ادراک حسانی و بی‌حسی:
آدورنو، هگل و «آگاهی معذب» نقد[1]

استیون هلم‌لینگ
ترجمه‌ی شهریار وقفی‌پور

همان‌گونه که پیش‌تر در دیالکتیک رو شنگری اشاره شد، مثبت‌گرایی اکید به کندذهنی ناشی از امری که به‌لحاظ هنری حس‌ناشدنی است ــ به امری کاملاً اخته‌شده ــ تغییر ماهیت داده است؛ حکمت تنگ‌نظرانه‌ای که احساس را از دانش جدا می‌کند و هنگامی که درمی‌یابد این دو به تعادل رسیده‌اند، همانند زمانی که امور مبتذل و بی‌اهمیت در تعادل به سر می‌برند از خوشحالی در پوست خود نمی‌گنجد. در واقع، مثبت‌گرایی خودش کاریکاتور موقعیتی است که در طی قرونی که تقسیم کار به راه است، این تفکیک و تقسیم را در سوبژکتیویته حک کرده است. با این حال در سرشت و منش انسانی، احساس و فهم به‌طور مطلق از هم جدا نیستند و حتی وقتی تقسیم می‌شوند، به هم وابسته می‌مانند. اشکال مختلف واکنش‌هایی که ذیل مفهوم احساس می‌گنجند، همین که رابطه‌شان را با تفکر به کل قطع می‌کنند و با چشمی نابینا به حقیقت رو می‌گردانند، به جزایر بی‌حاصل و عقیم احساساتی‌گرایی تبدیل می‌شوند. با این همه، تفکر هنگامی که خود را از والایش سلوک محاکی یا میمتیک پس می‌کشد، به این‌همان‌گویی نزدیک می‌شود. تفکیک مرگ‌بار این دو به‌شکلی تاریخی رخ می‌دهد و البته القاپذیر است ... در نهایت، رفتار و سلوک زیبایی‌شناختی را باید به‌مثابه قابلیت به رعشه انداختن تعریف کرد؛ گویی راست‌شدن مو بر تن، نخستین تصویر زیبایی‌شناختی باشد. چیزی که بعدها سوبژکتیویته نامیده شد، در حالی که خود را از اضطراب کور رعشه می‌رهاند، بسط و توسعه‌ی رعشه نیز هست، زندگی در سوژه چیزی جز انواع رعشه‌ها نیست، واکنش‌هایی به کل طلسم و سحری که از طلسم فراتر می‌رود. آگاهی بدون رعشه آگاهی‌ای شیئی‌شده یا شیءواره است. رعشه‌ای که سوبژکتیویته برمی‌انگیزد بدون آن که هنوز سوبژکتیویته باشد، کنش لمس شدن از طرف دیگری است. سلوک زیبایی‌شناختی خود را در آن دیگری هضم و جذب می‌کند، نه آن که دیگری را به انقیاد درآورد. چنین رابطه‌ی برسازنده‌ی سوژه با ابژکتیویته که در سلوک زیبایی‌شناختی رخ می‌دهد، اروس و دانش را به هم پیوند می‌دهد. تئودور آدورنو، نظریه‌ی زیبایی شناسی

شاید میل آدورنو به «نجات» تأثرات سرکوب‌شده، شدیدترین محک خود به شکل نوعی مورد حدی را در سخنرانی صورت گرفته در سال ۱۹۵۹ می‌یابد که در آن آدورنو با حرارت از «نیروی عاطفی نقد

