند بنویسد: «حقیقت از این باور وهم‌آلود که روزی از تصویرهای غیرواقعی، رهایی واقعی حاصل خواهد شد، جدایی‌ناپذیر است.»[16] امر غیرواقعی و غیرقیاسی با شیءوارگی واقعیت و خرد مقابله می‌کند. این رهایی در ارتباط با معنایش ساختار نمی‌یابد و بر اساس «امکان عینی‌اش» توجیه نمی‌شود. اگر به دنبال واژهٔ بهتری می‌گردیم، باید بگوییم که رهایی نوعی «اسطوره» است، و به همین دلیل وارونهٔ همان چیزی است که روشنگری به دنبال زائل کردنش بود.

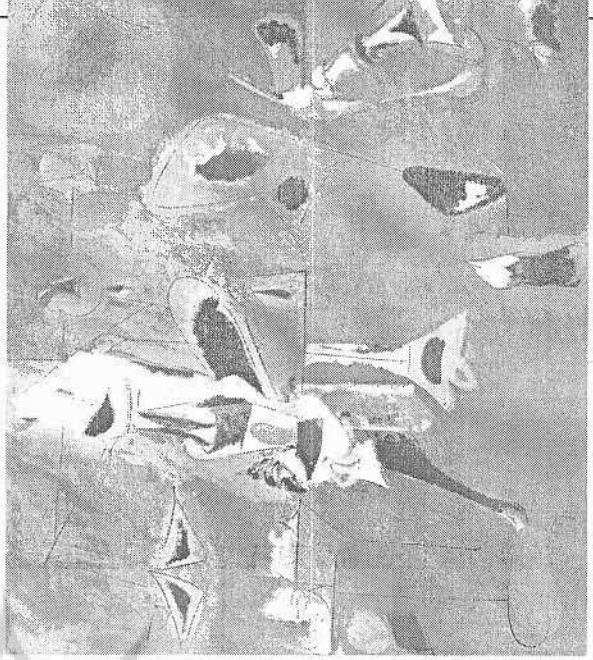
این‌گونه است که هنر به خاستگاه آن‌چه «وعدهٔ ساخت‌خوش» نامیده شده است، بدل می‌شود. فلسفه هم مدعی چنین وعده‌ای بوده است، اما تاریخ همیشه چشمش را بر آن بسته است. به این ترتیب تضاد، تقابل با خود واقعیت فی‌نفسه است. فقط توهم، که در قالب هنر آفریده شده است، می‌تواند با واقعیت رقابت کند؛ فقط توهم می‌تواند لحظهٔ تعالی را با به یادآوردن گذشته تضمین کند. آدورنو می‌نویسد: «چنین دانشی، حتی منفک‌شده از جوهر، به صورت یادآوری ناخودآگاه با سنت در می‌آمیزد. هیچ سئوالی نیست که بی‌دانستن آن‌چه گذشته است، فقط پرسیده شود؛ گذشته در درون سئوال حفظ شده است و برانگیزندهٔ آن است.»[17] البته با تهاجم همه‌جانبهٔ خرد تکنولوژیکی و شیءوارگی بر اندیشهٔ فلسفی. «در این دوران وحشت و رنج نامفهوم، هنر تنها رسانهٔ حقیقت است.»[18]

وارونگی زیباشناختی واقعیت، اکنون در خدمت نفی آن قرار می‌گیرد. هنر حقیقت را بر برتوافکندن بر کیفیت لذت‌بخش آن از قید رها می‌کند. هنر بر خلاف فلسفه، فرض را بر آن نمی‌گذارد که «سئوال معتبر به نوعی همیشه دربرگیرندهٔ پاسخ خود است.»[19] رهایی در فانتزی و زبان تجربه‌ای که نمی‌توان آن را به قواعد زبان‌شناختی فروکاست تهفته است. آزادی در ورای شرایطی که آن را تعریف می‌کند و در بیرون از حصارهای مقوله‌ها و صورت‌بندی‌های فلسفی قرار دارد[20]. فلسفه آن جایگاه برتر و مصون از تعرضی را که هگل به آن داده بود، از دست می‌دهد. اکنون فلسفه به لحاظ محتوای حقیقت مکمل هنر است و یا با آن همپوشی دارد[21]. فلسفه تکلیف تازه‌ای را بر عهده می‌گیرد و باید به گونه‌ای قیاسی به عنصر غیرقیاسی و محاکاتی هنر شکل دهد؛ «بر خلاف دانش قیاسی، هنر از راه خردورزی به درک واقعیت نمی‌رسد. شناخت خردورزانه این محدودیت را دارد که نمی‌تواند رنج را تبیین کند. خرد می‌تواند رنج را مشمول مقوله‌هایی کند، می‌تواند راه‌هایی برای تسکین رنج بیابد، اما هرگز نمی‌تواند رنج را در رسانهٔ تجربه بیان کند، زیرا چنین عملی به موجب معیارهای خودِ خرد، نابخردانه است.»[22]

در هر حال نمی‌توان به آمیختگی کامل هنر و فلسفه دست یافت. همانندیِ آنها چیزی بیش از یک میل اتوپیایی مبتنی بر «ناهمانندی» بین آنها نیست. همین‌طور است جوهر منطقی و انسجام درونی اثر هنری، که زیربنای کشمکش مستمر بین عناصر تشکیل‌دهندهٔ آن است. چنین تنشی همیشه احساس می‌شود. بی‌ثباتی و سیلان درونی هنر است که در برابر جهان مقاومت می‌کند و «ناهمانندی» بین سوژه و ابژه را تقویت می‌کند. هنر را نمی‌توان در چارچوب هستی‌شناختی و یا بر اساس گزاره‌های قطعیِ منطقی یا فلسفی تعریف کرد[23]. هنر مستقل است، هیچ مرجع بیرونی ندارد، و استقلال آن گواه بر آزادی آن است.



آدورنو سنت‌گرا نیست. نو و بدیع با حقه‌ها و موج‌هایی که صنعت فرهنگ ایجاد می‌کند، در تقابل است. هر چند لازمهٔ قضاوت در مورد ویژگی بدیع یک اثر هنری، داشتن فنی هنری است. اثر هنری را نمی‌توان به تکنیک فروکاست، که چنین عملی بی‌تردید زبان «غیر ارجاعی» هنر را تهدید می‌کند. اما فقط داشتن دانش فنی در مورد اثر هنری، مرجع عینیِ لازم را برای نقد تأمین می‌کند و زمینهٔ اصلاح تعبیرهای مبتنی بر معیارهای تجربی



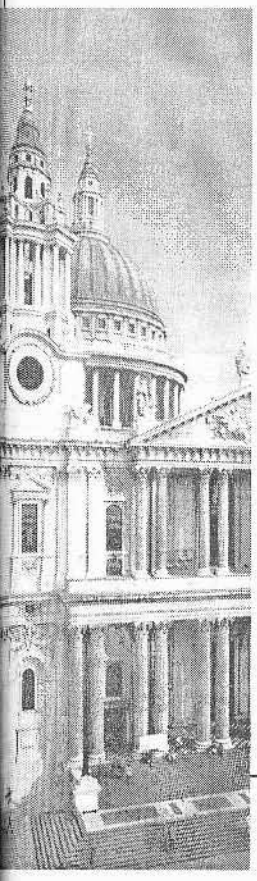
یا تاریخی را به وجود می‌آورد. آدورنو در نظریهٔ زیباشناسی می‌نویسد: «ما نباید به فضای دریافت نگاه کنیم، بلکه باید فضای تولید را مورد توجه قرار دهیم. در بررسی فهم اجتماعیِ هنر باید تولید هنر مورد توجه باشد و نه مطالعهٔ تأثیر آن.»[۲۴] تکنیک که منشاء در جهان بیرونی دارد؛ همان جهانی که هنر به مقابله با آن برمی‌خیزد، در خودِ هنر درونی می‌شود. تجلی شیءوارگی به ابزار نقد آن تبدیل می‌شود. بنابراین تکنیک با این وارونگی، «به تنهایی، فرد اندیشمند را به هستهٔ درونیِ آثار هنری رهنمون می‌کند.»[۲۵]

شکل زیباشناختی، دقیقاً تا آن جا که هستی تجربی را تغییر شکل می‌دهد، «معرف آزادی است، در حالی که زندگی تجربی حکایت از سرکوب دارد.»[۲۶]، لذا محتوای حقیقیِ اثر الزاماً متعالی و برون‌نگر است. محتوای حقیقی، آن چیزی است که از طریق آن‌چه متعالی است، به تعالی می‌رسد.

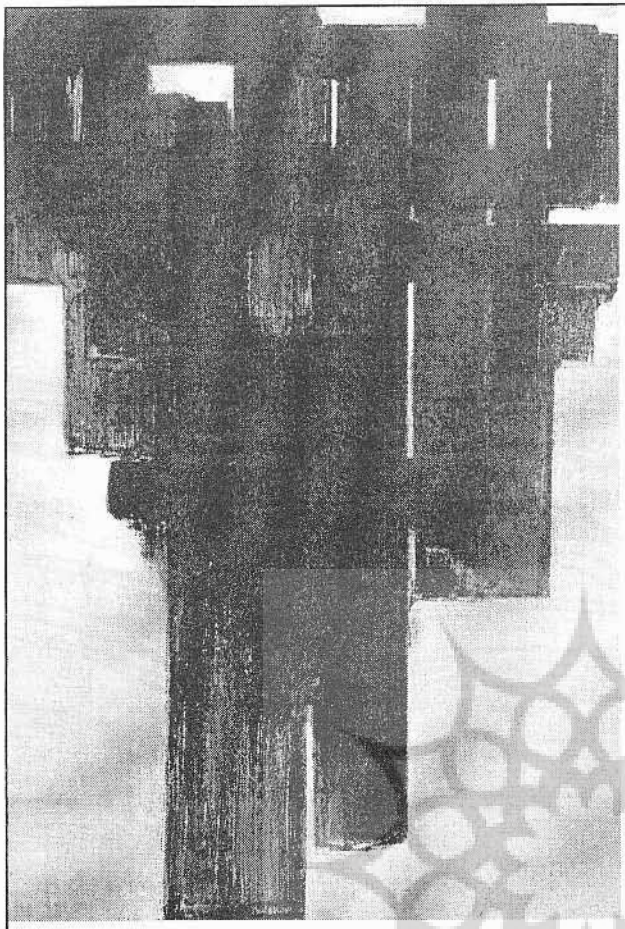
توهمی که به واسطهٔ تکنیک ایجاد شده است وعده‌ای می‌دهد، ورای رنجی که خرد تکنیکی یا به عبارت دیگر خرد ابزاری ایجاد کرده است. به این ترتیب تکنیک به استخراج معنا از اثر هنری کمک می‌کند: «معنا مسئول تولید توهم است و بنابراین، تأثیر عمده را در ایجاد کیفیت وهم‌آلود اثر هنری دارد. با این وجود جوهر معنی معادل توهم نیست، و چیزی است ورای آن. از این‌ها گذشته، معنای اثر هنری، تجلی جوهری را فرا می‌خواند که در واقعیت تجربی ناپیداست. به همین دلیل است که اثر هنری به گونه‌ای سازمان می‌یابد که لحظات آن به گونه‌ای «معنی‌دار» گرد هم می‌آیند. و لحظهٔ پنهان آشتی که تقابل آشتی‌ناپذیر با واقعیت خواهان آن است شکل می‌گیرد. به این ترتیب نفی زیباشناختی، معرفی لحظه‌ای از اثبات است که در چارچوب مناسبات واقعیت شیءواره پیوسته منفی و سلبی باقی می‌ماند.

خودِ اثر همان مفهوم اثباتی یا ایجابی است. این جاست که آدورنو در پی ارائهٔ مقوله‌هایی برای قضاوت زیباشناختی است. قدرت، مهارت، ژرفا و ساختار، ابزارهای مفهومی هستند که با توسل به آن‌ها می‌توان به کیفیت پی برد[۲۷]. این مقوله‌ها مانع از غوطه‌ور شدن اثر هنری در تجربهٔ سوژه می‌شوند.

اثر هنری به پدیده‌ای مستقل و خود پو تبدیل می‌شود. استقلالی راکه آدورنو در آثار هنری می‌جوید، خود این گونه بیان می‌کند؛ «آثار هنری خود معیار قضاوت دربارهٔ خودند. آنها خود، قوانین خود را مقرر می‌کنند و سپس از آن قوانین تبعیت می‌کنند.»[۲۸] کلیت در خاص بودن وجود منحصر به‌فرد زیباشناختی حس می‌شود. اثر هنری زندگی می‌کند، و وقتی پدیدار می‌شود، ویژگی انتقادیِ خود را به نمایش می‌گذارد، و سپس می‌میرد و در موزه‌ها دفن می‌شود. البته خنثی‌شدن، بهای اجتماعی است که هنر برای حفظ استقلال خود می‌پردازد. وقتی اثر هنری در گوشهٔ نمایشگاه‌های فرهنگی مرد، محتوای حقیقیِ آن نیز رو به فروپاشی می‌گذارد.»[۲۹] اثر اصیل هنری به سرنوشت خود عشق می‌ورزد، زیرا این خودِ اوست که سرنوشتش را تعیین می‌کند. از دیدِ آدورنو هنر پیش نمی‌رود یا به عبارتی پیشرفت نمی‌کند، بلکه در نوسان است و حرکتی مواج دارد. البته آدورنو تأیید می‌کند که هنر در تاریخ اجتماعی شرکت دارد. هنر محصول مصالح اجتماعی است، اما این مصالح در هنر کاربرد انتقادی پیدا می‌کنند. مهم نیست که واسطهٔ هنر چیست؛ هنر در ورای وجودش در حکم واقعیتی اجتماعی، به مثابهٔ هستی‌ای مستقل شکل می‌گیرد.



مشارکت هنر در تاریخ فقط مشارکتی جزئی است و آن هم از طریق دریافت تکنولوژی از جهان بیرون. «موفقیت هنر دو معیار دارد: اول آن‌که، آثار هنری باید بتوانند مواد و مصالح و جزئیات را از طریق قانون درونی شکل در هم بیامیزند و تلفیق کنند و دوم آن که، نباید بکوشند ترک‌ها و گسست‌های باقیمانده را در هم‌آمیزی و تلفیق محو



کنند، بلکه باید در این کلیت زیباشناختی ردّ پا و رگه‌های آن عناصری که در برابر یکپارچگی و تلفیق مقاومت کرده‌اند، حفظ شود.»[۳۰] پیشرفت ناپیوسته و گسستهٔ هنر، منشی که به واقع نمی‌توان آن را پیشرفت خواند، با آن‌چه توسعهٔ اجتماعی خوانده می‌شود، تفاوت کیفی دارد. تنها پیوستگیِ موجود در تاریخ هنر، آن است که همیشه با سلطهٔ ذاتیِ روابط اجتماعی در تقابل بوده است. بنابراین اثر هنری باید ابزارهای تکنیکیِ خود را در درون خود به حرکت درآورد، تا آنها در ورای جنبهٔ کارکردیِ خود عمل کنند. لحظهٔ هنر در اثر هنری به نام آزادی این امر را تحقق می‌بخشد. آن‌چه اثر هنری در قالب ترکیب‌بندیِ لحظه‌ها و اجزایش بیان می‌کند، در دوره‌های مختلف متفاوت است، و سرانجام این دگرگونی بر محتوای حقیقیِ آن تأثیر می‌گذارد و به جایی می‌رسد که اثر دیگر تعبیرپذیر نیست.»[۳۱]

متافیزیک اصلاح‌کنندهٔ جهانی است که از یک سو تحت تسلط خرد ابزاری است و از سوی دیگر نابخردی. نکته در تفکر آدورنو آن است که دقیقاً چه چیزی گم شده و از دست رفته است. این سئوال که آیا هنوز می‌توان تجربه‌ای متافیزیکی داشت، سئوالی که الهام‌بخش نوشتن «دیالکتیک منفی» شد، پاسخ خود را در «نظریهٔ زیباشناسی» یافت. در نظریهٔ زیباشناسی بود که آدورنو در پاسخ به این سئوال گفت: «تجربه در اثر هنری حفظ شده است.»

در این که آدورنو با تأکید بر کانونی‌بودن خودِ اثر هنری، و کاوش در پویایی‌های درونیِ اثر و مخالفت با فروکاستن هنر به روان‌شناسی یا تاریخ نقش مهمی در بسط و گسترش نظریهٔ زیباشناسی ایفاء کرده است، تردیدی نیست، اما به هر رو، او منتقدانی هم دارد. جیمسن معتقد است که نظریهٔ آدورنو، باوجود دستاوردهایش، به هیچ عنوان بسط شیوهٔ مارکسی در برخورد با دوران سرمایه‌داری «متأخر» نیست. آدورنو ممکن است هر از چندگاهی از پای‌بندیش به «آزادی‌خواهی اصیل» سخن گفته باشد؛ اما هیچ تحلیلی از نظام‌های مختلف معرفِ جامعهٔ صنعتیِ پیشرفته به دست نمی‌دهد. در حقیقت اهمیت فلسفیِ کار او، ناشی از ضعف بزرگ جامعه‌شناختی‌اش است؛ اغراق در قدرت یکسان‌کنندهٔ جامعهٔ صنعتیِ پیشرفته و عدم امکان مقاومت عملی، دستاورد آدورنو در حوزهٔ مسائل اجتماعی است.

در فلسفهٔ آدورنو، آزادی در قدرت خارق‌العادهٔ یکپارچه‌کننده و تمامیت‌بخش زیباشناسی تحقق می‌یابد، هر چند در این فرایند، آزادی از محتوا تهی می‌شود و سوبژکتیویته به مفهومی مبهم بدل می‌شود. آدورنو عمل عینی و واقعیِ اجتماعی را نمی‌پذیرد و شیوهٔ برخورد او در دورهٔ جنگ سرد و همچنین رویکرد محافظه‌کارانه‌اش در جنبش دانشجوییِ دههٔ ۱۹۶۰ مؤید این ادعاست. آدورنو به واقعیت، رویکردی انفعالی دارد و

اتوپیای خودرا در زیباشناسی و آثار هنری (پیشرو) می‌یابد؛ اتوپیایی که ـ همان‌طور که قبلاً گفته شد ـ خود مفهومی ناپایدار و سیال است. آدورنو معتقد است، عینیت‌یابی در هنر، به سوژه جایگاهی مطمئن می‌دهد، در حالی که کار در قلمرو اجتماعی سوژه را خوار و حقیر می‌کند. عمل ملموس و عینی، یا به عبارت دیگر مداخلهٔ سیاسی مبتنی بر آگاهی نظری بر علیه وضعیت موجود ـ در دیدگاه آدورنو ـ در برابر «عمل متعالی» که فاقد هر نوع تأثیر مادی است، بی‌ارزش شمرده می‌شود. او متعقد است که عمل عینی و واقعی هیچ‌گاه به کفایت رادیکال نیست. هنر می‌تواند به گونه‌ای متافیزیکی «پیشرفتی در عمل به وجود آورد که هنوز آغاز نشده است.»[۳۲] آدورنو هیچ‌گاه یک راه‌حل عینیِ عملی برای مسائل اجتماعی پیشنهاد نمی‌کند. او فضای آرمانی را فقط در هنر می‌جوید، زیباشناسی آدورنو یعنی حذف سیاست.

البته واقعیتی است که وحدت غایت‌مند نظریه و عمل دیگر فروپاشیده است و نمی‌توان آینده را در قالب حال تجلی بخشید. اما در اصول، نظریه هنوز قادر است در شرایط تازهٔ الزامی برای تحقق وعده‌های رهایی‌بخشِ خود تأمل کنند. هر چند آدورنو هیچ‌گاه نکوشید صورت‌بندی تازه‌ای از

رابطهٔ بین نظریه و عمل ارائه کند. وایمار، تجربهٔ یهودی‌بودن در یک جمهوری شکست‌خورده، و همچنین تجربهٔ شکست انقلاب روسیه همیشه با او بوده است. از دید او قدرت در همه حال و همیشه عامل شر است. او قدرت را برابر «نظام» می‌داند و نه مبارزهٔ مردم با نهادهای درون آن. مفهوم شیءوارهٔ سلطه، جایگزین قدرت می‌شود و متافیزیک جای نظریهٔ اجتماعی را می‌گیرد. آدورنو با گسستن رابطهٔ بین نظریه و عمل و قائل‌شدن استقلال برای نظریه و نسبت دادن سرکوب به عمل، در حقیقت شاخهٔ جدیدی از نظریهٔ انتقادی را بنا می‌نهد. بر خلاف هگل و مارکس، آدورنو آزادی را همسان سوبژکتیویته، و مفهومی ذهنی می‌داند و نه ترتیبی اجتماعی ـ سیاسی. آزادی قانع است به آن که با قدرت مقابله کند، لذا فراموش می‌کند که قدرت، لازمهٔ اعمال آزادی است. کارکرد عملی و اخلاقی آزادی جایی ندارد. آزادی به مفهومی متعالی و برون‌نگر بدل می‌شود و ارتباط درونی‌اش را با امور انسانی از دست می‌دهد. و از منظر واقعیت اجتماعی فقط می‌تواند در قالب توهم تجلی بیابد.

آدورنو در «نظریهٔ زیباشناسی» می‌نویسد: «شادی لحظه‌ای تصادفی در هنر است و اهمیت آن حتی از شادی همراه با دانش هنر کمتر است. در یک کلام این فکر که لذت جوهر هنر است را باید به کلّی کنار گذاشت.» تجربهٔ اثر به مثابهٔ «سفر اجتناب‌ناپذیر» در تقابل با بی‌واسطه‌گی و بلافصل بودن کالایی که صنعت فرهنگ تبلیغ می‌کند، با داشتن دانش تکنیکی از شکل (فرم) ارتباط تنگاتنگ دارد. جای تظاهر نیست. از این دیدگاه، فلان اثر پیکاسو برای کسی که از بافت تحقق آن و تکنیکی که در آن بکار رفته است اطلاعی ندارد، بی‌معنی است. شکل زیباشناختی بدیع و پیچیده، البته سوبژکتیویته را حفظ می‌کند. حتی وقتی به کلّی از محتوای بیانی تهی شده باشد، شکل آن جنبه‌های فردیت را که صنعت فرهنگ به شدت تضعیف کرده است فرا می‌خواند. سوژه آزادی‌اش را با نفی شکل‌های پیش‌ساختهٔ «سرگرمی» تجربه می‌کند. و این فقط زمانی معنی پیدا می‌کند که این گفتهٔ آدورنو را بپذیریم که «رهایی سوژه توسط هنر با چرخش به سوی پذیرش استقلال خودِ هنر همراه است.»[۳۳] پس آزادی سوبژکتیویته تا حد استقلال هنر، زمانی تحقق می‌یابد که هنر با سلطهٔ شکل کالایی مبارزه کند و خود را از تسلط آن برهاند.

اما حال مسأله‌ای تناقض‌آمیز پیش می‌آید؛ آدورنو سیرک، آتش‌بازی یا حتی برادران مارکس را به مثابهٔ اشکال متعالی هنر تأیید می‌کند. در شرایطی که تمام ورزش‌ها را متعلق به حوزهٔ «بردگی و فقدان آزادی» می‌داند و همچنین در مورد موسیقی جاز می‌گوید که «کالاست به مفهوم واقعیِ کلمه». تناقض آشکار است، اما فقط یک راه‌حل برای حل و فصل آن

وجود دارد. آدورنو واقعیت ملموس و تجربی آن کارها را در برابر ارزش سکلی و نمادینشان نادیده می‌گیرد. شرایطی عجیب حاصل می‌شود که در آن حتی پیش‌نمونهٔ هنر، یعنی آتش‌بازی[۳۴] را باید از نظر شکلی پذیرفت و وقتی توسط «نظام‌ها» در موقعیت‌هایی مثل جشن‌های ملی و مشابه آن به کار می‌رود، رد کرد. آدورنو از فکر ('ایده') آتش‌بازی لذت می‌برد و نه از واقعیت آن. فکر آتش‌بازی در ورای تجلیات واقعی آن قرار دارد، درست همان‌طور که آزادی بیرون از قلمرو عمل واقعی تعریف می‌شود. در مورد برادران مارکس هم، همین وضعیت حاکم است. منتقدان حساس ادبی می‌توانند بگویند که آدورنو کیفیت تکان‌دهنده و سادهٔ طنز و فکاهیات آنان را می‌ستاید. اما این نوع بحث‌ها با آن‌چه آدورنو دربارهٔ جاز گفته است، در تعارض قرار می‌گیرد.

آدورنو دلمشغولی تازه‌ای را دربارهٔ سوژهٔ فردی آغاز کرد که به تحولی در نظریهٔ انتقادی انجامید. این افکار الهام‌بخش، آن‌چه شاید بتوان تورش‌های فرهنگی دههٔ ۱۹۶۰ نامید بوده‌اند، هر چند آدورنو خود از آنها انتقاد می‌کرد، زیرا می‌گفت که خطر یکسانی کاذب و به اصطلاح «سازگاری ناسازگارانه» را نادیده گرفتند. به هر رو، سوبژکتیویتهٔ اصیل معلق در انتزاع باقی ماند. آدورنو در طرح این نکته که نظام جامعهٔ صنعتی پیشرفته، نفی انقلابی خود را در خود جذب کرده است حق داشت؛ وقتی دیالکتیک در سکون قرار بگیرد، سوبژکتیویته تنها چیزی است که باقی می‌ماند. او در جایی گفته است: «رهایی بدون رهایی اجتماع معنی ندارد». اما این گفته تهی باقی می‌ماند. او هیچ‌گاه شرایط نهادی تقویت‌کننده یا بازدارندهٔ آن را مورد بحث و بررسی قرار نمی‌دهد. نظریهٔ او وعده‌ای را که می‌دهد بی‌اثر می‌کند. همهٔ آن‌چه باقی می‌ماند، سفری آرام و کند است به درون و خاطره‌ای تلخ از آن‌چه گذشته است.■

یادداشت‌ها:

۱. آدورنو / دیالکتیک منفی / ص ۲۰
۲. آدورنو / دیالکتیک منفی / ص ۳۲۰
۳. آدورنو / نظریهٔ زیباشناختی / صص ۳۱-۳۰
۴. همان جا / ص ۲۸۰
۵. آدورنو / Minima Moralia / ص ۲۶
۶. دیالکتیک منفی / ص ۲۹۷
۷. آدورنو / Minima Moralia / ص ۱۲۹
۸. آدورنو / نظریهٔ زیباشناسی / ص ۲۸۶ / دیالکتیک منفی / ص ۱۶۰
۹. دیالکتیک منفی / ص ۲۸۳
۱۰. تری ایگلتون / ایدئولوژی زیباشناختی / لندن / ۱۹۹۰ / ص ۳۵۱
۱۱. آدورنو / نظریهٔ زیباشناختی / ص ۳۴۶
۱۲. همان جا / ص ۲۰
۱۳. آدورنو / Minima Moralia / ص ۸۰
۱۴. آدورنو / نظریهٔ زیباشناسی / ص ۳۳۴
۱۵. همان جا / ص ۳۵۰
۱۶. آدورنو / Minima Moralia / ص ۱۲۲
۱۷. همان جا / ص ۵۴
۱۸. آدورنو / نظریهٔ زیباشناسی / ص ۲۷
۱۹. آدورنو / دیالکتیک منفی / ص ۶۳
۲۰. همان جا / ص ۱۵۱
۲۱. آدورنو / نظریهٔ زیباشناسی / ص ۱۸۹
۲۲. همان جا / ص ۲۷
۲۳. آدورنو / نظریهٔ زیباشناسی / ص ۲۹۳
۲۴. نظریهٔ زیباشناسی / ص ۳۲۴
۲۵. همان جا / ص ۳۰۴
۲۶. همان جا / ص ۲۰۷
۲۷. آدورنو / نظریهٔ زیباشناسی / ص ۲۶۸
۲۸. آدورنو / نظریهٔ زیباشناسی / ص ۱۶۳
۲۹. آدورنو / نظریهٔ زیباشناسی / ص ۳۲۵
۳۰. آدورنو / نظریهٔ زیباشناسی / ص ۱۰
۳۱. همان جا / ص ۲۲۷
۳۲. آدورنو / نظریهٔ زیباشناسی / ص ۱۲۴
۳۳. آدورنو / نظریهٔ زیباشناسی / ص ۲۸۱
۳۴. آدورنو در Minima Moralia (ص ۷۰) آتش‌بازی را نمونهٔ اعلای هنر دانسته است.

کتابنامه:

1. Adorno, Theodor W.\ Minima Moralis: Reflection from Damaged Life \ trans. E.F.N \ Jephcott \ London \ 1974.
2. Adorno, Theodor W. \ Negative Dialectics \ trans.E.B. Ashton \ New York \ 1973.
3.Adorno, Theodor W.\ Aesthetic Theory \ trans.C. Lenhardt \ London\ 1972.
4. Bronner Stephen \ Dialecticsata Standstill.
5. EagletonTheIdeology of the Aesthetic.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی