Hekmat va Falsafeh
(Wisdom and Philosophy)
Vol. 9, No. 3, October 2013

حکمت و فلسفه
سال نهم، شماره سوم، پاییز ۱۳۹۲، صص ۶۰-۳۵

«هنر» و «حقیقت» در نظریهٔ زیباشناختی آدورنو

نوشین شاهنده *
نویسنده مسئول
حسینعلی نوذری **

چکیده

باور "آدورنو" به نقش‌هایی که هنر می‌تواند در بسترهای مختلف زندگی انسان ایفا کند، متفاوت از جزم‌اندیشی‌هایی است که فرهنگ و فلسفهٔ سنتی تاکنون آن را به‌مثابه کارکردهایی برای هنر در نظر گرفته است. به اعتقاد آدورنو، مهم‌ترین کارکرد و نقشی که هنر می‌تواند داشته باشد، کارکرد «انتقادی» و نقش «رهایی‌بخشی» آن در راستای تحلیل و نقد ساختارهای سلطه و سرکوب است. از همین‌رو، باور او به نظریهٔ انتقادی هنر دربارهٔ جامعه و نقش هنر در تغییر آگاهی اجتماعی به آن چیزی باز می‌گردد که وی آن را «محتوای معطوف به حقیقت» هنر و اثر هنری می‌نامد. مهم‌ترین چالشی که آدورنو را برای این نقد و تفحص برمی‌انگیزد، پرسش از رابطهٔ «هنر» و «حقیقت» و نیز نقش اجتماعی و کارکرد معرفتی‌ای است که هنر می‌تواند داشته باشد. در این مقاله، برخی از مهم‌ترین و اصلی‌ترین ایده‌ها و مفاهیم اندیشه‌ورزی آدورنو به‌منظور روشن‌تر شدن موضوع «محتوای معطوف به حقیقت هنر»، در کتاب نظریهٔ زیباشناختی وی، مورد بحث قرار می‌گیرد.

واژگان کلیدی: *آدورنو، نظریهٔ زیباشناختی، محتوای معطوف به حقیقت، رهایی، میمسیس، عقلانیت، سوژه، ابژه.*

---

*. دکترای فلسفه، دانشگاه علامه طباطبائی؛ shahandeh_n@yahoo.com
**. استادیار دانشگاه آزاد اسلامی واحد کرج؛ h.nowzari@kiau.ac.ir
[تاریخ دریافت: ۱۳۸۹/۱۱/۰۲؛ تاریخ تایید: ۹۱/۰۸/۰۸]

مقدمه

شاید پرسش از نسبت «هنر» و «حقیقت» قدمتی به اندازهٔ خود فلسفه یا حتی پیش‌تر از آن داشته باشد؛ چرا که فلسفه با تلاش‌های افلاطون برای به چالش کشاندن اعتبار و مرجعیتی شکل گرفت که هنرِ اسطوره‌پرداز و اسطوره‌ساز شاعرانی همچون "هومر"، "هزیود" و "پیندار" با خود به همراه داشت. این چالش و کشمکش با اخراج شاعران و هنرمندان از *جمهوری* "افلاطون" که وی آن را بر اساس عقل و حقیقت محض ساخته بود، ادامه یافت. گرایش کلی در فلسفهٔ افلاطون بی‌ارزش ساختن هنر بود، زیرا از نظرِ وی هنر، توان و قوای معرفتی و کارکرد شناختی و به‌تبع آن توان بنیان‌گذاردن هیچ‌گونه نگرش و بینشی را نداشت. بدین‌سان، هرچند «زیبایی» (beauty) همچنان می‌توانست در بستر متافیزیکی فلسفه‌های نوافلاطونی جایگاهی داشته باشد، اما هنر به‌طور کلی از ساحت فلسفه و سنت فلسفی برکنار ماند و تنها نقشی فرعی و تبعی را ایفا کرد. این روند همچنان ادامه داشت تا آنکه عقلانیتِ روشنگری و دوران مدرن، مطرودسازی هنر از کسوت حقیقی‌اش را –حتی با تأکید بیشتری نسبت بدانچه افلاطون در نظر داشت– اجرا کرد، زیرا هنر در مقایسه با عقلانیت –یعنی همهٔ آن چیزهایی که تبدیل به امور و اقدامات مهم عقلانی شده‌اند– همواره اثبات‌ناشدنی و قیاس‌ناپذیر باقی می‌ماند؛ و با توجه به چنین معیاری، شناختی هم که از طریق هنر به‌دست می‌آید، کاذب و غیرحقیقی و در نتیجه به دور از حقیقت است. از این‌رو، دوران مدرن با هنر همچون چیزی که در تقابل با شناخت، حقیقت، اخلاق و عمل درست قرار می‌گیرد برخورد کرد، و تصور هنر به‌عنوان امری «صرفاً» زیباشناختی –جایی که زیباشناسی به معنی فهم زیبایی و هنر به معنای امری غیرشناختی است– به بیگانگی هرچه بیشترِ هنر از حقیقت، معرفت و اخلاق منجر شد. همچنان که "هگل" به «مرگ هنر» (death of art) یا «پایان هنر» (end of art) اشاره می‌کند و از بیگانه شدن آن با خود می‌گوید، تجربهٔ هنر به‌عنوان امری صرفاً زیباشناختی به معنی تجربهٔ هنر به‌عنوان امری است که از توان خود برای سخن گفتن دربارهٔ حقیقت محروم شده است، زیرا روش‌هایی را برای بیان حقیقت داشته و دارد که بنا بر معیارها و ملاک‌های عقلانیت مدرن روش‌هایی مطرود و منزوی‌اند. با وجود این، آنچنانکه در این مقاله خواهیم دید، به‌نظر می‌رسد هنر و زیباشناسی تا حدودی حقیقی‌تر از «حقیقت تجربی[1]»، عقلانی‌تر از عقلانیت روشمند، عادل‌تر از عدالت لیبرال‌دموکرات، و اخلاقی‌تر و ارزشمندتر از اخلاقیات عمل کرده است (Bernstein, 1992, pp. 1-4)؛ و اگر چنین باشد، هنر نمی‌تواند موضوعی صرفاً از جنس ذوق و سلیقه و فروکاسته به امر زیبا باشد.

اگر برداشت معهود و مألوف از «زیباشناسی»، در معنای محدود خود به فهم هنر به‌مثابه ابژهٔ ذوقی خارج از حقیقت و اخلاق اشاره دارد، «نظریهٔ انتقادی هنر» که می‌توان آن را نظریه‌ای «پسازیباشناختی» (post-aesthetic) نامید، نقدهایی بر شناخت صرفاً حقیقی و نوعی فراروی از زیباشناسی کلاسیک و سنتی است (Ibid, p.4). درست همان‌طور که اخیراً فلسفه‌های پساپوزیتیویستیِ (post-positivism) علم، علم و ابژهٔ آن یا متعلقات شناخت‌اش را همچون برساخته‌هایی تاریخی می‌بینند، نظریه‌های

پسازیباشناختیِ هنر –که نظریهٔ زیباشناختی آدورنو به‌طور خاص و نظریه‌های انتقادی هنر به‌طور عام در آن جای می‌گیرند– نیز سعی دارند تا هنر را به‌لحاظ تاریخی مورد بررسی قرار دهند. در فلسفهٔ هنر کلاسیک و سنتی، این پرسش که هنر چیست، همواره از منظری غیرتاریخی پرسیده می‌شد، حال آنکه در نظریه‌های انتقادیِ هنر از چشم‌اندازی تاریخی پرسیده می‌شود که هنر چه بوده و چه شده‌است. بنابراین، نظریه‌های پسازیباشناختیِ هنر یا نظریه‌های انتقادیِ هنر آن دسته از نظریه‌هایی هستند که هنر را به‌منظور به چالش کشاندن شناخت صرفاً حقیقی به کار می‌گیرند. درحالی‌که این نظریه‌ها به حرکت در جهت پرسش از معنا و هستی هنر از منظری تاریخی تمایل دارند، آن را از ساحتی معرفتی یعنی از حیث ارتباط یا عدم ارتباط آن با حقیقت مدنظر قرار می‌دهند.

پیش‌زمینه‌ها

آدورنو که همچون "هگل" و "شلینگ" بر افشاگری حقیقت به‌وسیلهٔ هنر تأکید دارد، برای اثر هنری «معتبر» (authentic) که باید اثری «خودآیین» (autonomous) نیز باشد، «محتوای معطوف به حقیقت»ای (truth content) قائل است که کارکردی معرفتی به‌ویژه در عرصهٔ اجتماع دارد. این کارکرد معرفتی هنر نزد آدورنو نشان دادن واقعیت موجود جامعه است، آنچنان که هست، و حقیقت هنر نیز به‌معنای یادآوری امکان تحقق جامعه‌ای بهتر است. از این‌رو، آدورنو در *نظریهٔ زیباشناختی*، زیباشناسی فلسفی را در برابر زیباشناسی سنتی و کلاسیک قرار می‌دهد و این گفتهٔ "شلگل" را سرلوحهٔ کار خود که «در آنچه فلسفهٔ هنر نامیده می‌شود، یا فلسفه از دست می‌رود یا هنر» (Schlegel, 1967, p. 148) تا بدین‌ترتیب بتواند نظریه‌ای فلسفی را دربارهٔ هنر ارائه دهد که در آن نه فلسفه و نه هنر از دست رود. بدین‌منظور، آدورنو نظریه‌ای را دربارهٔ هنر و زیباشناسی به‌دست می‌دهد که همچون نظریه‌ای دربارهٔ عقل است، یعنی نقد عقل مدرن (ابزاری)، و سعی دارد تا میان «عقلانیت غیرمباحثه‌ای» (non-discursive rationality) (یا غیراستدلالی) –که می‌توان آن را همچون نوعی «شهود» (intuition) درک کرد– و «عقلانیت مباحثه‌ای» (discursive rationality) (یا استدلالی) تمایز قائل شود؛ وی در این‌باره می‌گوید: «هنر عقلانیتی است که عقلانیت را نقد می‌کند، بی‌آنکه از آن رخت بربندد» (AT, p. 55).

برای انجام این کار، آدورنو به بازبینی آرای اسلاف خویش، به‌ویژه "کانت" و "هگل"، در این‌باره می‌پردازد. کانت از یک‌سو رأی به استقلال هنر داد، اما از سوی‌دیگر آن را از هرگونه شأن اخلاقی و کارکرد معرفتی عاری ساخت. آدورنو ایدهٔ خودمختاری هنر را از کانت می‌پذیرد، اما به ادامهٔ رأی او در این‌باره به‌شدت بدبین و منتقد است. به همین‌دلیل، توجه خود را به هگل و نقد او بر زیباشناسی کانت معطوف می‌دارد. انتقاد هگل بر کانت این بود که او دیدگاهی سوبژکتیو نسبت‌به هنر و پدیده‌های هنری دارد و تحلیل او از آفرینش و حکم هنری تنها به سوژه مربوط می‌شود. آنچه آدورنو از این نقد هگل بر زیباشناسی کانت می‌فهمد، این است که دیدگاه کانت هنر و آثار هنری را از ظرفیت شناختی‌ای که می‌توانند داشته باشند، تهی می‌کند. در واقع کانت با قائل شدن به جنبهٔ سوبژکتیو و ذهنی برای هنر،

«کلیت» را که یکی از دو شرط «ضرورت و کلیت» برای حقانیت یک حکم است، نادیده می‌انگارد و این درحالی است که آثار هنری با ابژه‌هایی حقیقی سروکار دارند که جدا از ذهن فاعل شناسا و دیدگاه سوبژکتیو وی وجودی واقعی و عینی دارند. باوجود این، آنچه زمینه را برای کارکردشناختی و به‌تبع آن محتوای معطوف به حقیقتِ هنر، به‌ویژه نقش‌های اجتماعی آن فراهم ساخت در آرای کانت نیز دیده می‌شود؛ کانت در *نقد قوهٔ حکم* گفته بود: «هنرِ زیبا نحوهٔ تصوری است که فی‌نفسه غایتمند است و گرچه عاری از هر غایت [معینی] است، با این حال به پرورش قوای ذهنی برای ارتباط اجتماعی یاری می‌رساند» (کانت، ۱۳۷۷، ژ ۴۴).

اگر کانت در *نقد قوهٔ حکم* اهمیت اندکی به اثر هنری داد، فلسفهٔ هنر شلینگ برخلاف کانت نقش مهمی را برای هنر در فلسفه قائل شد. شلینگ هنر را «ارغنون حقیقت» (organon of truth) می‌دانست، و وابستگی درونی و دوطرفه‌ای را میان هنر و فلسفه می‌دید. سهم عمدهٔ شلینگ در فلسفهٔ هنر، بی‌شک، سد کردن راه رویکرد فلسفی سیستماتیک به هنر بود تا بتوان راه مستقیمی را به فلسفهٔ هنر گشود. در واقع، شلینگ با این کار خود راهی را آغاز کرد که بعدها توسط "هایدگر" و "آدورنو" ادامه یافت. ایدهٔ محوری بحث شلینگ در کتاب *فلسفهٔ هنر* (*Philosophy of Art*) وی مفهوم «طنز» یا «کنایه» (irony) است. کنایه از نظر او تدبیر و راهکاری برای پل زدن میان فلسفه و هنر است. درست همان‌طور که فلسفه صرفاً می‌تواند طنز و طعنه را توصیف کند، اما این هنر است که می‌تواند آن را به‌کار بندد. به همین‌ترتیب، فلسفه صرفاً می‌تواند امر مطلق را توصیف کند، اما این هنر است که می‌تواند آن را به‌کار گیرد ([Schelling, 1988 [1802-3). طبق نظر شلینگ، مشارکت هنر در امر تفکر یا به‌عبارت دیگر در فلسفه، مشارکتی حیاتی است، زیرا هنر هنوز هم می‌تواند کارکردهایی را داشته باشد که اندیشهٔ مفهومی نمی‌تواند ایفا کند؛ هرچند در نهایت هنر به فیلسوفی نیاز دارد تا بتواند شاهکار هنری و موفقیت آن را تفسیر کند.

کانت در *نقد قوهٔ حکم*، هنر را نه از منظری تاریخی نگریسته و نه برای آن کارکردی تاریخی درنظر گرفته بود؛ اما هگل هنر را چه در اصل و خاستگاه و چه در کارکردهای آن، به‌مثابه امری تاریخی در نظر گرفت. هگل به محتوای معطوف به حقیقت هنر باور داشت. به عقیدهٔ او، محتوای معطوف به حقیقت هنر می‌باید سبب خودآگاهی هرچه بیشتر شود. این امر از نظر هگل به معنی آن است که هنر و اثر هنری وجهی عینی‌تر، انضمامی‌تر و در نتیجه اجتماعی‌تر پیدا کند. او معتقد است که وجه شخصی و سوبژکتیو هنر فقط به عواطف و احساسات فردی تکیه دارد و از این‌رو نمی‌تواند در امر شناخت‌شناسانهٔ هنر که با مشارکت اذهان و در نتیجه به‌نحوی جمعی شکل می‌گیرد، نقشی داشته باشد. بنابراین، باید به وجه عینی و ابژکتیو هنر توجه نشان داد. از همین‌رو، هگل هنر دوران مدرن را هنری انتزاعی می‌داند، زیرا از بستر کارکردهای اجتماعی خود جدا افتاده است. همین ویژگی است که برای آدورنو اهمیت خاصی می‌یابد و تأکید هر چه بیشتر وی را بر محتوای معطوف به حقیقت اثر هنری و پراکسیس اجتماعی آن به همراه دارد.

اندیشهٔ هایدگر دربارهٔ مضامینی همچون «حقیقت هنر» نیز متأثر از هگل است. هایدگر در *خاستگاه اثر*

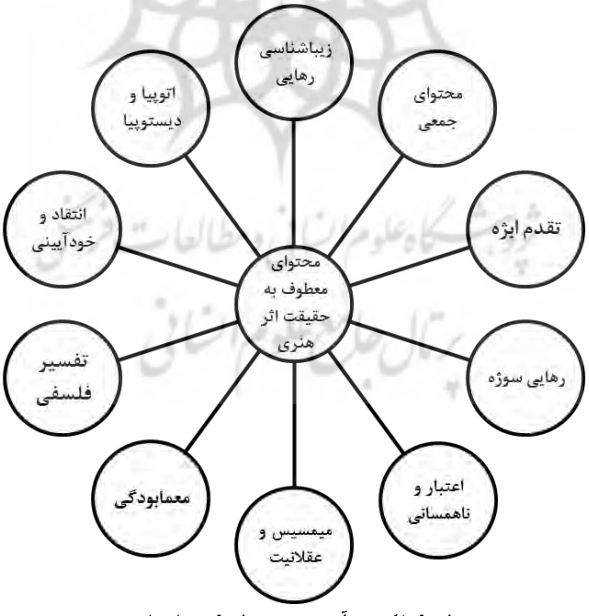
هنری[۲] به پیروی از هگل که وظیفهٔ هنر را آشکارگی حقیقت می‌داند، این آموزه را مطرح می‌کند که اثر هنری بزرگ، روی دادن حقیقت موجودات است (یانگ، ۱۳۸۴، ص ۳۶). هایدگر اولین فیلسوفی است که در قرن بیستم –پیش از آدورنو و دریدا– دیدگاه شلینگ دربارهٔ والایی هنر را به‌مثابه ابزاری مهم برای شناخت بازسازی کرد. او که به بازخوانی هگل و "نیچه" پرداخته بود، ادراک زیبایی را امری حسی و همراه با لذت نفسانی نمی‌دانست؛ بلکه آن را در برقرار کردن نسبتی با حقیقت و وجود تعریف می‌کرد. در واقع، نوشته‌های هایدگر دربارهٔ هنر، الگو و پارادایم رمانتیک‌ها را در فلسفهٔ هنر قرن بیستم از نو زنده می‌کند. او با شلینگ هم‌عقیده و موافق است که هنر رخدادی است که در آن حقیقت آشکار و برجسته می‌شود. هایدگر حتی همچون شلینگ –که اغلب از ادای دین خود به او پرهیز می‌کند– هنر را برتر از علم و حتی فلسفه می‌داند، اما با او در این نظر که هنر تنها و والاترین راه برای رسیدن به حقیقت است، موافق نیست؛ چراکه هایدگر به راه‌های دیگری هم باور دارد که حقیقت می‌تواند از طریق آن‌ها خود را بر ما آشکار سازد؛ و یکی از این راه‌ها «زبان» است. پس برای هایدگر جز هنر، «زبان» نیز ابزاری برای گشودگی و آشکارگی جهان است. هایدگر نیز همچون هگل به زبان اهمیت می‌دهد، اما نه به این دلیل که می‌توان با آن مفاهیم فلسفی را انتقال داد، بلکه به این خاطر که زبان، هستی و حقیقت وجود را برای انسان آشکار می‌سازد، حتی پیش از آنکه او بتواند به خلق اثر هنری بپردازد. پس زبان نزد هایدگر بر هنر و اثر هنری تقدم می‌یابد.[۳] بنابراین، دیدگاه هایدگر به دلیل تلقی وی از هنر همچون حقیقت، همچنان به شلینگ نزدیک می‌ماند. هایدگر بر این اعتقاد است که در عصر ویرانگری و تخریب چیزها و سلطهٔ تکنولوژی بر طبیعت، انسان و جهان، هنر است که می‌تواند مانع از اضمحلال و نابودی آن‌ها شود. بدین‌ترتیب، هنر نیز همچون علم توانایی سخن گفتن در ساحت شناخت‌شناسی را دارد، اما حقیقتی که به آن می‌پردازد، متفاوت از حقیقت علمی است (Hammermeister, 2002, p. 189).[۴]

بنابراین، آدورنو از یک‌سو ایدهٔ خودآیینی هنر را از کانت و دارا بودن ظرفیت شناختی هنر را از هگل می‌گیرد و آنچه خود بر آن‌ها می‌افزاید، تعریف هنر به وجهی سلبی است: «هنر را تنها می‌توان بر مبنای قوانین حرکتِ خودش درک کرد، و نه براساس مجموعه‌ای از اصول و قواعد تغییرناپذیر. هنر بر اساس رابطه‌اش با غیر هنر تعریف می‌شود. امر هنری ناب در هنر باید به‌طور عینی از امر متضادش ناشی شود؛ تنها همین شرط است که ضرورت‌های یک زیباشناسی ماتریالیستی–دیالکتیکی را برآورده خواهد ساخت» (*AT*, p. 3). این دیدگاه بنای نظریهٔ سلبی هنر آدورنو را شکل می‌دهد که در ادامه ابعاد مختلف آن را بررسی خواهیم کرد.

۱. نظریهٔ زیباشناختی و محتوای معطوف به حقیقت

نظریهٔ زیباشناختی آدورنو همچون سایر آثارش، به سبکی «ضد سیستماتیک» نوشته شده است، زیرا وی به دلیل نقد «کلیت» و «تمامیت‌خواهی» در سبک نوشتاری خود نیز این امر را رعایت می‌کند و به شکلی قطعه‌قطعه می‌نویسد. از این‌رو، بیان نظریهٔ زیباشناسی آدورنو در قالبی نظام‌مند دشوار است. شاید

تنها «روشِ» مشخص و آشکار در نوشته‌های وی همان روش دیالکتیکی او باشد که آن را در حوزهٔ فلسفه در *دیالکتیک سلبی* در حوزهٔ نظریهٔ اجتماعی در *دیالکتیک روشنگری* و در حوزهٔ تحلیل درون‌ماندگار موسیقایی در *فلسفهٔ موسیقی مدرن* شرح داده است (Paddison, 1987, p. 356). با وجود این به‌نظر می‌رسد مفاهیم مهم نظریهٔ زیباشناختی آدورنو همچون بخش‌هایی از «منظومهٔ» (constellation) ایده‌های او حول هسته‌ای مرکزی به نام «محتوای معطوف به حقیقت» جای می‌گیرند (نمودار زیر این مطلب را نشان می‌دهد). همچنان که بسیاری از مفسران آثار آدورنو اشاره داشته‌اند، ایدهٔ محتوای معطوف به حقیقت –که گاه از آن به صورت «حقیقت هنرمندانه» (artistic truth) یاد می‌شود– موضوعی محوری در زیباشناسی آدورنوست. این ایده در سراسر نوشته‌های آدورنو حضور دارد، از اولین نقدهای ادبی او در مقالهٔ «اکسپرسیونیسم و حقانیت هنرمندانه» (Expressionism and Artistic Truthfulness) (۱۹۲۰) گرفته تا آخرین مقالات فلسفی‌ای که در پایان زندگی خود (۱۹۶۹) نوشت (Zuidervaart, 1991, pp. 194-197; Wellmer 1991, pp. 1-35; Jarvis, 1998, pp. 90-123). اما برای دست‌یافتن به این نقطهٔ مرکزی باید موقتاً نظریه‌های معیار دربارهٔ ماهیت حقیقت را اعم از نظریه‌هایی که در آن‌ها از تناظر، پیوستگی یا عملی بودن حقیقت سخن می‌رود، به تعلیق درآورد و به خاطر داشت که حقیقت هنرمندانهٔ دیالکتیکی، افشاگر و غیرگزاره‌ای (non-propositional) است. البته استفادهٔ آدورنو از مفاهیمی چون «حقیقت» و «محتوای حقیقی» در ارتباط با هنر و اساساً تمامی وجوه غیرمفهومی هنر تا حدودی گنگ و مبهم می‌نماید که این امر –همچنان که اشاره شد– به دلیل همان سبک چندپاره و قطعه‌نویسی او است.



منظومهٔ فکری آدورنو در نظریهٔ زیباشناختی

آدورنو در کتاب *نظریهٔ زیباشناختی* برخلاف ایدهٔ بی‌غرض بودن زیباشناسی از نظر کانت اظهار می‌دارد که: «ایدهٔ خنثا بودن زیباشناسی به لحاظ ارزشی مزخرف است» (*AT*, p. 371). افزون بر این، اینکه تصور او از ارزش، کیفیت و اعتبار یک اثر هنری مستقیماً با «محتوای حقیقیِ» آن اثر در ارتباط است، هنگامی آشکار می‌شود که در *فلسفهٔ موسیقی مدرن* به گفتهٔ هگل اشاره می‌کند و می‌گوید: «در هنر انسانی، ما صرفاً با اسباب و بازیچه‌ها سروکار نداریم، بلکه با آشکارگی حقیقت در ارتباطیم» (*PMM*, p. 3). همچنان که هگل در *زیباشناسی* خود می‌گوید و آدورنو نیز بدان باور دارد: «کار هنر آشکارگی و عریان‌سازی حقیقت است» (Hegel, *Aesthetics*, I, p. 55).

اظهارات و ادعاهای آدورنو دربارهٔ هنر، ریشه در «جنبش هنر مدرن» دارد. از این‌رو، برای بحث دربارهٔ فلسفهٔ هنر و نظریهٔ زیباشناسی وی همواره باید به «مدرن» بودن آن توجه داشت. کتاب *نظریهٔ زیباشناختی* با تأمل بر خصیصهٔ اجتماعی هنر مدرن آغاز می‌شود و با آن نیز به پایان می‌رسد. دو ایدهٔ کلی و مهم به طرز بارزی در این تأملات به‌چشم می‌خورند: یکی پرسش امروزی شدهٔ هگلی در این‌باره که «آیا هنر می‌تواند در جهان سرمایه‌داری کنونی زنده بماند و به حیات خود ادامه دهد؟»، و ایدهٔ دیگر، این پرسش امروزی شدهٔ مارکسی است که «آیا هنر می‌تواند به دگرگون‌سازی و تغییر شکل این جهان کمکی کند؟» هنگامی که آدورنو این دو پرسش را مدنظر قرار می‌دهد، این ایده را از کانت می‌گیرد که مشخصهٔ هنر، خودمختاری و استقلال است و آن را با تأکید هگل بر دریافت عقلانی–تاریخی، و نیز با تأکید مارکس بر کالاشدگی هنر در جامعه تلفیق می‌کند. به عبارت‌دیگر، آدورنو خودآیینی زیباشناختی را از کانت وام می‌گیرد، آن را با مفهوم محتوای معطوف به حقیقتِ هگلی و شرایط تاریخی اثر هنری پیوند می‌دهد، و از طریق مفهوم مارکسیستیِ تعیّنِ اجتماعیِ هنر به بسط آن می‌پردازد (Hamilton, 2007, p. 254).

نظریهٔ زیباشناختی با تفسیر آثار هنری و نقد نظریه‌های زیباشناختیِ سنتی و صوری سروکار دارد. در واقع، این کتاب تلاشی برای فراتر رفتن از موقعیتی است که اکنون می‌توان آن را «مدرنیسم کلاسیک» نامید، به‌سوی نوشتن دربارهٔ زیباشناسی‌ای که از آغاز، هرگونه نظریهٔ نظام‌مند و کلی را دربارهٔ هنر معاصر، با توجه به چندپارگی و تکثرگرایی –که خصیصهٔ هنر قرن بیستم است– نامحتمل می‌داند. در عین‌حال، این کتاب تفکر دربارهٔ هنر را به‌طرز اجتناب‌ناپذیری مبتنی و مشروط بر پیش‌فرض‌هایی می‌داند که منطبق با سنت زیباشناسی قرن‌های هجدهم و نوزدهم است، حتی هنگامی که در مخالفت با آن‌هاست (Paddison, 1987, p. 357). درواقع، آدورنو در *نظریهٔ زیباشناختی* خود، جنبش هنر مدرن را از منظر زیباشناسیِ فلسفی از نو می‌سازد، در همان حال که زیباشناسی فلسفی ° به‌ویژه زیباشناسی کانت و هگل– را نیز از چشم‌انداز هنر مدرن بازسازی می‌کند. او با انجام این دو کار قصد دارد تا اهمیت اجتماعی–تاریخی هنر و فلسفه را برجسته سازد و مورد بحث قرار دهد. در سطور آغازین کتاب *نظریهٔ زیباشناختی*، آدورنو اشاره می‌کند که هنر به دلیل فقدان یقین و قطعیت‌اش و «بحران معنا»یی که در زیباشناسی معاصر وجود دارد، دیگرگویی حتی حقی برای حیات ندارد: «بدیهی است که دیگر هیچ چیز دربارهٔ هنر بدیهی نیست، نه حیات درونی‌اش، نه ارتباط‌اش با جهان و نه حتی حق‌اش برای زیستن و

وجود داشتن» (*AT*, p. 1). از این‌رو، برای آدورنو وظیفهٔ اصلی زیباشناسیِ نظریِ مدرنیسم، تبیین، توضیح و تفسیر این تنگناست؛ او بر این امر تأکید دارد که هنر در انتظار تبیین است (*AT*, p. 484)، آثار هنری نیازمند تبیین‌اند تا اساساً بتوانند فهمیده شوند. از نظر آدورنو، در این میان دو هدف وجود دارد: یکی تفسیر اثر هنری به روش «تحلیل درون‌ماندگار» (immanent analysis)، و دیگری تبیین نحوهٔ ارتباط اثر هنری با جامعه. به عبارت‌دیگر، زیباشناسی باید توانایی تأمل بر خود را داشته و فعالیتی انتقادی باشد. از این‌رو، زیباشناسی دیالکتیکی آدورنو در پی این است که از یک‌سو اثر هنری را به‌مثابه «موناد خودآیین» و واقعیتی تفسیر کند که به‌واسطهٔ اجتماع شکل گرفته است، و از سوی‌دیگر، روش نظریِ هنر را در رویکردی که به خود دارد تبیین سازد. بنابراین، فلسفه‌ورزی دربارهٔ هنر و ماهیت تجربهٔ زیباشناختی خود موضوعی برای بررسی انتقادی می‌شود؛ از همین‌رو است که موقعیت تاریخی هنر و ارتباطش با ایدئولوژی‌های مسلط مدنظر قرار می‌گیرد (Paddison, 1987, pp. 357-358).

۲. «زیباشناسی رهایی»: در میان اتوپیا و دیستوپیا

به باور آدورنو هر اثر هنری یک محتوای حقیقی درونی دارد؛ چنین محتوای معطوف به حقیقتی، ایده یا جوهری متافیزیکی نیست که بیرون از اثر هنری شناور و معلق باشد، اما ساختهٔ صرف انسانی هم نیست. این محتوای حقیقی امری تاریخی اما نه دلخواسته است، غیرگزاره‌ای است اما از ادعاهای گزاره‌ای برای ساختن خود استفاده می‌کند؛ در رسیدن و نائل شدن به اهدافش اتوپیایی است، در عین‌حالی که به شدت به شرایط اجتماعی خاصی (دیستوپیا) پیوند خورده است. محتوای معطوف به حقیقتِ هنر راهی است که در آن اثر هنری به‌طور همزمان نحوهٔ بودن چیزها و امور را به چالش می‌کشاند (نقد دیستوپیا) و در عین حال پیشنهاد می‌دهد که چیزها و امور چگونه می‌توانند بهتر از آن چیزی که هستند باشند (آرمان اتوپیا)، اما عملاً همان‌ها را دست‌نخورده باقی می‌گذارد (در میان اتوپیا و دیستوپیا).

آدورنو در *نظریهٔ زیباشناختی* خود و دیگر آثارش نظریهٔ رهایی‌بخشی هنر یا «زیباشناسیِ رهایی» (aesthetics of redemption) را طرح می‌کند (Bolanos, 2007, p. 26). از نظر او، یک اثر هنری می‌تواند خود را در تقابل با شرایط موجود ارائه دهد و از این‌رو حال را رو به‌سوی آینده بگشاید، آینده‌ای که قلمرو امید و شادمانی است. اما هنر تضمینی نمی‌دهد که آینده بهتر از حال باشد. نهایت کاری که هنر می‌تواند انجام دهد این است که ما را علیه «شیءشدگیِ» (reification) تمامیت‌خواهی که در جامعهٔ امروزی در حال وقوع است یاری رساند؛ چرا که حتی خود هنر هم ممکن است تبدیل به کالایی مصرفی شود (این چیزی است که در روزگار ما اتفاق افتاده و درواقع هنر هم به چیزی شبیه به یک کالای مصرفی بدل گشته است). پس بدین‌معنا، اثر هنری چیزی بیش از یک «نمود» یا «صورت ظاهر» (semblance) نیست که درواقع فقط می‌تواند «تظاهر» به بودن و وجود داشتن کند. آدورنو در این‌باره می‌نویسد: «اثر هنری یک نمود/صورت ظاهر است، نه فقط به‌عنوان آنتی‌تز وجود بلکه بنا بر مقتضای هستی خویش نیز» (*AT*, p. 138). با وجود این امر، یعنی حقیقی و در عین‌حال توهمی بودن هنر،

نظریه‌پردازان انتقادی دست‌کم در یک چیز مشترک‌اند: «امید بـه داشـتن دنیـایی بهتـر». هرچنـد بـرای آدورنو این امید ـکه هنر اصلی‌ترین راه رسیدن به آن است– همواره امری سلبی باقی می‌ماند، زیـرا هنـر به خود این اجازه را نمی‌دهد که توسط مفاهیم سادهٔ انسانی یا مشـیتی مـاورایی توجیـه شـود. از ایـن‌رو، «زیباشناسی رهاییِ» آدورنو نقش انتقادی هنر را در جامعه برجسته می‌سازد. جدا از آنکه هنر ابزاری برای اصلاح تضادهای درونی جامعه است، در پویاییِ دیالکتیکیِ جامعه و فرهنگ نیز شرکت می‌کند و خـود را همچون محصول این دیالکتیک مشخص می‌سازد و در نتیجه خود را در مقابل فرهنگِ پذیرفتـه‌شـده یـا همان ایدئولوژیِ مسلط تجهیز می‌کند. بدین‌روی، هنر امری سلبی باقی می‌ماند و تنها از طریـق سـلبیت است که از خوش‌بینیِ خامِ علم و دانش مدرن و صنعت فرهنگ آن می‌گریزد. از ایـن‌جهـت، بـه اعتقـاد آدورنو تا آن اندازه که هنر نقد ایدئولوژی است، آشکارساز وضعیت واقعـی جامعـه‌ای اسـت کـه همچـون «ویرانشهر» (dystopia) است. با وجود این، آدورنو سریعاً گامی را به‌سوی مفهوم‌سازی ساده‌ای از اتوپیا برنمی‌دارد، زیرا فلسفهٔ او همچنان سلبی باقی می‌ماند، یعنی چیزی در میان آرمانشهر (اتوپیا) و ویرانشـهر (دیستوپیا).

آدورنو بر این اعتقاد است که میان هنر و فلسفه می‌باید توافق و همسازی‌ای وجود داشـته باشـد. ایـن وظیفهٔ هنر است که به فلسفه خطر «دیستوپیا» و اشتباهات بزرگ‌اش را یادآور شود، و وظیفهٔ فلسفه هـم این است که هر گونه خوانشی از اتوپیاها را از منظر هنر انجام دهد. فلسفه باید روشن‌کنندهٔ راهـی باشـد که در آن هنر با خصلت رهایی‌بخشی همیشگی‌اش ما را به‌سوی امر «نو» رهنمـون باشـد، و بـه اعتقـاد آدورنو این کار با نقد گذشته و حال است که امکان‌پذیر می‌گردد. هنر به ما وعدهٔ یک اتوپیا را نمـی‌دهـد. کورسوی امیدی که هنر نشان می‌دهد همواره سلبی است و باید چنین باشد، زیرا به باور آدورنو هنر نباید به خود این اجازه را دهد که براساسِ مفاهیمِ صرفِ انسان‌شناختی، غایـت‌شـناختی، یـا مشـیتی مـاورایی توجیه شود، بلکه تنها توجیه برای آن آنتی‌تز جامعه بودن است. آدورنو قوی‌ترین دادخواست خود را بـرای این امید اجتماعی در *اخلاق صغیر* اظهار می‌دارد: «تنهـا فلسـفه‌ای کـه مـی‌توانـد مسـئولانه در صـورت مواجهه با ناامیدی به راه خود ادامه دهد تأمل دربارهٔ تمام چیزهایی است که مـی‌تواننـد خـود را از منظـر رهایی نشان دهند» (*MM*, p. 247)؛ هرچند به‌زعم آدورنو، باید بسیار مراقب و هشیار بود تا این رهـایی به افسانهٔ بنیادگرای «تفکر همسان‌ساز» باز نگردد و از آنجا که از نظر وی، احمقانه خواهـد بـود کـه بـه عقلِ محض یا صرفِ مشیت الهی پناه بریم و به وعده‌ای خیالی بـرای خوشـبختی در جهـانی دیگـر دل خوش داریم، پس ناگزیر درمی‌یابیم که وضع و حال کنونی جامعهٔ ما نتیجـهٔ کارهـای مـا و سـاختهٔ خـود ماست. اما از سوی‌دیگر، آدورنو بر این باور است موقعیتی را که هنر نسـبت بـه جامعـهٔ موجـود بـه خـود می‌گیرد، صرفاً ناشی از تقابل لحظات آن با اجتماع نیست، بلکه به دلیل هستی خود هنر نیـز هسـت کـه فقط از منطق درونی خود پیروی می‌کند و در پی فایده و سودمندی هم نیست، زیـرا هـر آنچـه بخواهـد مفید باشد به ناچار تبدیل به کالایی برای مبادله می‌شود: «هنر جامعه را فقط با موجودیت و هستی خـود نقد می‌کند. هیچ چیزی نیست که برای به نقد کشیدن و تقبیح حقارتی که جامعهٔ تمامیت‌خواهی کـه بـه مبادلهٔ کالا می‌پردازد دچارش می‌شود، خالص و مطابق با قانون درونی هنر ساخته شده باشد مگر هسـتی

و وجود خود هنر» (*AT*, p. 226). به همین‌دلیل درحالی‌که هنر کمبودهای جامعه را صریحاً نقد می‌کند، از ترسیم و نقاشی کردن تصویری از سیاست و اجتماعی بهتر در مدینه‌ای فاضله اجتناب می‌ورزد. آدورنو از نسبت دادن هرگونه اتوپیا به آثار هنری خودداری می‌کند: «تسلای آثار هنری بزرگ کم‌تر بر آن چیزی تکیه دارد که درباره‌اش حرف می‌زنند و بیش‌تر به آن واقعیتی متکی است که به‌رغم وضع موجود وجود دارد. [چنین آثار هنری‌ای] هر چه مهجورتر و متروک‌تر باشند، به احتمال زیاد امیدواری بیش‌تری را هم با خود همراه دارند» (*MM*, p. 223). برای آدورنو این واقعیت که هنر وجود دارد، بدین‌معناست که به ما می‌گوید جامعه نباید بدین شکلی که هست باشد. همهٔ آنچه هنر با خود دارد خواست تغییر و تحول است، حتی اگر به قیمت ناپدید شدن درون زندگی‌ای تمام شود که دیگر نیازی به هنر ندارد. اندوه هنر هم به خاطر این واقعیت است که ذات و گوهرهٔ آن با خواست‌اش برای غلبه بر خود ملوث شده‌است. درحالی‌که هنر از زندگی علیه جامعه‌ای دفاع می‌کند که در آن «تاناتوس» (Thanatos)یا نیروی مرگ هر چه بیش‌تر فراگیر می‌شود، ناگزیر به همان خواستِ براندازی و امحاء خویش پناه می‌برد (Hammermeister, 2002, p. 207).

۳. انتقاد، خودآیینی و محتوای حقیقی هنر

این گفتهٔ هولدرلین در مقدمهٔ رمان *هیپریون* که «هنر نه تأمل محض است و نه لذت صرف» –که هگل نیز در *زیباشناسی* خود بدان اشاره می‌کند– بر آدورنو تأثیر بسیار داشت. پرسش کلیدی برای آدورنو این است که آیا هنر برای تفریح و سرگرمی است یا چیزی بیش از تفریح صرف است؟ آنچه در *نظریهٔ زیباشناختی* مد نظر آدورنوست، ارتباط میان تفکر فلسفی و اثر هنری، و حقیقتی است که در این رابطه خود را بیان می‌کند (Rischter, 2006, p. 124). به‌همین دلیل، آدورنو از پرداختن به هنر به‌عنوان سرگرمیِ مفرح و لذت‌بخش به جد امتناع می‌کرد و در عوض می‌خواست تا راهی پیدا کند که از طریق آن هنر بتواند با اجتماع و با امید به دنیایی بهتر و عادلانه‌تر و از همه مهم‌تر با ایدهٔ حقیقت ارتباط یابد. آدورنو خودآیینی در هنر را پیش‌شرط حقیقت می‌داند و دستیابی به حقیقت را فرآیندی تاریخی که تا تحول بنیادین جامعه به‌دست نمی‌آید. او و دیگر اعضای مکتب فرانکفورت در آرا و آثار خود نشان دادند که چگونه روابط قدرتی که درون جنبه‌های سرمایه‌دارانهٔ تولید قرار دارد و نیز فرآیند پیشرفت سرمایه‌داری که مشخصهٔ آن عقلانی‌سازی همهٔ امور است می‌تواند بر حوزه‌های مستقل و خودآیینی در هنر همچون ادبیات، هنرهای بصری و موسیقی تأثیرگذار باشد و در آن‌ها خود را بازتولید کند. از نظر آدورنو، هنر خودآیین هنری است که کارکردی انتقادی در قبال اجتماع دارد و از پذیرش هرگونه نقش از پیش تعیین‌شده و ضرورت ایفای عملکردی اجتماعی رهایی یافته و پیرو قوانین خاص خود است، قوانینی که در تعارض با جامعهٔ مبادله‌ای قرار می‌گیرد. به‌عبارت‌دیگر، 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 (*AT*, p. 243).

از نظر آدورنو، قلمرو هنر و تجربهٔ زیباشناسی می‌تواند ارائه‌دهندهٔ طرحی برای «رهایی» از سلطهٔ عقلانیت محض یا همان عقل ابزاری در جامعه باشد. و بدین‌ترتیب، نقد آدورنو بر «صنعت فرهنگ» (culture industry) درآمدی بر نظریهٔ زیباشناختی وی نیز هست؛ در واقع، اعتراض آدورنو به فرهنگ معاصر و صنعت آن دقیقاً به دلیل ناکامی محصولات فرهنگی در تحقق امکانات‌شان برای مخاطبان و مصرف‌کنندگان است، یعنی در اینجا امکان‌های درونی آثار هنری (که محصولات فرهنگی شکل واژگونهٔ آن‌هاست) قربانی می‌شوند، زیرا همه چیز باید با الگوهای موجود و از پیش تعیین‌شده، همخوان، همسان و سازگار باشد؛ ویژگی‌هایی که هنر در هیچ یک از آن‌ها سهیم نیست. آنچه از نظر آدورنو در اینجا اهمیت می‌یابد، ارتباط میان کلیت و تمامیت اجتماعی با حوزهٔ خودآیینِ هنر و زیباشناسی است، چرا که او بر «وساطت» (mediation) هنر تأکید دارد: «تاریخ هنر مجموعه‌ای از روابط علّی میان دو پدیده نیست، بلکه هنر به واسطهٔ تمامیت اجتماعی، یا دقیق‌تر، به‌واسطهٔ ساختار مسلطی که درون آن است شکل می‌گیرد» (*AT*, p. 300)؛ و این ارتباط چیزی جز تنشی آشتی‌ناپذیر میان هنر و واقعیت اجتماعی نیست، دغدغه‌ای که آدورنو نه فقط در *نظریهٔ زیباشناختی* که در سایر نوشته‌هایش دربارهٔ زیباشناسی و جامعه‌شناسی هنر نیز بدان توجه دارد.

برداشت آدورنو از زیباشناسی عجیب و ویژه است. به‌عنوان یک هنرمند هم موسیقی کلاسیک را فراگرفت و هم در موسیقی مدرن مهارت داشت و حتی می‌توان گفت طرفدار آوانگارد بود. برداشت او از زیباشناسی به هیچ‌وجه ساده نیست، او می‌نویسد «خصوصیاتی که واژهٔ «فرهنگ» نیاز داشت [به دنبال روی کار آمدن بورژوازی در قدرت سیاسی] اجازه داد تا این طبقهٔ نوخاسته به اهداف خود در اقتصاد و تبلیغات برسد» (Adorno, 2006, p. 77). بدین‌ترتیب، صنعت که انگلی برای فرهنگ بود، به‌طور خاص برای هنر هم چنین شد. آدورنو به ما می‌گوید که «هیچ شخص نسبتاً حساسی نمی‌تواند به ناراحتی و رنجی غلبه کند که نتیجهٔ آگاهی وی از فرهنگی است که در واقع اداری و نظارتی شده است» (*CI*, p. 108)؛ و اینکه پیامد غایی این امر آن است که «فرهنگ هنگامی که طراحی و نظارت شود آسیب می‌بیند» (Ibid). افزون بر این، نه فقط «آنچه فرهنگی است چیزی است که از ضرورت محضِ زندگی حذف شده است» (*CI*, p. 109)، بلکه فرهنگ به‌نحوی آسیب‌شناسانه خصلتی «بت‌واره» (fetishism) را بسط می‌دهد. قدرت مغلوب‌کنندگی نمادها و تخیل از طریق تبلیغات، مظهر مسلم سلطه است. تجاری کردن هنر و به‌شکل کالا درآوردن آن بخشی از گرایش تمامیت‌خواهانهٔ صنعت فرهنگ است، چرا که «اینک فرهنگ مُهر یکسانی را بر همه چیز حک می‌کند» (*دیالکتیک روشنگری*، ص ۲۰۹). کالاشدگی هنر «نیاز»ی جعلی را در مصرف‌کنندگان پدید می‌آورد و از این‌رو هنر را به جایگاه تفریح و سرگرمی صرف فرومی‌فرستد. صنعت فرهنگ نه تنها خودآیینی هنر را تحلیل می‌برد بلکه منطق درونی آن را نیز ریشه‌کن می‌کند. صنعت فرهنگ منطقی بیرونی را به هنر تحمیل می‌کند که همان «همگون‌سازی» و «عقلانی‌سازی» است (*CI*, p. 100). اثر هنری مطابق با آن معیاری که برای مصرف‌کنندگان آشنا و متعارف است درمی‌آید، آشنایی و یکنواخت‌سازی‌ای که صنعت فرهنگ از پیش آن را معین ساخته است. فرآیند توزیع هم باید عقلانی‌سازی شود، البته همگون‌سازی ذاتیِ همین قالب و

چارچوب است. این شکل از سلطه، از نظرِ آدورنو عجیب است؛ زیرا او از یک‌سو، صنعت فرهنگ را به دلیل تولید تکنولوژیکی و مکررسازی نیازها به‌مثابه سازوکاری تمامیت‌خواه برای نظارت می‌داند، تا جایی که «امروزه عقلانیتِ تکنیکی همان عقلانیتِ سلطه است» (*دیالکتیک روشنگری*، ص ۲۱۱)؛ و از سوی‌دیگر، چنین نمی‌اندیشد که مصرف‌کنندگان به‌سادگی فریب صنعت فرهنگ را بخورند. آدورنو می‌نویسد: «مفهوم نظمی که صنعت فرهنگ بر انسان‌ها تحمیل می‌کند، همواره همان وضعیت موجود است» (*CI*, p. 104) ، «حتی اگر این وضع موجود کامیابی بسیار گذرایی را برایشان تضمین کند، با این‌حال آن‌ها خواستار فریبی ناپیدایند»(*C I*, p. 103). همگون‌سازی مشخصهٔ این شکل از سلطه است و صنعت فرهنگ به‌مثابه یک ایدئولوژی تبدیل به نوعی دین عامه‌پسند می‌شود که وعدهٔ فراهم‌سازی معیاری برای خواست‌ها و تمایلات انسان‌ها را برای به نظم درآوردن دنیایی آشفته و پرآشوب می‌دهد (Bolanos, 2007, p. 29).

بنابراین، هنر دارای دو جنبه است؛ از یک‌سو همواره در معرض آسیب سوءاستفادهٔ صنعت فرهنگ است، اما از سوی‌دیگر، هنوز نقش بسیار مهمی را در پیش‌بینی و آگاهی دادن نسبت به ماهیت «ناکارامد» دنیای صرفاً کارکردگرا دارد. آدورنو می‌نویسد: «قدرت ایدئولوژیِ صنعت فرهنگ چنان است که همگون‌سازی را جایگزین آگاهی می‌کند» (*CI*, p. 104) ؛ شاید همین امر، بزرگ‌ترینِ خطر صنعت فرهنگ برای ما است. این آسیب‌های مستقیم صنعت فرهنگ نیست که آدورنو را از خطرات آن می‌ترساند؛ بلکه تحمیقِ توده‌هاست که او را به وحشت می‌اندازد، یعنی آسیبی که نتیجهٔ نقصانِ شکاکیت انتقادی است. از این‌رو، نقش انتقادی هنر به‌مثابه وجه متقابل سرگرمیِ محض بر اساس این ادعای آدورنو شکل می‌گیرد که وی برای هنر «محتوایی معطوف به حقیقت» قائل است. نزد آدورنو، هنر تا آن اندازه که محصول جامعه است، خصلتی دیالکتیکی دارد، بدین‌معنی که محتوای معطوف به حقیقت اثر هنری «در سلبِ مسلمِ امر غیرحقیقی ریشه دارد» (Jarvis, 1998, p. 104)؛ در واقع، هنر باید سازگار با دیالکتیک سلبی آدورنو باشد. در همین معناست که هنر فشار متقابلی به جامعه است –جامعه‌ای که با همسان‌سازی دچار عقده و آسیب شده است– آدورنو بر این باور است که هنر دارای خصلتی است که در پی «یاری رساندن به امر ناهمسان است که در واقع تحت اجبارِ واقعیت به همسانی، سرکوب شده است» (*AT*, p. 5). همان‌طور که آدورنو می‌گوید «این وظیفهٔ نقد است تا محتوای معطوف به حقیقت را به دست آورد» (*AT*, p. 194). این امر دوپارگی بنیادینی را در نظریهٔ زیباشناختی آدورنو میان هنر خودآیین (کانت) و هنر کالاشده (مارکس) سبب شده است؛ از همین رو است که آدورنو می‌گوید «هنر دارای خصلتی دوگانه است، هم خودآیین است و هم واقعیتی اجتماعی» (*AT*, p. 5). ادعای اصلی آدورنو این است که هرچند خودآیینی و کالاشدگی با یکدیگر در تنش و چالش‌اند، با وجود این هر یک به دیگری نیازمند است. آن‌ها در تناقضی دیالکتیکی به‌سر می‌برند: «هنر خود را از واقعیت تجربی و از این رو از بستر کارکردگرای جامعه جدا می‌کند اما در عین‌حال بخشی از همان واقعیت تجربی و بستر کارکردگرای اجتماع است» (*AT*, p. 146).[۵] پس هنر به‌طرز فزاینده‌ای در معرض خطر بازاری شدن و خصلت کالایی به خود گرفتن قرار می‌گیرد. این یکی از جنبه‌های

هنر آوانگارد است که به لحاظ تاریخی از معضل ازخودبیگانگی هنر و کالاشدگی آن باخبر است و به خود نقشی خوداندیش و نقاد و مخالف می‌دهد و همین ویژگی است که از نظر آدورنو توانی برای رهایی‌بخشی دارد (Hamilton, 2007, pp. 253-254). آدورنو در این‌باره می‌نویسد:

> «آثار هنری بی‌غرض‌اند، بدین‌معنا که از واقعیت و از تدابیر سودمندانهٔ شخصی برای بقا کنار گذاشته می‌شوند. دقیقاً به‌همین دلیل است که ما در هنر، به‌رغم شباهت‌های آشکاری که میان معنا و غایت‌شناسیِ درون‌ماندگارِ غرض وجود دارد، دربارهٔ «معنا» سخن می‌گوییم و نه «غرض». به لحاظ تاریخی، مشکلاتی که هنر برای طرح‌ریزی معنایی پیچیده داشته است، بیشتر و بدتر هم شده‌اند. پاسخ نهایی به این موقعیت نفی همین ایدهٔ معنا است، پاسخی که امروزه ما آن را به اشکال گوناگونی می‌بینیم. به‌عنوان رهایی سوژه‌ای که حتی تعداد بسیار بیشتری از ساختارهای از پیش بناشده و نظم معنایی را ویران کرده است، مفهوم معنا همچنین شروع به از دست دادن باورپذیری و معقولیت خود در الهیات می‌کند. الهیات آخرین پناهگاه معنا بوده است. اما الهیات دروغی تصدیق‌آمیز برای تلاش در نسبت دادن معنایی ایجابی به زندگی است. دروغی که مدت‌ها پیش از آشویتس وجود داشته است» (*AT*, p. 152).

سلب معنا در چنین آثاری بدین معنی نیست که آثار هنری بی‌ربط و بی‌معنایند؛ «نیستی» آن‌هاست که باید به‌نحوی ایجابی درک شود، یا به عبارت‌دیگر یک «سلبیت ایجابی» – همچنان که آدورنو آن را چنین می‌نامد –که مطرح شدن کلیت مسألهٔ معناداری را یک‌بار دیگر ناشی از وضع و حال آن در دوران مدرنیته بداند بی‌آنکه جایگزین دیگری برایش داشته باشد. به‌عبارت‌دیگر، آدورنو قصد دارد تا این بحران معنا را با سلب معنا به‌منظور دست یافتن به معناداری تبیین کند. برخلافِ انتقاد برخی منتقدان که به دلیل خصلت سلبی بودن اندیشهٔ آدورنو فلسفهٔ وی را فلسفه‌ای منفی و ناامید توصیف می‌کنند، به‌نظر می‌رسد که او به قدر کافی دربارهٔ امید اجتماعی نوشته است؛ برای مثال در *نظریهٔ زیباشناختی* می‌گوید: «در مرکز تعارضات معاصر این امر قرار دارد که هنر باید و می‌خواهد اتوپیا شود؛ هر چقدر که نظم کارکردگرای واقعی مانع اتوپیا شود، به همان اندازه هم اتوپیا حقیقی‌تر می‌شود. اما در عین حال هنر، به دلیل خیانت نکردن به اتوپیا با فراهم نساختن توهم و تسلا، ممکن نیست که اتوپیا شود. اگر اتوپیای هنر واقعیت یابد همانا پایانِ این‌دنیایی هنر خواهد بود» (*AT*, p. 41). در اینجا آدورنو نقش انتقادی هنر را به‌کار می‌گیرد؛ هنر ساحتی از آزادیِ تصورشده را خلق می‌کند. چنین آزادی‌ای نسبت به موقعیت سلبیِ نقد حساس است. ساحت اتوپیایی که هنر خلق می‌کند، امری ایجابی نیست بلکه در واقع لحظه‌ای است که در آن «فقدانی» احساس می‌شود؛ بدین‌معناست که هنر امری سلبی است. هنر به‌عنوان نقد جامعه‌ای که توسط شیءانگاری آسیب دیده است، به افشایِ ناحقیقی بودن کل می‌پردازد. هنر می‌باید سلبی باقی بماند تا به کارکرد خود به‌عنوان به یادآورندهٔ همیشگیِ این امر که تلاش عقل برای به زمین‌زدن و تسخیر طبیعت گستاخی است، خیانت نکند. از این‌رو، نقش هنر یادآوریِ یک فقدان است، یعنی اینکه

جامعهٔ کنونی دچار فقدان و کمبود چیزی است. تشخیص این فقدان پیش‌شرط نقد اجتماعی است (Bolanos, 2007, p. 30). بنابراین، هنر خودآیین و مستقل از نظر آدورنو یعنی هنری که کارکردی انتقادی در قبال اجتماع داشته باشد؛ هنر به این علت اجتماعی است که منتقد جامعه است.

٤. حقیقت هنری و تفسیر فلسفی

به اعتقاد آدورنو، از زمان بودلر و خودپرسشگری هنر آوانگارد، یکی از مهم‌ترین پیش‌فرض‌های زیباشناسی سنتی مورد تردید واقع شده است، این پرسش که «آیا اساساً فهم آثار هنری ممکن است؟» چرا که از نظر آدورنو دقیقاً همین فهم‌پذیری آثار هنری است که در هنر مدرن مسأله‌ساز شده است و از همین‌رو است که آن‌ها نیازمند تفسیر و فهم خود هستند: «وظیفهٔ زیباشناسی فهم آثار هنری به‌مثابه ابژه‌هایی هرمنوتیکی نیست؛ در وضعیت معاصر این فهم‌ناپذیری آثار هنری است که نیازمند فهمیده شدن است» (*AT*, p. 118). البته این وظیفهٔ زیباشناسی محض نیست که فهم‌ناپذیری آثار هنری را تبیین کند بلکه این وظیفهٔ «زیباشناسی فلسفی» است تا به فهم آن‌ها نایل شود. آدورنو در این‌باره می‌نویسد: «فلسفه و هنر در محتوای معطوف به حقیقت‌شان همگرایند. برای خودآگاهی معاصر که تمرکز بر روی موضوع خاصی همچون موضوعات محسوس و بی‌واسطه دارد، بنا کردن چنین ارتباطی با هنر آشکارا مشکلات بزرگی را دربر دارد؛ با این حال بدون این ارتباط، محتوای معطوف به حقیقت هنر دسترس‌ناپذیر باقی می‌ماند. تجربهٔ زیباشناختی، تجربه‌ای اصیل نیست مگر آنکه به فلسفه بدل شود» (*AT*, pp. 130-131). آدورنو با این حرف و با گفتن اینکه: «هنر به فلسفه نیاز دارد تا آن را تفسیر کند» (*AT*, p. 113)، به ارتباط حساس و مخاطره‌آمیز فلسفه و هنر یعنی تفسیر تأملی و تولید زیباشناختی اشاره دارد. از یک‌سو هنر °دست‌کم هنر والای مدرنیست‌هایی همچون "شونبرگ"، "آلبان برگ" و "ساموئل بکت" که همگی از قهرمانان آدورنو هستند- نیازمند گفتمان فلسفی است تا ساختار فراچنگ‌آوردنی، مفهومی و گزاره‌ای محتوای معطوف به حقیقت آن را به هنگام غیاب توضیح و تنویر انتقادی به پیش برد. از سوی‌دیگر، همین چیزی را که فلسفه مدعی است که اثر هنری بیانگر آن است و خود فلسفه به‌مثابه نوعی مترجم مفهومی برای آن عمل می‌کند، فقط وقتی می‌تواند توسط اثر هنری بیان شود که اثر دربارهٔ آن ساکت باشد. اگر اثر هنری عملاً آن چیزی را که می‌خواهد بگوید در قالب گزاره‌ای مفهومی و شفاف بیان کند، دیگر اثری هنری نخواهد بود، بلکه شرحی فلسفی خواهد بود دربارهٔ محتوای مفهومی‌ای که دیگر نمی‌تواند مدعیِ بودن در قلمرو هنر باشد. پس چگونه می‌توان ادعاهای فلسفه دربارهٔ محتوا و معنای اثر هنری را آشکار و تبیین کرد؟ اصلاً چرا هنر نیاز به خدمت ترجمه‌ای فلسفه دارد؟ این پرسش‌ها تأکید آدورنو را به سوی این فرض کشاند که آثار هنری با تفسیر فلسفیِ‌شان است که آشکار می‌شوند (Rishter, 2006, p. 122).

خواست حقیقت در آثار هنری توسط خود اثر شکل می‌گیرد و نه توسط مخاطب آن تا هر آنچه را که مایل است برداشت کند: «آنچه اثر از مخاطب‌اش طلب می‌کند شناخت است، البته شناختی که با آن منصفانه برخورد شود: اثر می‌خواهد حقیقت و دروغ‌اش فهمیده شود» (*AT*, p. 15)؛ پس آثار هنری

نیازمند تأویل فلسفی‌اند. اما نمی‌توان آن‌ها را در قالب‌های مفهومی و گزاره‌ای درآورد، زیرا اثـر هنـری‌ای که تماماً به تأویل و تفسیر درآید، دیگر اثر هنری نیست: «آثار هنری‌ای که در برابر درنگ و تأمل تمامـاً آشکار شوند بی‌آنکه هیچ باقیمانده‌ای از آن‌ها بر جای ماند دیگـر اثـر هنـری نیسـتند» (*AT*, p. 121)؛ بنابراین، خصلت آثار هنری این است که قابل فهم‌اند اما نه به‌طور کامـل. بـدین‌ترتیـب، از نظـر آدورنـو نمی‌توان حقیقت درونی یک اثر هنری را به‌سادگی در آن مشخص کرد، چنان که گویی حقیقت اثر فوراً و بدون کار تأویل فلسفی دست‌یافتنی است، پس اثر هنری نیاز به تأویل فلسـفی دارد و ایـن فقـط فلسـفه است که می‌تواند و باید هنر و آثار هنری را تفسیر کند و حقیقت آن‌ها را آشکار سازد. این درحـالی اسـت که آدورنو بر این باور است که در عین‌حال نمی‌توان حقیقت اثر هنری را به شکلی مفهومی دریافت، چـرا که به محض تبدیل آثار هنری به خلاصه‌های مفهومی، معنای راستین آن‌ها رنگ می‌بـازد؛ و ایـن خـود بدان معناست که فلسفه نمی‌تواند به فهم اثر هنری نائل شود. پس گویی فلسـفه هـم نمـی‌توانـد و هـم می‌تواند و باید هنر را تأویل کند. دیدگاه آدورنو به‌نظر متناقض می‌رسد، زیرا از یک‌سو می‌گوید نباید آثـار هنری را تفسیر فلسفی و مفهومی کرد و از سوی‌دیگر، آن‌ها را بدون تأویل فلسفی بی‌هدف می‌داند، چـرا که اساساً زیباشناسی همانا تأمل فلسفی دربارهٔ هنر است: هنر به فلسفه‌ای نیاز دارد که به هنـر نیـاز دارد. پس چگونه می‌توان این دیدگاه متناقض را توضیح داد؟

این رویکرد به ظاهر متناقض آدورنو نسبت به آثـار هنـری کـه هـم آن‌هـا را نیازمنـد تأویـل فلسـفی می‌داند و هم مقاوم در برابر آن، تحت تأثیر کتاب *روح آرمانشهر (The Spirit of Utopia)* نوشتهٔ "ارنست بلوخ" (۱۹۷۷–۱۸۸۵) متفکر مارکسیست آلمانی است (Bluch, 2000, p. 14). هدف اصلی کتـاب ایـن بود که نشان دهد اگر هنر تنها به‌عنوان موضوع سلیقه و پسند شخصـی مطـرح شـود، معنـای خـود را از دست می‌دهد: هنر پرسشی از «امر حقیقی» و «امر واقعی» است. برای مثال، ممکن است مـا اصـوات و آواهایی را با گوش خود بشنویم که بسی بیش‌تر از آنچه باشد که تـوان توضـیح‌اش را در قالـب کلمـات داشته باشیم یا افکار و رؤیاهایی را در سر بپرورانیم که بسیاری از اوقات خارج از توان مفهومی مـا بـرای بیان خود هستند. از این‌رو، هنر را نمی‌توان مستقیماً و به طور کامل مفهومی کرد، یعنی نمـی‌تـوان آن را فوراً به فلسفهٔ جاافتاده و ازپیش تثبیت‌شده برگرداند. دلیل این امر آن نیست کـه هنـر ربطـی بـه فلسـفه ندارد؛ بلکه این است که هنر به نوعی شناخت دسترسی دارد که فلسفه پیش از مواجهه با تجربهٔ هنری از آن بی‌بهره بوده است (ویلسون، ۱۳۸۹، ص ۹۹).[۶]

به‌نظر می‌رسد تنها راه برای تعریف محتوای معطوف به حقیقت اثـر هنـری تعریفـی اسـت کـه در آن نشان دهد محتوای حقیقی اثر هنری آن چیزی نیست که خود اثر هنری هست. به‌عبارت‌دیگر، همچنـان که آدورنو در *نظریهٔ زیباشناختی* قصد دارد تا محتوای حقیقی هنر را به واسطهٔ آنچه نیست دریابـد –زیـرا آن را امری منفی و سلبی می‌داند (*AT*, p. 197)– می‌باید تعریفی سـلبی نیـز از محتـوای حقیقـت اثـر هنری ارائه داد مبنی‌بر اینکه محتوای معطوف به حقیقت اثر هنری تجربه‌ها و اندیشـه‌هـایی کـه توسـط هنرمند و با قصد و نیت وی وارد آن شده باشد نیست، بلکه تعامل میان اهداف یا «محتوا» (content) و تکنیک یا «فرم»هایی (form) است که در طول تولید اثر هنری توسط هنرمند به‌کار گرفتـه مـی‌شـود.

اما در رابطه با محتوای حقیقی اثر نه محتوای آن به تنهایی است و نه فرم یا شکل آن، بلکه رابطهٔ دیالکتیکی میان فرم و محتواست که سبب ایجاد محتوای حقیقت اثر هنری می‌شود. بنابراین، می‌توان گفت محتوای معطوف به حقیقت هنر هنگامی به دست می‌آید که هنرمند در عمل و به نحوی پراتیک به اهداف خود در ارتباط با خلق و تولید اثر هنری‌اش دست یافته باشد (Zuidervaart, 1991, pp. 194-197)؛ چرا که اثر هنری واقعیت اجتماعی و ناحقیقی بودن آن را صرفاً به تصویر نمی‌کشد یا در آن مبالغه نمی‌کند، بلکه آن را دقیقاً از طریق «فرم» خود به عنوان اثری هنری که ارتباطی مخالف و مغایر با واقعیت دارد، انعکاس می‌دهد. بدین‌ترتیب، اثر هنری تنها می‌تواند هویت خود را از طریق همین مخالفت و ضدیت با واقعیت به‌دست آورد. به‌عبارت‌دیگر، اثر هنری قصد دارد تا با صرف‌نظر کردن از بستر اجتماعیِ آنچه صرفاً به‌نظر می‌رسد که موضوعی برای تجربهٔ بی‌واسطه است، به تجربه‌ای ذاتاً فهم‌پذیر تبدیل شود. این فرایند شاید بتواند به شکلی روشن با ارجاع به آثار "ساموئل بکت" مشخص شود. نمایشنامه‌های بکت که آدورنو قصد داشت تا کتاب *نظریهٔ زیباشناختی* خود را به وی تقدیم کند، حاکی از چنین امری هستند. آدورنو نمایشنامه‌های بکت را بیش از هر اثر هنری دیگری حقیقی‌تر می‌داند. آثار بکت هرگونه کوششی را برای بیرون کشاندن پیغامی معنادار و مجزا از درون خود بی‌قواره می‌کند و از شکل می‌اندازد، زیرا اثر در فضایی حرکت می‌کند که مقولاتِ واقعیت اعتبار خودشان را در آنجا از دست داده‌اند. آثار بکت سعی دارند تا محتوا را دقیقاً از نفی محتوا به‌دست آورند، [یعنی] از عناصری از خود واقعیت (*AT*, pp. 248-250).

بدین‌سان، آدورنو موکّدانه، همراه با شلینگ و علیه کانت، پرسش از حقیقت زیباشناختی را مطرح می‌سازد. از نظرِ او نه فقط هنر می‌تواند ارائه‌دهندهٔ شناخت باشد، بلکه همچنین می‌تواند چنین شناختی را در جایی ارائه دهد که مفاهیم فلسفی از انجام آن عاجز می‌مانند. آدورنو اذعان دارد که نظریهٔ کانت دربارهٔ «لذت بی‌علاقه» یا «ذوق بی‌غرض» تحقیر روح است، زیرا روح را صرفاً به موجودی تأمل‌کننده و تحسین‌گر ابژهٔ مطبوع زیباشناختی فرومی‌کاهد، بی‌آنکه هیچ ملاحظه‌ای دربارهٔ محتوای حقیقی اثر هنری و زیباشناختی آن داشته باشد؛ پس هنر به هیچ‌وجه بی‌علاقه و بی‌غرض نیست. اگرچه آدورنو با نظرِ شلینگ دربارهٔ هنر به‌عنوان ابزاری برای شناخت که از نظریه پیشی می‌جوید موافق است، با وجود این، او بر این اعتقاد است که محتوای شناختی اثر مستلزم تفسیر مفهومی است؛ هرچند تفسیر به‌جا و مناسب از اثر هنری نمی‌تواند توسط علوم تاریخی دربارهٔ هنر مانند لغت‌شناسی، تاریخ هنر یا موسیقی‌شناسی عرضه شود، بلکه تنها تبیین کافی و شایسته از هنر باید فلسفی باشد (Hammermeister, 2002, p. 205).

از این‌رو، حقیقتی را که اثر هنری دربر دارد، مستلزم ترجمه به زبان فلسفی است؛ به همین‌دلیل است که به اعتقاد آدورنو «تجربهٔ اصیل زیباشناختی یا باید به فلسفه تبدیل شود یا اینکه اصلاً وجود نخواهد داشت» (*AT*, p. 197). از یک‌سو، «هنر نیازمند فلسفه است که آن را تفسیر کند و آنچه را که هنر نمی‌تواند بگوید بیان دارد؛ حال آنکه تنها در هنر می‌توان حرفی زد بی‌آنکه کلامی به زبان راند» (*AT*, p. 113). از سوی‌دیگر، ارتباط هنر و فلسفه تنها در قالب زبان و نوشتار است که شکل می‌گیرد:

«آثار هنری تنها در قالب نوشتار است که به بیان درمی‌آیند. حتی اگر اثر هنری یک گزاره هم نباشد، [با این‌حال] هر اثر هنری مشتمل بر عناصری است که از یک گزاره مشتق شده است و دربردارندهٔ وجهی از درست و نادرست بودن، و حقیقی و کاذب بودن است» (*AT*, p. 124). با در نظر داشتن همهٔ اینها، تبیین اینکه چگونه آدورنو حمایت از محتوای حقیقی هنر را در تفسیر و ترجمهٔ آن به فلسفه در نظر دارد و بر تبدیل تجربهٔ زیباشناختی به تفکر تأکید می‌کند، کار چندان ساده‌ای نیست؛ با این‌حال، اشتباه است که جابجایی تجربهٔ زیباشناختی با فلسفه را به‌عنوان فرآیندی مفهوم‌ساز و مفهوم‌پرداز در نظر بگیریم، چرا که لحظهٔ ناهمسان و میمتیک هنر هرگز نمی‌تواند از حوزهٔ زیباشناختی آن محو شود. هنر شکلی از عقلانیت است که عقلانی بودن محض را نقد می‌کند (در بخش‌های بعدی توضیحات بیش‌تری در این‌باره خواهد آمد). پیشرفتی را که هنر در برابر تفکر مفهومی به‌دست آورده است، هرگز در تفسیر از بین نمی‌رود. آدورنو در اینجا قدری به خصلت معماگونهٔ هنر از دیدگاه هایدگر نزدیک می‌شود: «خصلت معمایی هنر در این تفسیر باقی می‌ماند که نیازمند پاسخ است» (*AT*, p. 189).

۵. معمابودگی هنر

«معمای آثار هنری ازهم‌گسیختگی آن‌هاست. اگر تعالی‌ای در آن‌ها می‌بود، رازورزانه می‌شدند و نه معماگونه؛ آثار هنری معمایند، زیرا به‌واسطهٔ ازهم‌گسیختگی‌شان آن چیزی را نفی می‌کنند که به‌راستی دوست می‌دارند باشند. فقط در دورانی نه چندان گذشته –برای مثال در داستان‌های پردرد و رنج "کافکا"– این ازهم‌گسیختگیِ هنر موضوع و مضمونی یافته است» (*AT*, p. 126). به باور آدورنو، هنر می‌تواند تبدیل به زبانی رمزی برای فرایندهایی شود که در جامعه روی می‌دهد؛ البته فقط آثار هنری‌ای که در مقابل شبیه شدن به وجوه موجودِ تولید و مبادله مقاومت می‌کنند، یعنی همان هنر برتر مدرن، چنین‌اند و نه آثاری که در برابر کالازدگی و مصرفی شدن مقاومتی ندارند، یعنی آثار تولیدشده توسط صنعت فرهنگ. آدورنو دربارهٔ خصلت معمابودگی آثار هنری می‌نویسد:

> «تمامی آثار هنری به همراه خود هنر همگی معما هستند؛ از عصر باستان تاکنون این امر خشم و رنجشی را نسبت‌به نظریهٔ هنری سبب شده است. آثار هنری چیزی می‌گویند و در همان دم آن را پنهان می‌دارند، و این بیانگر معمابودگی از چشم‌اندازی زبانی است. به‌طور خاص، آثار هنری شبیه به معماهای تصویری‌ای هستند که آنچه را که پنهان می‌کنند قابل مشاهده است و همین مشاهده‌پذیری آن‌هاست که پنهان‌شان می‌کند. آثار هنری‌ای که آشکارا تأمل و تفکری را نشان دهند بی‌آنکه اثری هنری از آن‌ها باقی بماند، اصلاً آثار هنری نیستند. [با این حال] هنر نمی‌تواند گشوده شود، فقط فرم آن است که می‌تواند رمزگشایی گردد، و این دقیقاً شرط لازمی برای فلسفهٔ هنر است. هرچند درک کردن و فهمیدن هنر، معمابودگی آن را فرونمی‌نشاند. حتی بهترین اثر تفسیری نیز در پی فهم بیشتر است، چنانکه گویی در انتظار واژه‌ای رهایی‌بخش

است تا تاریکی قوام‌یافتهٔ آن را برطرف سازد. دنبال کردن آثار هنری از طریق تخیل، کامل‌ترین و فریبنده‌ترین جانشین برای فهمیدن و درک آن است» (*AT*, p. 120).

از نظر آدورنو آثار هنری با معماها در یک چیز سهیم‌اند و آن «دوگانگیِ قطعی بودن و عدم‌قطعیت آن‌هاست. آن‌ها علامت سؤال‌اند، و حتی از طریق هم‌نهاد (سنتز) هم یکی نمی‌شوند. همچنان که در معماها و چیستان‌ها می‌بینیم، پاسخ به‌وسیلهٔ ساختار هم پنهان و هم طلب می‌شود. این کارکردِ منطق درونی اثر است، کارکردِ مشروعیتی که به درون آن رخنه می‌کند، هدف آثار هنری تعیّنِ امر نامتعین است. آثار هنری فی‌نفسه غایتمندند، بی‌آنکه هیچ‌گونه غایت محصلی فراسوی نظم و ترتیب خود داشته باشند»(*AT*, p. 124)؛ حتی پس از تفسیر هم، اثر هنری همچنان یک معما باقی می‌ماند. آدورنو، به‌رغم مخالفت با هایدگر، معتقد است که چنین برداشتی از ویژگی معمایی هنر می‌تواند مفهوم ایدهٔ زیباشناختی را ازنو زنده کند، زیرا تمامی آثار بزرگ در نهایت همچون یک راز و معما باقی می‌مانند. آثار هنری همواره به چیزی بیش از شرح و تفسیر و تلاش‌های تازه برای درک حقیقت خود نیاز دارند. همچنان که هنر بدون فلسفه نمی‌تواند به هیچ‌وجه فهمیده شود، فلسفه هم برای درک کامل هنر کافی نیست. به‌زعم آدورنو، «تصویر معمایی هنر ترکیبی از میمسیس و عقلانیت است. این معمابودگی از درون فرآیندی تاریخی برمی‌خیزد. هنر آن چیزی است که پس از از دست رفتن آنچه گمان می‌رفت کارکردی جادویی و سپس آیینی دارد، باقی می‌ماند. چرایی هنر–اگر بخواهیم به‌طرزی متناقض آن را به‌کار بریم یعنی عقلانیت کهن آن–از دست رفت و به عنصری از فی‌نفسه بودنش تغییر شکل داد. پس هنر تبدیل به یک معما شد. البته هر اثر هنری معتبری راه حل معمای لاینحل خود را نیز ارائه خواهد داد»(*AT*, p. 127).

٦. محتوای حقیقی هنر، عقلانیت و میمسیس

آدورنو بر این اعتقاد است که تفسیر فلسفی از طریق دیالکتیک «میمسیس» و «عقلانیت»، یعنی وارد شدن جهان خارج به درون دنیای سحرآمیز اثر هنری، امکان‌پذیر است. چنانچه دیدیم، آدورنو سعی دارد تا گفتمان فلسفی را به گفتمان زیباشناختی نزدیک و شبیه سازد؛ به این امید که شاید از طریق این شباهت و نزدیکی، فلسفه بتواند خصایل انتقادی ابژه‌های زیباشناختی‌ای را که درباره‌شان سخن می‌گوید به‌دست آورد؛ کاری که او آن را تنها از طریق «میمسیس» (mimesis) امکان‌پذیر می‌داند. آنچه آدورنو در اثر هنری و فلسفه مشتاق آن است، در واقع نوع متفاوتی از میمسیس است: میمسیس آن چیزی که هنوز وجود ندارد، نشانه‌های سلبیِ آینده‌ای که نمی‌تواند پیشاپیش پیشگویی یا برنامه‌ریزی شود، اما با این حال خود را در اثر هنری یا فلسفه به‌مثابه غیریتی ناهمسان و سلبی حک می‌کند (Rishter, 2006, p. 129). «میمسیس» از نظر آدورنو، تقلید یا بازنماییِ محض جهان خارج نیست؛ در واقع، میمسیس گونه‌ای ارتباط دیالکتیکی میان سوژه و ابژه است، یعنی نوعی همگون‌سازی یا شبیه‌شدن به امر مورد تقلید، یا همانندی سوژه با یک ابژه که مستلزم از بین بردن تفوق سوژه بر ابژه است، برای رسیدن به صلح و آشتی و نه سلطه و سرکوب.[۷] از همین‌رو است که هنرِ میمتیک می‌تواند حقیقت را

بازتاب دهد و سبب تحقق ابژکتیویته شود.

آدورنو و هورکهایمر در *دیالکتیک روشنگری* نشان دادند که ظهور و بروز شکل جدید عقلانیت، هر شکل دیگری از شناخت و معرفت را که مطابق با مجموعه‌ای از پیشفرض‌های معین و محدودکننده علمی نباشد، از قلمرو مجاز و مشروع عقلانی کنار می‌گذارد. از این‌رو، اثر هنری – که در این حیطهٔ تعریف‌شده نمی‌گنجد –ناگزیر است تا ارتباط میان منطق و معانی، علم و هنر، و نظریه و عمل را از نو مفهومی‌سازی کند. به‌نظر می‌رسد آدورنو به‌دلیل تمایلش به نشان‌دادن محتوای شناختیِ معطوف به حقیقتِ اثر هنری بر این باور می‌رود که هنر و اثر هنری معتبر دارای محتوایی شناختی همراه با خصیصه‌ای غیرگزاره‌ای است. از این‌رو، محتوای معطوف به حقیقتِ غیرگزاره‌ای به شهودی گره خورده است که در آن اهمیت شناختیِ یک اثر هنری یا یک متن فلسفی توسط مجموعهٔ گزاره‌های صحیحی که آن‌ها را دربر دارد مورد بحث قرار نمی‌گیرد، بلکه آنچه اهمیت می‌یابد ارتباط میان این گزاره‌ها و روشی است که آن‌ها در آن شکل می‌یابند (Jarvis, 1998, pp. 90-103). دریافت آدورنو از هنر به‌مثابه فرآیندی است که در آن هنر با استفاده از مادهٔ خاص خود –که ماده‌ای تاریخی و غیرگزاره‌ای است– به نقد و سلب هنجارهای تاریخی و اجتماعی می‌پردازد. هنر به‌عنوان وجهی از «شناخت غیر مفهومی» از عقلانیت استفاده می‌کند تا عقلانیتی را که صرفاً بر اساس هدف –وسیله توجیه می‌شود، نقد کند (Paddison, 1987, p. 362)؛ همچنان که آدورنو اشاره می‌کند: «هنر بخشی از آن عناصری است که، بنا بر گفتهٔ "ماکس وبر" از جهان افسون‌زدایی می‌کنند. هنر به‌طرز گریزناپذیری با عقلانیت گره خورده است» (*AT*, p. 80). آدورنو، از یک‌سو، عقلانیتِ هنر را از وجه میمتیک آن جداناپذیر می‌داند؛ و از سوی‌دیگر، میمسیس و عقلانیت را با یکدیگر آشتی‌ناپذیر می‌داند، در عین‌حالی که هر دو به هم نیز وابسته‌اند و دیالکتیک درونی اثر هنری، یعنی دیالکتیک بیان و ساختار اثر، را شکل می‌دهند. تنشی که توسط اثر هنری پدید می‌آید نتیجهٔ برخورد میان انگیزهٔ میمتیک یا بیان کور – که تهدید به فروافتادن در دامن جادو می‌کند – و عقلانیت به مثابه ساختار یا منطق فرم اثر است که جنبهٔ خودتأملی آن است و کیفیت کور اثر یا همان میمسیس آن را با افسون‌زدایی و روشنگری عقلانی تهدید می‌کند (Paddison, 1987, p. 363). تنش میان این دو لحظه است که به هنر هم خصلتی زبانی (منطقی/ استدلالی) و هم خصلتی معمایی (معنایی / غیراستدلالی) می‌دهد. چیزی که آدورنو آن را وجه ذاتی هر اثر هنریِ خودآیین می‌داند این است که: «آثار هنری چیزی را می‌گویند و در همان دم آن را پنهان می‌کنند» (*AT*, p. 176). این کیفیت متناقض‌نمای آثار هنری یعنی معمابودگی‌شان است که آن‌ها را نیازمند تفسیر فلسفی می‌کند –همچون معمایی که قابلیت حل شدن را دارد اما راه‌حلی نهایی ندارد.

۷. هنر معتبر و ناهمسان

آدورنو، در نظریهٔ «هنر سلبی» خود که بنای آن را در کتاب *دیالکتیک سلبی* می‌گذارد، آثار مدرن هنری را جایگزینی برای شناخت محض علمی و عقلانی می‌داند و اعتبار زیباشناسانهٔ آن‌ها را در تعارض‌شان با هنجارهای موجود و هنر غالب و مسلط می‌بینند. او در صدد است تا راهی یابد برای

حفظ «ناهمسانی»ها (non-identity) که به باور او در فلسفهٔ مدرن و در «دیالکتیک ایجابی» (positive dialectics) آن که مبتنی‌بر منطق «این‌همانی» است و فقط به «همسانی»ها (identity) رسیده، حذف شده است. همچنان که کمی بعد خواهیم دید، آدورنو تجربهٔ زیبایی‌شناختی را بیشتربه معنای شکل «ابژکتیو» و پیکربندی اثر هنری می‌فهمد تا به‌معنای رویکردی خاص یا طرز برخوردی از جانب «سوژه». هدف اثر هنری نزد آدورنو دست‌یافتن به «همسانی با خود» به منظور ساختن اثر هنری به مثابه امری معقول است. اثر هنری می‌تواند فقط این همسانی را به طرزی بنیادین با صرف‌نظر کردن از بستر اجتماعیِ «معنا» (meaning) ، که اساساً توسط «امر کلی» در جهان ارتباطات کالایی شکل داده شده است، تحقق بخشد. وظیفهٔ نظریهٔ زیباشناختی «فهمیدن فهم‌ناپذیری اثر هنری» (*AT*, p. 118)، از طریق فراچنگ آوردن آن برحسب ارتباط خاص‌اش با واقعیت اجتماعی است. فهم‌ناپذیری اثر هنری از این واقعیت ناشی می‌شود که اثر هنری فقط می‌تواند این‌همانی خود را تحقق بخشد، یعنی موقعیتی را برای فهم و درک خود برحسب خود و موقعیت فهم‌پذیری‌اش فراهم سازد؛ به همین‌دلیل هم باید در برابر «دگرآیینی» (heteronomy) اجتماعی بایستد یا از آن صرف‌نظر کند تا بتواند اساساً تبدیل به اثری هنری شود. آدورنو در درس گفتارهایش دربارهٔ زیباشناسی از «نامعقولیت بنیادینی» سخن می‌گوید که ضمیمهٔ اثر هنری است (Tichy, 2007, p. 233). اثر هنری باید فهم‌پذیر باشد اما از آنجا که فقط می‌تواند کلیت خود را از طریق تضاد با بستر کلی اجتماعی در باب فهم‌پذیری تحقق بخشد، پس به ناگزیر و به این معنا (یعنی از منظر سیاق اجتماعی) فهم‌ناپذیر به‌نظر می‌رسد.

بدین ترتیب، آدورنو بر این باور است که اثر هنریِ معتبر و اصیل اثری است که از اجبار همسانی رهاست: «هر اثر هنری تکرار دوبارهٔ خویش است. آثار هنری شبیه به خود هستند و از اجبار همسانی رهایند» (*AT*, p. 125). آدورنو به این رویه که باید آثار هنری با طرح‌های مفهومی از پیش تعیین‌شده مطابقت داشته باشند و امور جزئی و خاص می‌باید تحت لوای امری کلیو نظامی انتزاعی واقع شوند، انتقاد داشت. به نظر او این خصیصه نه فقط متعلق به زیباشناسی کلاسیک، بلکه منش کل خرد مدرن است. برای آدورنو دقت به مسائل جزئی و خاص به‌منظور بارآوری و حاصلخیزی هر چه بیشتر فلسفی است و نه برای اثبات یا رنگ و جلا دادن به تصورات و نهاده‌هایی از پیش تعیین شده. از همین‌رو، او میان دو نوع هنر تمایز قائل است: ۱) هنر «معتبر» (authentic) که درگیر بحران معناست و در آن سلب معنا همچون کیفیتی سلبی شکل می‌گیرد و معنادار می‌گردد؛ ۲) هنر «مستعفی» (resigned) که به لحاظ ادبی و شکلی دارای معانی قراردادی و مثبت و ایجابی است که در آن بی‌معناییِ عاری از خوداندیشی کاملاً بازتاب دارد و اگر سلب معنایی هم صورت بگیرد در راستای همنوایی با وضع موجود است که بی‌واسطه است و سوژه را کنار می‌گذارد (*AT*, p. 154). این تقسیم‌بندی متناظر با تمایزی است که آدورنو در کتاب *دیالکتیک سلبی* میان تفکر «ناهمسان» و تفکر «همسان» می‌گذارد. تفکر ناهمسان سلب مفهوم توسط مفهوم است (که در هنر می‌شود سلب معنای سنتی و عقلانیت بر اساس تهی و مبهم بودنشان به لحاظ عقلانی)، و تفکر «همسان» همان تأیید ایجابیِ همسانیِ کلی میان مفهوم و واقعیت

است (که در هنر تأمل ساده و غیرمنتقدانه دربارهٔ وضع موجود می‌شود). با وجود این و به‌رغم سلب معنا، بر حسب مقولات سنتی و رویه‌های هنرمندانه، هنر معتبر نمی‌تواند کمکی به حل بحران معنا و وضع معنا بکند، مگر آنکه همچنان به حفظ ماهیت متخالف خود ادامه دهد. آنچه حقیقت و کیفیت هنر معتبر را نزد آدورنو نشان می‌دهد، محدوده‌ای است که در آن هنر معتبر می‌تواند این تضاد را درون ساختار خود آشتی‌ناپذیر نگه دارد و با آن مواجه شود. آدورنو در گفت‌وگویی با "لوسین گلدمن"، منتقد فرهنگی مارکسیست، در این‌باره می‌گوید: «کیفیت آثار هنری بر اساس میزان ناسازی و مخالفتی است که درون اثر هنری شکل می‌گیرد و کلیت آن از طریق همین مخالفت و ناسازی به‌دست می‌آید و نه از چیزی بیرون از آن» (Adorno & Goldman, 1976, p. 145). بنابراین، محتوای معطوف به حقیقت هنر بیان خود را در آثار متفاوت و متمایز هنری پیدا می‌کند تا در برخی مفاهیم مجزای هنری به‌طور کلی (*AT*, p. 198)؛ از این‌رو آدورنو استفاده از مفهوم زیبایی را به‌منظور وضع قوانینی برای تولید عملیِ آثار هنری نمی‌پذیرد. تنها «قانون»ی که او پیشنهاد می‌دهد این است که هنرمند باید در قلمرو هنر از هر چیز کلی، تعریف‌نشده و مبهم بپرهیزد (*AT*, pp. 73-74). ارتباط و پیوستگی هنر نسبت به اثر هنریِ مورد پرسش باید درونی باشد و به همین‌دلیل است که آدورنو اثر هنری را به‌مثابه امری ذاتاً خودمختار می‌فهمد.[۸]

۸. محتوای حقیقی هنر و رهایی سوژه

محتوای معطوف به حقیقت اثر هنری و رهایی سوژه نزد آدورنو هنگامی آشکار می‌شود که او در *نظریهٔ زیباشناختی* خود، محتوای حقیقی اثر هنری را همچون «صدای سوژهٔ بالغی» می‌داند «که از اسطوره و آشتی با آن رهاست» (*AT*, p. 211). آدورنو بر این باور است که بررسی آثار دوران بورژوازی، یعنی اواخر قرن هفدهم تا قرن بیستم، پیشرفت غیرقابل انکاری را نشان می‌دهد. او در این‌باره می‌نویسد: «تردیدی نیست که مواد و سلطهٔ بر آن‌ها -یا به معنایی تکنیک- به لحاظ تاریخی پیشرفت می‌کند» (*AT*, p. 210)، مثالی که او از هنرها می‌زند «ابداع پرسپکتیو در نقاشی و پلی‌فونی در موسیقی است» (Ibid)؛ وی همچنین ادامه می‌دهد که این پیشرفت با افزایش عقلانیتِ رویه‌های هنرمندانه مشخص می‌شود و در نهایت به «افزایش آگاهی روح [به معنای هگلی آن] از آزادی خود» (*AT*, p. 211) می‌رسد. اما آدورنو بر این امر تأکید می‌ورزد که پیشرفت در تکنیک و در رویه‌های هنرمندانه «ضرورتاً به معنای پیشرفت در کیفیت هنری نیست» (*AT*, p. 210). پیشرفت در کیفیت و اعتبار -که درنهایت به معنای محتوای معطوف به حقیقت اثر هنری می‌رسد- «پیشرفت روح به معنای هگلی آن است، یعنی افزایش آگاهی روح از آزادی خود» (*AT*, p. 211). به همین‌دلیل است که آثار هنری را نمی‌توان امری صرفاً سوبژکتیو دانست، چرا که «به‌واسطهٔ رهایی سوژه در آثار هنری، آثار هنری کم‌تر از شناخت استدلالی سوبژکتیوند» (*AT*, p. 126).

هدف دیالکتیک هنری از نظر آدورنو، صورت‌بندی کردن سوژهٔ بیانگر یا همان «روح» (spirit) در قالب ساختار ابژکتیو اثر هنری است. به‌نظر وی، افزایش آگاهی سوژهٔ بیانگر از ماهیت نیازهای خود

صرفاً منشأیی طبیعی ندارد بلکه تمایلات تاریخی و اجتماعی او را نیز دربر می‌گیرد؛ این مطالبات هنری در واقع همان مطالبات اجتماعی‌اند (*PMM*, pp. 32-37). از این‌رو، می‌توان تأکید آدورنو بر تقدم ابژه را، که خود را در قالب اثر هنری نشان می‌دهد، از طریق تحلیل درون‌ماندگار به‌دست آورد؛ همچنان که خود وی در سخنرانی سال ۱۹۶۹ «دربارهٔ مسألهٔ تحلیل موسیقایی» می‌گوید: «اثر هنری بر این امر تأکید دارد که ما پرسش از حقیقت یا ناحقیقت را به‌نحوی درون‌ماندگار مطرح می‌کنیم، نه اینکه به‌طرزی دلخواسته مقیاس و میزانی از گوناگونی‌های فلسفی، فرهنگی و انتقادی را از بیرون به اثر اعمال کنیم» (Adorno, 1982, p. 177).

بنا بر گفتهٔ آدورنو، درست همان‌طور که مواجهه با هنر والا سوبژکتیویتهٔ مخاطب یا دریافت‌کنندهٔ اثر هنری را درهم می‌شکند، هنر والا نیز می‌تواند تمام تلاش‌های سوبژکتیو هنرمند را تعالی بخشد (*AT*, p. 57). او که در اینجا بسیار شبیه به هایدگر سخن می‌گوید، سریعاً فاصله‌ای را میان خود و هایدگر می‌گذارد؛ درحالی‌که برای هایدگر شعر والا ظهور و بروز قربانی کردن خود برای هستی است، نزد آدورنو شعر والا مشتمل بر صلح و آشتی «خود» و «زبان» است: «لحظهٔ بی‌خودبودگی‌ای که در آن سوژه در زبان غوطه‌ور می‌شود و پنهان می‌ماند، قربانی شدن آن برای هستی نیست؛ این‌طور نیست که [این امر] خشونتی علیه سوژه باشد بلکه آنچه هست صلح و آشتی است: زبان فقط وقتی سخن می‌گوید که دیگر نسبت به سوژه بیگانه باشد، اما در عوض چنان سخن می‌گوید که گویی صدای خود اوست» (Ibid).

۹. محتوای حقیقی هنر و تقدم ابژه

اهمیتی که آدورنو به تقدم ابژه می‌دهد بدین‌معنی نیست که او در پی این است که جایگاهی را که تاکنون از آنِ سوژه بوده است به ابژه اعطا کند؛ بلکه تلاش او برداشتن و رفع هر گونه برتری و تفوق یکی بر دیگری است؛ چرا که به‌نظر او سوژه و ابژه ضمن بهره‌مندی از ساختاری مستقل، نسبتی درونی با یکدیگر دارند، و با تحلیلی که آدورنو با استفاده از معرفت‌شناسیِ فرویدی دربارهٔ *اودیسهٔ* هومر انجام می‌دهد، نشان می‌دهد که سوژه همواره از پیش ابژهٔ خود بوده است. آنچه برای نقد ساختار سوبژکتیویته لازم است نه بازگشتی به شکل اولیهٔ آن بلکه حرکتی پیشرونده از درون آن چیزی است که همین سوبژکتیویته پیش از این بوده است. در واقع، باید به این بینش اصلی با دنبال کردن نقد آدورنو از محدودیت‌های تفکر سوبژکتیو دست یافت. درگیری و سروکار داشتن آدورنو با موسیقی، هنر، ادبیات و علاقهٔ خاص او به فلسفه در بهترین شکل خود به‌مثابه توانایی غلبه یافتن یا دست‌کم طفره رفتن از سفت و سخت شدن تجربه به دست تفکر است که نمونهٔ این صلبِ فکر را می‌توان در اندیشهٔ سوبژکتیو یافت که در این معنا سوژهٔ انسانی حتی برای خود نیز تبدیل به یک ابژه می‌شود (Huhn, 2004, p. 12).

به‌زعم آدورنو، حقیقت هنر از توانایی آن برای از نو صورت‌بندی کردن روابط موجود میان سوبژکتیویته و ابژکتیویته و حفظ و بقای امر ناهسمان ناشی می‌شود. از همین‌رو است که از نظر وی حقیقت در ابژه

قرار دارد و صرفاً طرح و نقشهٔ از پیش تعیین‌شده‌ای حاصل ذهن و تفکر سوژه نیست. با وجود این، محتوای معطوف به حقیقت اثر هنری به‌مثابه ابژه فقط می‌تواند از طریق تفسیر فلسفی آشکار شود: یعنی از طریق معرفت و تجربهٔ از پیش موجودی که سوژه بر آن تأثیرگذار است. تفسیر فلسفی در پی آن است که ابتدا از طریق «تحلیل درون‌ماندگار» (immanent analysis) (که باید با دقت و از نزدیک به ابژه‌اش بنگرد، نه اینکه مشخصه‌های بیرونی و ازپیش تعیین‌شده بر آن تحمیل کند)، به دقت هرچه تمام دیالکتیک درونی خود اثر، یعنی ساختار، ارتباط اجزا با کل، پیشرفت مادهٔ اثر، و غیره را توصیف کند و سپس دیالکتیک بیان سوبژکتیو و تکنیک ابژکتیو را که سازندهٔ اثر است، از طریق «تحلیل جامعه‌شناختی» (sociological analysis) برحسب محتوای اجتماعی اثر و اینکه چگونه بر دیالکتیک جامعه تأثیرگذار است، تفسیر کند (Paddison, 1987, p. 363). بدین‌ترتیب، پس از صورت‌بندیِ مجدد روابط میان ابژه و سوژه، آدورنو بر این اعتقاد است که هنر می‌باید به‌مثابه شکلی از نظریهٔ اجتماعی فهمیده شود؛ هرچند تا زمانی که تفسیر فلسفی و سنجش زیباشناختی دربارهٔ آن سخن نگفته باشند، خود خاموش و بی‌صداست. در نهایت آدورنو بر این امر تأکید دارد که «هنر و جامعه در محتواست که با یکدیگر همگرایند، نه در چیزی خارج از اثر هنری» (*AT*, p. 324)؛ و این محتوا جمعی است.

۱۰. محتوای جمعی هنر

هنر برای آدورنو، در اصل به معنای «پراکسیس» (praxis) و عمل است و نه «پوئزیس» (poesies) یا شاعری و خلاقیت. او معتقد به «هنرورزی» (art doing) به‌جای «هنرپردازی» (art making) است؛ نظریه‌پردازی در پی یکسان‌سازی و کلیت بخشیدن است و حال آنکه در کنش و عمل‌ورزی، نایکسانی‌ها و کثرات فرصت ابراز خود را خواهند داشت. پس آنچه مهم است، روش اجرای هنری و نه پردازش آن است. البته این هنرورزی فقط در خانه و به‌طور شخصی و فردی انجام نمی‌شود، بلکه باید ارتباطی با جامعه نیز داشته باشد (Huhn, 2004, p. 11)؛ از همین‌روست که آدورنو می‌گوید: «هنر در تقابلش با جامعه است که اجتماعی می‌شود، و این وضعیت را فقط به‌مثابه هنر خودآیین می‌تواند به‌دست آورد» (*AT*, p. 226). یا «آنچه در هنر اجتماعی است، جنبش ماندگار علیه جامعه است» (*AT*, p. 227). آدورنو دربارهٔ محتوای جمعی هنر در کتاب *نظریهٔ زیباشناختی* می‌نویسد:

> شرط امکان‌پذیر بودن همگرایی و نزدیکی فلسفه و هنر می‌باید در عنصر کلی‌ای جست‌وجو شود که هنر به‌واسطهٔ مشخصهٔ خود به عنوان زبانی یگانه و منحصر به‌فرد داراست. این کلیت جمعی است، درست همچون کلیت فلسفی که زمانی برای آن سوژهٔ استعلایی به‌مثابه علامت و نشانی بود که به سوژهٔ جمعی اشاره داشت. هرچند در تصاویر زیباشناختی، دقیقاً به این معنا که جمعی است و از «من» عقب می‌نشیند، جامعه در محتوای معطوف به حقیقت جای دارد. ظهور و بروزی که به‌موجب آن اثر هنری از

سوژهٔ محض بسیار پیشی می‌گیرد، فوران ذاتِ جمعیِ سوژه است. در انگیزشی که ناشی از حالت خاصِ سوژه است، شکل جمعیِ واکنش آشکار می‌شود. به همین‌دلیل، تفسیر فلسفی از محتوای معطوف‌به حقیقت باید آن محتوای معطوف به حقیقتِ جزیی را به‌طرزی راسخ بسازد. به دلیل عنصرِ بیانگرِ این محتوا که به طرزی سوبژکتیو میمتیک است، آثار هنری ابژکتیویتهٔ خود را به‌دست می‌آورند. آن‌ها نه انگیزشی محض و نه فرم آن هستند، بلکه در عوض فرآیند سفت و سختی‌اند که میان این دو روی می‌دهند، و این فرآیند اجتماعی است (*AT*, p. 131).

پی‌نوشت‌ها

۱. منظور از حقیقت تجربی همان دانش (knowledge) به مثابه رده‌بندی جزئیات ذیل مفاهیم یا انواع ذیل قوانین است؛ و حقیقت به مثابه ارتباط میان احکامِ قانونی، نظری و جز این‌ها با واقعیات و امور مسلم.

۲. این کتاب با عنوان *سرآغاز کار هنری*، توسط پرویز ضیاءشهابی ترجمه شده است؛ ر.ک. هایدگر، مارتین. (۱۳۸۲). *سرآغاز کار هنری*، ترجمهٔ پرویز ضیاءشهابی، تهران: هرمس.

۳. آدورنو نیز همچون هایدگر به نقش زبان که در واقع تأویل و تفسیر فلسفیِ اثر هنری است، بسیار اهمیت می‌دهد و راه درک و دریافت اثر هنری را به واسطهٔ آن می‌داند، زیرا هنر و اثر هنری نیازمند فهمیده‌شدن هستند که این کار از طریق ابزار فلسفه که خود ابزاری زبانی و کلامی است، صورت می‌گیرد.

۴. به‌نظر می‌رسد توازی شگفت‌انگیزی میان آرا و اندیشه‌های آدورنو و هایدگر ° به‌رغم تقابل و مخالفتش با او- وجود دارد، و آدورنو تأکید بر حقیقت هنر که سرانجام خود را آشکار خواهد ساخت و زبانِ فلسفه ابزاری برای تبیین و تعبیر آن خواهد بود، از سوی هایدگر می‌پذیرد.

۵. آدورنو در اینجا از مثال «موناد»های لایبنیتسی برای نشان دادن این موضوع استفاده می‌کند. از نظر لایب‌نیتس واقعیت از اجزای مختلفی ساخته شده است که هیچ یک از آن‌ها ارتباطی با جهان بیرونی ندارد، اما هرموناد کل ساختار جهان بیرون را در درون خویش بازتولید می‌کند. پس ساختارهای جامعه از قبل در درون خود اثر بازتولید می‌شوند. به عبارت دیگر، در اثر هنری «امر کلی» (universal) یعنی همان حقیقت که به هر حال باید از طریق مفاهیم عام و کلی مطرح شود، از طریق «امر جزئی» (particular) بیان می‌شود و این دقیقاً چیزی است که اثر هنری را از فلسفه و گفتار مفهومی کاملاً مجزا می‌کند (فرهادپور، ۱۳۸۲، صص ۱۳۹-۱۲۹).

۶. شاید در اینجا باید به نوعی «شهود» (intuition) یا حتی، با اندکی تسامح، به گونه‌ای «اشراق» (illumination) اشاره کرد، یعنی شناختی متفاوت از شناخت علمی، تحلیلی و مفهومی؛ آدورنو در این باره می‌نویسد: «آنانی که صرفاً با [ابزار] فهم به بررسی هنر می‌پردازند آن را به چیزی ساده و آسان بدل می‌کنند، که بسیار دور است از آن چیزی که هست. اگر کسی در پی این باشد که نگاهی دقیق و نزدیک

به رنگین‌کمان بیندازد، رنگین‌کمان ناپدید می‌شود» (*AT*, p. 122). از همین رو است که: «وظیفهٔ زیباشناسی درک آثار هنری همچون ابژه‌های هرمنوتیکی نیست؛ در وضعیت معاصر این ادراک‌ناپذیری آثار هنری است که باید درک شود» (*AT*, p. 118).

۷. دربارهٔ معنای میمسیس از نظر آدورنو، مقاله‌ای با عنوان «مفهوم «میمسیس» در *نظریهٔ زیباشناختی* آدورنو» نگاشته‌ام که در مجلهٔ کیمیای هنر، سال اول، شماره ۳، صص ۸۲-۶۹، تابستان ۱۳۹۱ منتشر شده است.

۸. برخی اوقات آدورنو مفهوم «اعتبارِ» (authenticity) زیباشناختی را به‌جای «استقلال» (independence) به‌کار می‌گیرد. اعتبار در معنای اصلی خود تفاوت بین ثبات کلی و ثبات درونی یک اثر هنری خاص را بیان می‌کند. البته منظور آدورنو از اعتبار که گاه به اصالت نیز ترجمه می‌شود، متفاوت است از آنچه برای مثال آدورنو در کتاب *زبان اصالت* نشان می‌دهد و فیلسوفانی چون بوبر، یاسپرس و به خصوص هایدگر را مد نظر دارد. برداشت آدورنو از (authenticity) که در اینجا «اعتبار» معنی می‌دهد و نه «اصالت»، پاسخ مناسبی است که به تغییرات مطالبات باواسطهٔ تاریخی و اجتماعی مادهٔ هنری داده می‌شود؛ و بنابراین همچون نقدی به آن برداشت‌های غیر تاریخی به اصالت است که بر مبنای «وجود محض» و بی‌واسطه (دازاین) یا منشأهایی غایی‌اند.

فهرست منابع

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

کانت، ایمانوئل. (۱۳۷۷). ***نقد قوهٔ حکم***، ترجمهٔ عبدالکریم رشیدیان، تهران: نی.

فرهادپور، مراد. (۱۳۸۲). ***بادهای غربی: گزیده‌ای از گفت‌وگوها و سخنرانی‌ها***. تهران: هرمس.

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

یانگ، جولیان. (۱۳۸۴). ***فلسفهٔ هنر هایدگر***. ترجمهٔ امیر مازیار. تهران: گام نو.

Adorno, Theodor W. (2006). "Theory of Pseudo-Culture", quoted in Alex Thomson, ***Adorno: A Guide for the Perplexed***, London: Continuum.

----------. (2005). ***Minima Moralia: Reflections from Damaged Life***, translated by E.F.N. Jephcott, London & New York: Verso.

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

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

----------. (1992). ***Negative Dialectics***, translated by E.B. Ashton, New York: Continuum.

---------- . (1991). ***The Culture Industry***, edited by J.M. Bernstein, London & New York: Routledge.

---------- . (1982). "On the Problem of Musical Analysis", trans. and introduced by Max Paddison, in ***Music Analysis***, Vol. 1, No. 2.

---------- . (1977). "The Actuality of Philosophy", in ***Telos***, no. 31, pp. 120-133, New York: Telos Press.

Bernstein, J.M. (1992). ***The Fate of Art: Aesthetic Alienation from Kant to Derrida and Adorno***, Pennsylvania: Pennsylvania State University Press.

Hammermeister, Kai. (2002). ***The German Aesthetic Tradition***, Cambridge: Cambridge University Press.

Hegel, George Wilhelm Friedrich. (1975). ***Aesthetics: Lectures on Fine Art***, translated by T.M. Knox, 2 vols., Oxford: Clarendon Press.

Huhn, Tom. (2004). "Thoughts beside Themselves", pp. 1-18, in ***Cambridge Companion to Adorno***, Tom Huhn (ed.), Cambridge: Cambridge University Press.

Jarvis, Simon. (1998). ***Adorno: A Critical Introduction***, Cambridge: Polity Press & Blackwell.

Schelling, Friedrich Wilhelm Josep von. (1988 [1802-3]). ***Philosophy of Art***, trans. & ed. by D.W. Stott, Minneapolis: University of Minnesota Press.

Schlegel, Friedrich von. (1967). ***Dialogue on Poetry and Literary Aphorisms,*** translated by Ernst Behler & Roman Struc.

Tichy, Matthias. (2007). "The Anticipation of the True Concept of the Universal in Art and Experience", in ***Theodor W. Adorno: Critical Evaluations in Cultural Theory***, vol. I, edited by Simon Jarvis, pp. 221-247, London & New York: Routledge.

Zuidervaart, Lambert. (1991). ***Adorno's Aesthetic Theory: The Redemption of Illusion***, USA & England: Cambridge & MIT Press.

پرتال جامع علوم انسانی