عقل محض کانت» سخن می‌راند. به‌احتمال زیاد، امروزه بیش‌تر خوانندگان از این توصیف تعجب می‌کنند و ابرو بالا می‌اندازند. علاوه بر این، مثلاً تری ایگلتون درمورد صحبت از کانت، به‌مزاح گفته است که در سنت زیبایی‌شناسی فلسفی، «شاید دقیق‌تر باشد بگوییم تعریف زیبایی‌شناسی معرف نوعی نازیبایی‌شناسی (بی‌حسی) است». درواقع، خود آدورنو نیز در جایی دیگر، زیبایی‌شناسی کانت را به‌مثابه نوعی «لذت‌پرستی اخته‌شده، و میلی بدون میل» توصیف می‌کند (نظریه‌ی زیبایی شناسی، ص. ۱۱). در تفسیر آدورنو، کانت «قهرمان‌گرایی زندگی مدرن» را پیش‌بینی می‌کند، قهرمان‌گرایی‌ای که بودلر از استهزای صامت غریبش، ذم شبیه مدحی به دست داده بود (بورژوازی‌ای که لباس رسمی مشکی به تن دارد و دست‌اندرکار بی‌طرفی و بی‌احساسی رواقی‌مسلکانه است، «مهار اشکش را کاملاً به دست دارد» و حتی به فکرش هم نمی‌رسد که سخنی بگوید، آن هم در خاک‌سپاری انرژی‌های احساسی و عاطفی خویش). باید گفت «نیروی عاطفی» کانت نشان از جدال علیه عاطفه و احساسی دارد که دیالکتیک روشنگری رد آن را تا اپیزودِ «سیرن‌ها» در منظومه‌ی اودیسه می‌گیرد. علی‌رغم «نازیبایی‌شناسی» یا «بی‌حسی»ای که ایگلتون به سنت زیبایی‌شناسی فلسفی نسبت می‌دهد، از نظر آدورنو «نیروی عاطفی» کانت در نیروی خودِ آگون (جدال قهرمان با شخصیت منفی) قرار دارد، در نیروی احساس‌شده‌ای که محوناشدنی است، در همان رانه و تلاش برای «به استیلا درآوردن» احساسات و عواطف، چرا که بنا به ادعانامه‌ی غضب‌آلود آدورنو، باید در نظر داشته باشیم که هنجارهای چیزواره‌شده، نوعاً نبرد را به لختی و کرختی واگذار می‌کنند، آن هم پیشاپیش و به‌طور کامل و اصولی.

پروژه‌ی آدورنو همّ‌وغم و نیروی خود را عمدتاً صرف بی‌اثر ساختن این بی‌حسی، یا بنا به واژه‌ای که آدورنو مکرراً از آن استفاده می‌کند، بی‌اثر ساختن آتاراکسیا می‌کند ــ یعنی هدف پروژه‌ی آدورنو عمدتاً رستگارسازی یا جبران همین کرختی‌ای است که در پروژه‌های مدرن، بورژوایی و روشنگرانه برنامه‌ریزی شده است، خواه این پروژه‌ها زیبایی‌شناختی باشند، خواه علمی؛ و یا از آن‌جا که «رستگار ساختن» پژواکی بیش از حد منجی‌گرایانه دارد، باید گفت هدف پروژه‌ی آدورنو، بنا به واژگان خودش، بنا به اهداف «انتقادی» و «مفهومی»، «نجات» نیروی احساسات و تأثراتی است که عموماً و به شکلی تجویزی سرکوب می‌شود، آن هم از طریق در هم شکستن تفکر و احساس در فرهنگ امروزی. اما [آدورنو قاطعانه بر آن است که] این بلندپروازی صرفاً با افزودن نوعی «حالت و اثر» حاصل نمی‌شود، با دادن حال‌وهوایی احساسی به محتوای مباحثه، کم‌وبیش همان‌گونه که آدرنالین ناتوان از برانگیختن کینه‌توزی[۲] اخلاقی شده است. بعدتر در همین جستار، آدورنو «نیروی عاطفی نقد عقل ناب کانت» را فرا می‌خواند تا قیدی وسیع‌تر را پیش نهد مبنی بر آن که «فرضیاتی هم‌سان و واحد ممکن است در چارچوب معیارهای کلی واجد معانی کاملاً متفاوتی باشند و محرک عاطفی عمومی یک فلسفه‌ی خاص نیز از این جمله است» (نقد کانت، ص. ۳۱). به‌عبارت دیگر، باید گفت که «محرک عاطفی»، تأثر و کاتکسیس[۳] یک مباحثه صرفاً نیرویی فرعی نیست که به محتوا یا «فرضیات» اساسی بحث یا استدلال افزوده شده باشد، محتوا و فرضیاتی که شاید بهتر باشد

به‌شکلی بی‌احساس و غرض‌مندانه در نظر گرفته شوند. در واقع، در این‌جا آدورنو، صراحتاً می‌گوید که محتوا و «فرضیات» بنا به «محرک عاطفی» استدلال‌شان، محمل معانی متفاوتی‌اند: از این طریق، کاتکسیس عاطفی یا تأثری متن به عنصری تعیین‌کننده و حتی برسازنده از «معانی» متن بدل می‌شود. از همین رو، [از نظر آدورنو] بی‌احساسی و بی‌طرفیِ برنامه‌ریزی‌شده‌ی نقد، به‌طور عام برملاکننده و جزئی از نوعی ایدئولوژی و نشانه‌ی نوعی چیرگی «خیالی» یا واهی بر هراس است؛ نمونه‌ای دیگر از همان «بی‌حسی» یا آتاراکسیا که دیالکتیک روشنگری آن را به‌عنوان گرفتاری تحلیل‌برنده‌ی تمدن غرب، «سردی» یا «بی‌طرفی» بورژوایی (اخلاق صغیر، ص. ۲۶) نقد می‌کند، بی‌حسی‌ای که از ماجرای «سیرن‌ها»ی هومر تا «قهرمان‌گرایی مدرن» بودلر و فراتر از آن را دربر می‌گیرد. اگر این خطر را پذیرفته‌ام که این موضوع را چنان مطرح کنم که ممکن است مبالغه‌آمیز به نظر رسد، به آن دلیل است که بر این نکته تأکید کنم که در این‌جا، آدورنو صراحتاً برای نقد، به‌طور عام، و عمل و رویه‌ی انتقادی خویش به‌طور خاص، برنامه‌ای را مقرر می‌کند که در تمامی نوشته‌هایش به اجرا می‌گذارد.

آدورنو در برابر بی‌طرفی ظاهری یا جدایی تحلیلی یا (کلمه‌ی رمز خودش) کوریزموسِ (کلمه‌ی یونانی به‌معنای «جدایی») علوم، دانش‌ها و گفتارها [از ابژه‌شان و از یکدیگر] قد علم می‌کند. قصد آدورنو به هم پیوستن دیالکتیکی این گفتارها در پیکربندی‌ها یا «منظومه»هایی است که تخطی‌شان از عادات مثبت‌گرایی دسته‌بندی‌کردن عموماً ناشی از خاصیت بی‌قاعدگی و طبقه‌ناپذیری آن‌ها است. در دوران مدرن و به‌شکل امروزی موضوع فوق، نقطه‌ی عطف جدایی دوران روشنگری کانت است که مداخله‌اش در «منازعه‌ی رشته‌های علمی» به قصد ایجاد آتش‌بس و پایان درگیری میان نیروهای متخاصم بود. در زمان کانت، این رشته‌ها عبارت بودند از فلسفه و الهیات. انگیزه‌ی ضمنی کانت از این مداخله آن بود که به جای الهیات، فلسفه را به‌عنوان حَکَم و داور میان رشته‌های معرفتی و علمی قرار دهد، لیکن پیشنهاد آشکارش این بود که رشته‌های مختلف بپذیرند که با هم اختلاف داشته باشند: این رشته‌ها گفتارهای جدا بودند و از همین رو انواع متفاوتی از «عقل» را در مسائل مختلف به کار می‌گرفتند. نتیجه آن چیزی نبود که کانت بدان امید بسته بود: در همان وقت که دین و فلسفه با هم در «جدال» بودند، قدرت حقیقی به علوم تجربی و سنت‌ها و معیارهای جدید و (به زعم آدورنو) تنگ‌نظرانه‌شان از حقیقت‌ها رسید. در واقع آنچه که تفکر روشنگری امری خنثی می‌پنداشت، نیروی بالقوه رادیکال و ریشه‌ای این تفکر را از میان برداشت، و این فاجعه همان چیزی است که آدورنو با دیالکتیک روشنگری از آن یاد می‌کند. «منازعه‌ی میان رشته‌های علمی» طولانی و عمدتاً پنهانی بود، اما در طول زمان، پیامد آن هرچه بیش‌تر آشکار و واضح شد. این شکست برای بازندگان (فلسفه، دین و هنر) با نوعی مصادره شیرین و قابل قبول شد، چنان که هر کدام می‌توانستند در حوزه‌ی به شدت محدود و مشخص‌شده‌شان فرمان‌روایی کنند. این نظام یا رژیم «روشنگری» گفتارهای زیبایی‌شناسی را به‌عنوان رشته‌هایی تخصصی تحمل می‌کند، به این شرط که از دعوی‌شان بر «حقیقت» دست بکشند یا حداقل این دعوی را تعدیل کنند. به‌همین منوال،

گفتار ـ حقیقت‌های علم به‌عنوان شرط (و حتی به‌عنوان تضمینی) برای ارزش ـ حقیقت این گفتارها، طرد اصولی هرگونه ولتاژ احساسی یا تأثری را پیش می‌نهد. در این قرارداد یا پیمان‌نامه، بند صریح آن است که «تأثر» یا «احساسات» به‌معنای مطلق کلمه، فاقد دعوی یا ارزش ـ حقیقت است و در واقع، حتی مانعی بر سر راه حقیقت است. آدورنو پیوسته به این پیش‌فرض‌های ایدئولوژیک می‌تازد و کارش را در نظریه‌ی زیبایی‌شناسی یک‌سره می‌کند، آن هم با پایدارترین تقلایش برای تصریح و صحه گذاشتن بر ادعای هنر بر این که گونه‌ای از «گفتار ـ حقیقت» است بخشی با پیش کشیدن شروط و موقعیت‌هایی که تحت آن‌ها هنر به حقیقت می‌رسد و بخشی با پیکربندی مجدد پرسش حقیقت که در نهایت مخاطب می‌ماند اصلاً چطور ممکن بوده هنر «حقیقی» ننماید.

نظریه‌ی زیبایی‌شناسی بسیار می‌کوشد تا زیبایی‌شناسی را رستگار کند، آن هم با بی‌اثر ساختن جدایی اندیشه و احساس که هنر را از کارایی فلسفی عاری ساخته است. در واقع، پایاترین مضمون یا تم مجموعه‌ی وحدت‌یافته‌ی تم ـ و ـ واریاسیون‌های کتاب این است که هنر و فلسفه مراحل یا فازهای فعالیتی پیوسته‌اند و هیچ‌کدام بدون دیگری معتبر نیست، هریک به دیگری محتاج است و این دو یکدیگر را کامل می‌کنند.

آدورنو بدون خستگی بر این موضوع اصرار می‌ورزد که احیاء و بازگرداندن نیروی انتقادی به هنر شامل «عمل یا بیگاری مفهوم» می‌شود، لیکن کاملاً درباره‌ی برنامه‌ی مکمل آن خاموش می‌ماند، درباره‌ی احیا و بازگرداندن چیزی از کاتکسیس یا بار احساسی، تأثری یا زیبایی‌شناختی به فلسفه (و نقد، نظریه و علم: همان چیزهایی که آدورنو می‌خواهد به‌عنوان «گفتارهای حقیقت» احیاءشان کند)، که به هر تقدیر، به‌شکلی وهمی در کار پس زدنش هستند.

باید اذعان کنم این سکوت، سرخوردگی‌ای دوگانه را سبب می‌شود. مشکل کوچک‌تر آن است که سکوت آدورنو درمورد تأثر، غیاب تمیز و تشخیص انتقادی در مباحثات آدورنو، موجد لغزش‌ها و سردرگمی‌هایی میان «تأثر» و اصطلاحاتی نظیر «احساس»، «کاتکسیس» و «رنج» می‌شود. در باب این موضوع، می‌توان امید داشت که با برخی تأملات و پیش‌فرض‌ها این سردرگمی را چاره کرد، لیکن مسئله‌ی دوم اساسی‌تر است: اگر مقصود آدورنو، «نجات» تأثرات و احساسات است، پس چرا «تأثر» به‌عنوان یک مضمون یا تم چنین در آثار خودش سرکوب می‌شود؟ چرا او در باب این موضوع صریح‌تر موضع نمی‌گیرد؟ جوابی که مایلم به این نکته بدهم آن است که آدورنو برای رسیدن به مقصودش، به ولتاژهای تأثری بالا در نوشتارش امید بسته است، همان‌گونه که توضیح آن که چرا لطیفه‌ای خنده‌دار است، خبطی بزرگ است. مدرنیسم [ادبی و هنری] عموماً تأثر را کم‌اهمیت جلوه می‌دهد و کم‌تر بدان می‌پردازد، گاهی به شیوه‌هایی که می‌توان آن را نوعی (هزل) آتاراکسیا به شمار آورد (مثلا در آثار فردینان سلین)، و گاهی آن را نوعی خویشتن‌داری به شمار آورد (به‌شکل «سردی» یا «بی‌عاطفگی») [مثلاً در آثار فرانتس کافکا]؛ لیکن عملاً مقصود از این عمل تشدید تأثر است، اما عملاً چنین عملی عمدتاً به‌مثابه طرد یا نقد انواع افراط‌ها [در پرداختن به احساسات و تأثراتی] است که در بخش اعظم هنر قرن نوزدهم (نقاشی آکادمیک، موسیقی شوپن و واگنر و بسیاری نمونه‌های

دیگر) خودنمایی می‌کرد. آدورنو نیز در این گونه نقادی سهم دارد لیکن باید اشاره کنم که آثار آدورنو خطر نوعی احساساتگرایی را به جان می‌خرد که بیش‌تر نویسندگان خوددار مدرن به طرد آن برخاسته‌اند. همچنین به نظر من، آدورنو از صراحت بخشیدن به این موضوع تن می‌زند، آن هم از ترس آن که مبادا به این سوء تفاهم دامن زند که فلسفه‌ی بیانی «صرفاً سوبژکتیو» است؛ به‌عبارت دقیق‌تر، «زیبایی‌شناسی» دقیقاً همان احساسات و معانی تقلیل‌رفته‌ای است که آدورنو در کتاب نظریه‌ی زیبایی‌شناسی، از طریق ابداع دوباره‌ی زیبایی‌شناسی در پی اعتراض و نجات یا رستگارکردن[۴] بود. آدورنو به‌طور منظم علیه مضمون «صرفاً سوبژکتیو» موضع می‌گیرد و آن را نوعی روان‌شناسی‌گرایی تقلیل‌گرا می‌داند، چرا که در تفسیر آدورنو از رابطه‌ی سوژه/ابژه، به هیچ وجه امر «صرفاً سوبژکتیو» وجود ندارد زیرا خود وضعیت یا شرط سوبژکتیویته درگیری دیالکتیکی آن با امر ابژکتیو است (به‌زعم آدورنو، «مفهوم» عملکرد همین درگیری و رسانه یا میانجی دیالکتیک سوژه با امر ابژکتیو است).

به‌هر تقدیر، مشارکت و دلالت‌های ضمنی تأثرات در «گفتارهای ـ حقیقت» در نوشته‌های آدورنو حضوری فراگیر و شایع دارد ــ به‌عنوان مثال، در تشابهات و همگونی‌هایی که آدورنو میان فلسفه و موسیقی برقرار می‌سازد و به‌طرز حیرت‌آوری در آثارش نمونه‌های فراوانی دارد: در خود عنوان فلسفه‌ی موسیقی مدرن، در توضیحات و پژواک‌های فراوانی که از هگل در قطعات جستار بتهوون دیده می‌شود، و در نقل قول‌هایی مانند آنچه در ذیل می‌آید که برگرفته از مقاله‌ی دوران آغازین کار آدورنو، «در باب موقعیت اجتماعی موسیقی»، است:

> موسیقی شکلی بهتر خواهد بود چرا که به‌صورتی ژرف‌تر قادر به بیانِ اضطرار و مقتضیاتِ وضعیت اجتماعی است؛ مثلاً از طریق تعارضات زبان صوری مختص خودش و همچنین از خلال زبان رمزگذاری‌شده‌ی رنج، فراخوانی برای تغییر [وضعیت موجود] ارائه می‌کند ... بنابراین رسالت موسیقی به‌مثابه هنر به رابطه‌ای موازی و هم‌سنگ با رسالت نظریه‌ی اجتماعی وارد می‌شود ... در این فرایند، راه‌حل‌هایی که موسیقی ارائه می‌کند، معادل با نظریات [جامعه‌شناختی] است.
>
> (جستارهایی در باب موسیقی، ص. ۳۹۳).

اما این فرضیات، در بسیاری جاها، به‌شکلی عام‌تر مطرح می‌شود؛ مثلاً در این قطعه که برگرفته از مقاله‌ی «آراء جامعه‌ی توهم» (۱۹۶۱) که در دوران متأخر کار آدورنو نوشته شده است:

> لحظه یا دقیقه‌ای که در روان‌شناسی کاتکسیس نامیده می‌شود، یعنی سرمایه‌گذاری عاطفی و تأثری اندیشه در ابژه، امری درونی و فطری برای تفکر نیست، امری صرفاً روان‌شناختی هم نیست، بلکه شرط حقیقت آن است. جایی که کاتکسیس تحلیل می‌رود، شعور رو به سفاهت می‌گذارد (الگوهای انتقادی، ص. ۱۰۹).

همان‌طور که آدورنو در جایی دیگر می‌نویسد، «ضرورت بخشیدن آوایی به رنج شرط کل حقیقت است» (دیالکتیک منفی، صص. ۱۸-۱۷). اما شاید به نظر برسد که آدورنو در مشهورترین گفته‌اش

«شعر نوشتن پس از آشوویتس، توحش است» (منشورها، ص. ۳۴) گستره‌ی بحثش را محدود کرده باشد، آن هم با نقل سبعیت و توحشی که تهدیدی است برای آن که تمامی احساسات، و در واقع کل اشکال بیانی قاصر از بیان آن است و البته می‌توان گفت این حکم درمورد کل نقادی هم صادق است. بی‌شک، اضطراب و دلواپسی آدورنو درباره‌ی وضعیت شعر پس از آشوویتس، اضطراب و دلشوره‌اش در باب ماندگاری و ادامه یافتن نقد و فلسفه پس از آشوویتس را نیز در بر می‌گیرد. این عبارت، از یک منظر، راهی برای کشف معنای نهفته در آرزومندی این دفاع است که «فلسفه همچنان به زیستن ادامه خواهد داد چرا که لحظه‌ی تحقق آن مفقود شده بود (دیالکتیک منفی، ص. ۳). اما برای آنانی که این گفته‌ها را به‌عنوان پوششی بر واپس‌زدگی یا ساختن ملودرامی از «وجدان معذب» یادآوری وضعیت «پس از آشوویتس» می‌دانند، تعمق در این اظهارنظر آدورنو که یک دهه و نیم پس از عبارت مذکور بیان داشته، خالی از فایده نخواهد بود:

> زمانی گفته بودم که پس از آشوویتس دیگر نمی‌توان شعر نوشت و این عبارت بحث‌هایی را برانگیخت که انتظارشان را نداشتم ... ماهیت فلسفه این است که هیچ چیزی در آن کاملاً به‌معنای لفظی و عینی نیست و هر آنچه می‌نویسم، ناگزیر فلسفی است حتی اگر با مضامین به‌اصطلاح فلسفی سروکار نداشته‌اند. فلسفه همواره به گرایش‌ها مرتبط می‌شود و از گفته‌های مبتنی بر واقعیت تشکیل نمی‌شود ... به‌همین منوال می‌توان گفت ... که [پس از آشوویتس] باید شعر نوشت، چرا که هم‌آوا با این گفته‌ی هگل در کتاب زیبایی‌شناسی‌اش که تا وقتی وقوفی بر رنج در میان انسان‌ها وجود داشته باشد، لاجرم هنر نیز به‌مثابه شکل عینی آن وقوف وجود خواهد داشت ... [از همین رو، این پرسش را که آیا می‌توان پس از آشوویتس شعر نوشت یا نه، باید به شکل] این پرسش لحاظ کرد که آیا می‌توان پس از آشوویتس زندگی کرد یا نه.... در یکی از مهم‌ترین نمایش‌نامه‌های سارتر ... یکی از رزمندگان جوان نهضت مقاومت که محکوم به شکنجه شده است ... [می‌پرسد] آیا (یا چرا) باید در جهانی زندگی کرد که در آن آدم آن‌قدر شکنجه می‌شود که استخوان‌هایش خرد شوند. از آن‌جا که این پرسش با احتمال تأیید زندگی سروکار دارد، نباید از آن طفره رفت. و به‌نظر من، هر اندیشه‌ای که با این معیار سنجیده نشود، و این معیار را به‌لحاظ نظری در خود هضم نکند، از همان ابتدا، به سادگی چیزی را کنار می‌گذارد که اندیشه باید مورد خطابش قرار دهد ــ از همین رو، چنین چیزی را نباید به هیچ وجه تفکر نامید (متافیزیک، صص. ۱۱-۱۰؛ ن.ک. به دیالکتیک منفی، ص. ۳۶۲).

این قطعه شماری از مضامینی را کنار هم گرد می‌آورد که می‌خواهم در این‌جا بر آن‌ها انگشت بگذارم: یادآوری بلندپروازی والا یا رسالت یا سرنوشت («هر آنچه می‌نویسم، ناگزیر فلسفی است»)، این شعار که در فلسفه «هیچ چیزی کاملاً به‌معنای لفظی و عینی نیست»، ریشه‌داشتن هنر و فلسفه در «وقوف به رنج» و رسالت‌شان در عینی‌کردن آن رنج (البته به‌معنای هگلی‌اش)، پرسش غایی «احتمال هر شکلی از تأیید زندگی»، آن هم آشکارا به‌شیوه‌ای که سارتر پیش می‌کشد نه بدان شکلی

که در آن زمانه شایع‌تر بود و صدالبته به‌لحاظ احساسی خفیف‌تر، یعنی نه به شکل گزین‌گویه‌ی کامو درباره‌ی خودکشی که در اسطوره‌ی سیزیف آمده است. و تأثر و احساسی که این قطعه به نفع مضامینش برمی‌انگیزد، از آن‌ها تفکیک‌پذیر نیست ــ برانگیختن یا در واقع، ارتباط برقرار کردن، آن هم نه به‌معنای انتقال از فرستنده به گیرنده، بلکه به‌معنای مشترک ساختن یا به اشتراک گذاشتن میان نویسنده و خواننده، و به‌معنای القا و برانگیختن «شکل عینی وقوف [به رنج در میان موجودات بشری.]»

در واقع، نوشتار آدورنو به گسترده‌ترین معنایش، پروژه‌ی [فکری]‌اش است که نوعی نیروگذاری عاطفی و تأثری را شامل می‌شود ــ یعنی «بیگاریِ تأثربخشی» یا «عمل تأثرات» ــ و همچنین پروژه‌اش چیزی شبیه «زیبایی‌شناسی» است، البته بدان معنایی که به شکلی رادیکال و ریشه‌ای، در کتاب نظریه‌ی‌زیبایی شناسی خود آدورنو گسترش یافته است.

پی‌نوشت‌ها:

۱. عنوان این نوشته به انگلیسی «aesthesis and anaesthesis» است. کلمه‌ی aesthesis بسیار شبیه aesthetics (زیبایی‌شناسی) است (و شاید از همین رو، معادل حسانیت برای این کلمه چندان بی‌جا نباشد) و کلمه‌ی anaesthesis صورت مهجوری برای anaesthesia به‌معنای «بی‌حسی» است و کلمه‌ی anaesthetics به‌معنای «بی‌حس‌کننده» است که با توجه به پیش‌وند منفی‌کننده‌ی -an می‌توان آن را «نازیبایی‌شناسی» نیز ترجمه کرد.

۲. کینه‌توزی معادلی است برای واژه‌ی فرانسوی ressentiment که از اصطلاحات مشخص نیچه است برای توصیف اخلاق و منش بردگان که مبتنی بر خوارشماری زندگی و نیروهای حیات‌بخش آن است؛ اخلاقی انفعالی و واکنشی که به شکلی منفی و صرفاً از طریق ایجاد احساس گناه، عذاب وجدان و کینه‌توزی نسبت به نیروهای کنش‌گر عمل می‌کند.

۳. Cathexis: اصطلاحی است که در روان‌کاوی فرویدی کاربرد فراوانی یافته است. ترجمه‌ی لفظی آن «دل‌بستگی» است اما در چارچوب روان‌کاوی، تفصیل بیش‌تری یافته است و به‌معنای «نیروگذاری روانی» است به این معنا که سوژه وقتی به ابژه دل می‌بندد، بخشی از نیروی لیبیدوی خود را در آن ابژه سرمایه‌گذاری می‌کند و به آن تخصیص می‌دهد؛ به‌عبارتی بخشی از لیبیدوی، اگو یا «خود» را از خویش برداشته و به ابژه می‌بخشد.

۴. آنچه در این مقاله «رستگاری» آورده شده است، معادل redemption (و در حالت فعلی معادل to redeem) است که به‌معنای «جبران کردن»، «بازخریدن گناهان»، «تقاص» و به‌طور خلاصه، احیاء چیزهایی است که از دست رفته است. از همین رو، در الهیات منجی‌گرایانه، هدف منجی اعظم رستگار کردن جهان ــ یعنی کامل کردن جهان قدیم و جبران نواقص و گناهان گذشته‌ی آن ــ است.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی