

## دیدگاه آدورنو نسبت به هنر و زیبایی‌شناختی معاصر<sup>۱</sup>

سیمین اسفندیاری

استادیار گروه فلسفه، دانشگاه رازی، کرمانشاه، ایران

بهروز الیاسی<sup>۲</sup>

دکتری فلسفه هنر، واحد علوم تحقیقات، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران

آزاده الیاسی

کارشناس ارشد فلسفه اسلامی، دانشگاه رازی، کرمانشاه، ایران

### چکیده

آدورنو متفکری متأثر از کانت و هگل، با دیدگاهی انتقادی، زیبایی‌شناسی خود را بنیاد نهاد. در زیبایی‌شناسی او تاریخ‌اندیشی و بدینی نسبت به هنر مدرن و پسامدرن به صورتی متناقض پدیدار است. مصادیق بدینی آدورنو یعنی فرهنگ توده، صنعت-فرهنگ و متأثر از آن عقلانی شدن، کالایی شدن، شیئی شدن، بُت‌وارگی تا هنر روزگار ما ادامه داشته است که ما با نادیده گرفتن خط فاصل مدرنیسم و پست‌مدرن با آگاهی به چالش‌ها و گوناگونی‌ها، آن را در ذیل هنر معاصر تحلیل می‌کنیم. آدورنو درباره‌ی هنر، ایده‌ی «زیبایی‌شناسی رهایی‌بخش» را در سر می‌پروراند؛ اما نگاه او به این پدیده سلبی بود. سلطه‌ی سرمایه و سیاست متأثر از توده‌گرایی در نظر آدورنو سبب شده که هنر در پی فقدان کارکرد اصیل خود، رنجی بر انسان‌ها تحمیل کند. مسلماً دلیل دفاع آدورنو از هنر آوانگارد بدان دلیل است که این نوع هنر به گمان او به توده‌ای شدن و به تبع آن اسارت در بند سیاست و سرمایه‌داری تن نمی‌دهد. در این مقاله سعی بر این است که به دلایل تاریخ‌اندیشی آدورنو درباره‌ی هنر معاصر به صورت تحلیلی-توصیفی از موضعی انتقادی پرداخته شود.

**کلیدواژه‌ها:** آدورنو، تاریخ‌اندیشی، زیبایی‌شناسی، هنر.

---

۱. تاریخ وصول: ۱۳۹۸/۸/۱۹؛ تاریخ تصویب: ۱۳۹۸/۱۱/۲۵

۲. پست الکترونیک (مسئول مکاتبات): azadehlyasi8@gmail.com

## مقدمه

آدورنو یکی از برجسته‌ترین متفکران مکتب فرانکفورت، نقش مهمی در ایجاد ارتباط بین مارکسیسم و فلسفه، فلسفه و جامعه‌شناسی و مطالعات فرهنگی ایفا کرده است. آدورنو اعلام می‌کند هنر به‌طور معنی‌داری عمیقاً فلسفی است و چه بسا به گونه‌ای حیرت‌آورتر، فلسفه خود سرشتی هنری دارد.<sup>۱</sup> وی در نظریه‌ی زیبایی‌شناسی خود ضمن بررسی نقاط قوت و ضعف خودآیین<sup>۲</sup> شدن هنر، به اندیشه‌های برخی از مهم‌ترین اسلاف خود نقبی می‌زند و به بازبینی زیبایی‌شناسی کانت و هگل همت می‌گمارد. او از منسوخ شدن مفهوم ذوق به وسیله‌ی صنعت-فرهنگ سخن می‌گوید که در داوری زیبایی‌شناسی کانت دارای استقلال است. استقلال و خودآیینی هنر هنگامی به دست می‌آید که شأن اخلاقی و شناختی آن از دست برود، یا دست‌کم سخت مورد تردید قرار گیرد.

آدورنو به همان اندازه وام‌دار دیدگاه کانت درباره‌ی داوری زیبایی‌شناسانه بود، که تحت تأثیر نقد هگل بر زیبایی‌شناسی کانت در درس‌گفتارهایی درباره‌ی هنرهای زیبا قرار داشت.<sup>۳</sup> به عقیده‌ی هگل، کاستی بزرگ زیبایی‌شناسی کانت این است که زیبایی-شناسی او در نهایت بر تحلیلی از احساس، این عرصه‌ی مبهم و تیره و تاریک روح استوار

۱. راس، ویلسون، تئودور آدورنو، پویا ایمانی، تهران، نشر مرکز، ۱۳۸۹ش، ص ۸۳.

۲. خودآیینی (Autonomy): اگر خودآیینی هنر را استقلال هنر از جامعه بدانیم، به اشکال مختلفی می‌توان این استقلال را تعبیر کرد. جدایی هنر از جامعه به عنوان ماهیت هنر، آموزه‌ی هنر برای هنر را به خاطر می‌آورد و در عین حال امکان تبیین آن به عنوان نتیجه‌ی یک فرآیند تاریخی و اجتماعی را از میان برداشته‌ایم. از سوی دیگر اگر بپذیریم که استقلال هنر از جامعه صرفاً در ذهنیت هنرمند وجود دارد، چیزی از واقعیت هنر بر ما روشن نمی‌شود، واقعیت وجود تاریخی و تعین‌یافته‌ی پدیده‌ی خودآیینی به ضد خود بدل می‌شود؛ در این صورت ما با توهم محض سروکار داریم. هر دو برخورد پیچیدگی مفهوم خودآیینی را از دست می‌دهند. خودآیینی هنر مانند مفهوم حوزه‌ی عمومی از جمله مقولات جامعه‌ی بورژوازی است که یک فرآیند تاریخی واقعی را هم‌زمان آشکار و پنهان می‌کند. (بورگر، پیتر، نظریه‌ی هنر آوانگار، ترجمه مجید اخگر، تهران، نشر مینوی خرد، ۱۳۸۶ش، صص ۹۷-۹۸) لذا خودآیینی به معنای گسست از اجتماع به عنوان بستر و زمینه‌ی آثار نیست.

۳. راس، تئودور آدورنو، ص ۸۵.

است. هگل در خودداری از تلاش برای وضع قوانینی در مورد تولید اثر هنری وارث کانت است. او بر این نکته پافشاری می‌کند که فلسفه‌ی هنر باید مشخص کند که زیبا به خودی خود چیست.<sup>۱</sup> مباحث یاد شده، نخست درباره‌ی تحول و تکامل هنر و بعد درباره‌ی نقاط قوت و ضعف خودآیین شدن هنر، زمینه‌ای مهم و تعیین‌کننده برای مباحث نظری آدورنو فراهم آوردند. از نظر آدورنو، مسئله صرفاً این نیست که فهم هنر در طول زمان دگرگون شده و امروزه ما تعریف کم و بیش ثابت و جا افتاده‌ای از کار هنری داریم. در واقع مسیر تحول هنر باید هم‌چون پاره‌ای از تعریف آن فهمیده شود<sup>۲</sup> به عقیده‌ی وی زیبایی‌شناسی مجموعه‌ای از پارادوکس‌هاست و فلسفه‌اش حول این ایده می‌گردد که تاریخ عقلانیت به سوی بربریت بازگشته است؛ این که ناعقلانیت خود در عقلانیت درونی شده است.

در ارتباط با نگرش زیبایی‌شناسانه‌ی انتقادی آدورنو می‌توان گفت که درگیری جدی آدورنو با دوره‌ی معاصر و پست‌مدرن از آن‌جایی آغاز می‌شود که در آن تعیین مرز بین هنر و غیر هنر دشوار به نظر می‌رسد. البته بسیاری از ویژگی‌های هنر پست‌مدرن چون شیء‌شدگی، کالایی شدن و خودآیینی هنر با دیدگاه بدبینانه‌ی آدورنو به فضای روشنگری، مدرنیسم و به ویژه دوره‌ی پس از آشویتس قابل انطباق است. اما تحولات هنر معاصر، نظریه‌های آدورنو را نفی کرده‌اند؛ زیرا می‌بینیم هنر مدرن در مکان‌های زیبا و دل‌پذیر به نمایش در می‌آید و ستایش می‌شود، کارگردان‌ها نمایش‌نامه‌های بکت را به روی صحنه می‌برند، آثار شوئنبرگ در کنسرت‌ها به اجرا در می‌آید و اشتیاق مردم به هنر معاصر، به سود سیاست و نهادهای فرهنگی تمام می‌شود. برخلاف نظریه‌ی آدورنو، هنر دیگر تابع فرمان بلاشروط مدرنیته‌ی رادیکال نیست بلکه آزادانه از فرم‌های هنری روزگاران گذشته استفاده می‌کند و آن‌ها را با متنوع‌ترین مواد و روش‌ها درمی‌آمیزد. در این

۱. همان، ص ۸۶.

۲. همان، ص ۸۷.

وضعیت، هنرها از روش‌های سنتی یا پیشرفته‌ترین تکنولوژی‌های حال حاضر و نیز تکنولوژی‌های در حال ظهور بهره می‌برند.<sup>۱</sup>

با تأمل پیرامون طرح فلسفی آدورنو به‌ویژه توجه خاص او به هنر و زیبایی این پرسش پیش می‌آید که هنر معاصر دارای چه مؤلفه‌هایی است که سبب تاریک‌اندیشی آدورنو درباره‌ی آن شده است؟ در پاسخ به این پرسش فرض بر این است که آدورنو متأثر از هنر روزگار خویش و متفکران پیشین و با اتخاذ موضعی نقادانه، بسیاری از ناکامی‌های تفکر غربی را به‌طور کلی در عقلانی شدن و به‌طور جزئی در هنر، کالایی شدن، شیئی شدن و بُت‌وارگی ناشی از فرهنگ انبوه و صنعت-فرهنگ می‌دانست که تحت تأثیر سرمایه‌داری نوین پای سرمایه‌داری و اقتصاد به حوزه‌ی فرهنگ و هنر باز شد، این رویداد سبب سترونی هنر شد که در پی آن هنر به کارگزاری برای سرمایه‌داری و سیاست تبدیل شد. بر این مبنا آدورنو با آگاهی به قابلیت‌های هنر برای رهایی‌بخشی، هنر معاصر را که در جهت توده‌ای شدن و تحمیق توده گام برمی‌دارد، از توان رهایی‌بخشی ساقط می‌داند و همین دلیلی کافی برای بدبینی او نسبت به هنر معاصر است.

### پیشینه‌ی تاریخی بحث

آدورنو که هم‌چون هگل و شلینگ بر افشاگری حقیقت به وسیله‌ی هنر تأکید داشت، برای اثر هنری معتبر که باید اثری «خودآیین»<sup>۲</sup> نیز باشد، محتوای معطوف به حقیقتی قائل است که کارکردی معرفتی به‌ویژه در عرصه اجتماع دارد. این کارکرد معرفتی هنر در نزد آدورنو نشان دادن واقعیت موجود در جامعه است، آن چنان‌که هست، و حقیقت هنر نیز به معنای یادآوری امکان تحقق جامعه‌ای بهتر است. از این رو، آدورنو در نظریه‌ی زیبایی‌شناختی، زیبایی‌شناسی فلسفی را برابر زیبایی‌شناسی سنتی و کلاسیک قرار

۱. ژیمنز، مارک، زیبایی‌شناسی، محمدرضا ابوالقاسمی، تهران، نشر ماهی، ۱۳۹۰، ص ۳۲۷.

می‌دهد و این گفته‌ی «شلگل» را سرلوحه‌ی کار خود قرار می‌دهد که در آن چه فلسفه‌ی هنر نامیده می‌شود، یا فلسفه از دست می‌رود یا هنر.<sup>۱</sup> تا بدین ترتیب بتواند نظریه‌ای فلسفی را درباره‌ی هنر ارائه دهد که در آن نه فلسفه و نه هنر از دست نرود.

برای انجام این کار آدورنو به بازبینی آرای اسلاف خویش، به ویژه کانت و هگل در این باره به تأمل می‌پردازد. کانت با قائل شدن استقلال برای هنر، آن را از هرگونه شأن اخلاقی و کارکرد معرفتی عاری ساخت و آدورنو ایده‌ی خودمختاری هنر را از کانت می‌پذیرد، اما به ادامه‌ی رأی او در این باره به شدت بدبین و منتقد است. به همین دلیل توجه خود را به هگل و نقد او بر زیباشناسی کانت معطوف می‌دارد. انتقاد هگل بر کانت این بود که او دیدگاهی «سوبژکتیو» نسبت به 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 در دیدگاه کانت هنر و آثار هنری از ظرفیت شناختی‌ای که می‌توانند داشته باشند، تهی است. در واقع کانت با قائل شدن به جنبه‌ی «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 و واقعی و عینی دارند. با وجود این، آنچه زمینه را برای کارکردشناختی و به تبع آن محتوای معطوف به حقیقت هنر، به‌ویژه نقش‌های اجتماعی آن فراهم ساخت در آرای کانت نیز دیده می‌شود. کانت در نقد قوه‌ی حکم گفته بود: «هنر زیبا نحوه‌ی تصویری است که فی نفسه غایتمند است و گرچه عاری از هر نوع غایت است، با این حال به پرورش قوای ذهنی برای ارتباط اجتماعی یاری می‌رساند».<sup>۲</sup>

کانت برای هنر کارکرد و وجهه‌ی تاریخی در نظر نگرفته بود؛ اما هگل هنر را چه در

1. Schelgel, F. V., *Dialogue on Poetry and Literary Aphorsims*, Ernst behler & Roman Struc(trans), 1967, p.148.

۲. کانت، امانوئل، نقد قوه‌ی حکم، ترجمه عبدالکریم رشیدیان، تهران، نشر نی، ۱۳۷۷ش، ص ۴۴.

اصل و خاستگاه و چه در کارکردهای آن، چونان امری تاریخی در نظر گرفت. هگل به محتوای معطوف به حقیقت هنر باور داشت. او معتقد بود که وجه شخصی و «سوبژکتیو» هنر فقط به عواطف و احساسات فردی تکیه دارد و از این رو نمی‌تواند در امر شناخت‌شناسانه‌ی هنر که با مشارکت اذهان شکل می‌گیرد، نقشی داشته باشد. بنابراین، باید به وجه عینی و «ابژکتیو» هنر توجه نشان داد. از همین رو، 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 بیشتر وی را بر محتوای معطوف به حقیقت اثر هنری به همراه دارد.

اگر کانت در نقد قوه‌ی حکم اهمیت اندکی به اثر هنری داد، فلسفه‌ی هنر شلینگ برخلاف کانت نقش مهمی را برای هنر در فلسفه قائل شد. شلینگ هنر را ارغنون حقیقت می‌دانست، و وابستگی درونی و دوطرفه‌ای میان هنر و فلسفه می‌دید. سهم عمده‌ی شلینگ در فلسفه‌ی هنر بی شک، سد کردن راه رویکرد فلسفی سیستماتیک به هنر بود تا بتوان راه مستقیمی را به فلسفه‌ی هنر گشود. در واقع، شلینگ با این کار خود راهی را آغاز کرد که بعدها توسط هایدگر و آدورنو ادامه یافت.

هایدگر اولین فیلسوفی است که در قرن بیستم پیش از آدورنو، دیدگاه هگل در ارتباط با حقیقت هنر و نظریه‌ی شلینگ درباره‌ی والایی هنر را به‌مثابه‌ی ابزاری مهم برای شناخت بازسازی کرد. وی در سرآغاز کار هنری به پیروی از هگل که وظیفه‌ی هنر را آشکارگی حقیقت می‌داند، این آموزه را مطرح می‌کند که اثر هنری بزرگ، روی دادن حقیقت موجودات است.<sup>۱</sup>

بنابراین آدورنو از یک سو ایده‌ی خودآینی هنر را از کانت و دارا بودن ظرفیت شناختی هنر را از هگل و طرح مسأله‌ی حقیقت را از هایدگر می‌گیرد و آن‌چه خود بر آن‌ها می‌افزاید، تعریف هنر به وجهی سلبی است. بدین ترتیب هنر را تنها می‌توان بر

۱. یانگ، جولیان، فلسفه‌ی هنر هایدگر، ترجمه امیر مازیار، تهران، انتشارات گام نو، ۱۳۸۴ش، ص ۳۶.

مبنای قوانین حرکت خودش درک کرد و نه بر اساس مجموعه‌ای از اصول و قواعد تغییرناپذیر. هنر بر اساس رابطه‌اش با غیرهنر تعریف می‌شود. امر هنری ناب در هنر باید به‌طور عینی از امر متضادش ناشی شود؛ تنها همین شرط است که ضرورت‌های یک زیباشناسی ماتریالیست-دیالکتیکی را برآورده خواهد ساخت. همین دیدگاه است که بنای نظریه‌ی سلبی آدورنو را شکل می‌دهد.

### عوامل تأثیرگذار بر تاریخ‌اندیشی آدورنو در ارتباط با هنر معاصر

آدورنو سعی دارد که هنر را به لحاظ تاریخی بررسی کند. اما با وجود این که نظریه‌های انتقادی، هنر را از منظر تاریخی بررسی می‌کنند، آن را از ساحتی معرفتی یعنی از حیث ارتباط یا عدم ارتباط آن با حقیقت نیز مدنظر قرار می‌دهند. این در حالی است که آدورنو معتقد است دوران مدرن با هنر هم‌چون امری که در تقابل با حقیقت و شناخت و اخلاق قرار می‌گیرد، برخورد می‌کند و تصور هنر به عنوان امری صرفاً زیباشناختی به بیگانگی هرچه بیشتر هنر از حقیقت، معرفت و اخلاق منجر شد. بدین ترتیب محوریت حقیقت در فلسفه‌ی هنر فراداده جایگاهی محکم و بنیادی در نگرش زیبایی‌شناسانه به هنر نداشت، از این روی هگل پایان هنر را اعلام می‌کند و نظریه‌ی خود او مبنی بر پایان هنر، مورد توجه دقیق آدورنو و هایدگر بوده است.<sup>۱</sup>

آدورنو در ارتباط با این دیدگاه منفی‌اش نسبت به دوره‌ی معاصرش، وارث نویسندگان و هنرمندانی چون ماکیاولی، هابز، ماندویل، شوپنهاور، کافکا، بکت، پیکاسو و... است که البته تأثیر دو نویسنده‌ی تاریخ‌اندیش دیگر یعنی مارکی دوساد و نیچه را نیز نمی‌توان نادیده گرفت. به گونه‌ای که آدورنو را به راحتی می‌توان پس از نیچه یکی از نمایندگان اصلی ستیز با عقلانیت مدرن و مناسبات حاکم بر جهان سرمایه‌داری

۱. هولگیت، استیون، زیبایی‌شناسی هگل (دانشنامه استنفورد)، ترجمه گلنار نریمانی، تهران، نشر ققنوس، ۱۳۹۴ش، ص ۱۲.

دانست.

در واقع جذابیت آثار هنرمندان و نویسندگان مذکور برای آدورنو، ریشه در این امر دارد که این آثار بیش از آن که واقعیتهای را گزارش کنند از طریق رادیکال کردن فرم زیبایی‌شناسی، بی‌معنایی جامعه‌شیء شده را به نمایش می‌گذارند.

هورکهایمر و آدورنو در سیاه‌ترین اثرشان، دیالکتیک روشنگری، به این نویسندگان سیاه‌اندیش پیوستند تا سیر خودبراندازی روشنگری را در قالب مفاهیم بیان کنند. بنا بر تحلیل آن‌ها دیگر نمی‌توان به نیروی رهایی‌بخش روشنگری امید بست.<sup>۱</sup> این تاریک‌اندیشی در بیان آدورنو هنگامی خود را به‌خوبی نشان داده است که درباره‌ی هنر و زیبایی‌شناسی سخن می‌گوید. بولانوس در مورد این نگرش آدورنو درباره‌ی هنر می‌نویسد: چشم‌انداز ظاهراً غمزده‌ی آدورنو از یک جامعه‌شینی‌شده ممکن است به عنوان بدبینی‌ای مطلق، بد تعبیر شود. اما از طریق «زیبایی‌شناسی رهایی» او این امکان وجود دارد تا هنر را به‌مثابه‌ی رسانه‌ی خلق‌کننده‌ی بُعدی از آزادی خیالی درک کنیم. یک اثر هنری می‌تواند خود را به عنوان امر متضاد وضع موجود نشان دهد و به موجب آن از وضع موجود راهی به آینده بگشاید. آینده قلمروی برای امید است؛ اما هنر نمی‌تواند تضمین‌کننده‌ی این باشد که آینده از اکنون بهتر خواهد بود.<sup>۲</sup>

این درحالی است که بسیاری از چپ‌گرایان منتقد مدرنیته هم چون برخی از پیروان مکتب فرانکفورت که از فلسفه هنر و درک زیباشناسانه انسان به‌مثابه‌ی «رهایی‌بخش»<sup>۳</sup> یاد می‌کنند. در واقع این مکتب و پیروان آن کوشیده‌اند تا در کنار تلاش در نقد مدرنیته،

۱. هابرماس، یورگن، «در هم تنیدگی اسطوره و روشنگری: ماکس هورکهایمر و تنودور آدورنو»، علی مرتضویان، فصلنامه ارغنون، شماره ۱۱ و ۱۲، تهران، ۱۳۷۵ش، ص ۲۹۱.

2. Bolanos, P. A., *The Critical Role of Art: Adorno between Utopia and Dystopia*, 2007, p.26.

3. Emancipatory



ذیل فهمی زیبایی‌شناسانه نیز سرنوشت مدرنیته را به قضاوت و بررسی گذارند.<sup>۱</sup> آدورنو و هورکهایمر در تحلیل‌شان درباره‌ی فرهنگ توده‌وار بنا دارند نشان دهند که هنر آمیخته با سرگرمی نیروی خلاقش را از دست داده و از تمامی مایه‌های انتقادی و آرمانی‌اش تهی شده است: «عاملی که سبب می‌شود کار هنری از واقعیات فراتر رود، بی‌شک جدا و مستقل از سبک نیست؛ اما این عامل را نه در هماهنگی بالفعل یا هرگونه یگانگی مشکوک صورت و محتوا، درون و برون و فرد و جامعه، بلکه در ویژگی‌هایی باید جست‌وجو کرد که بیانگر گسست و تعارض است. اثر هنری نازل به جای آن‌که خود را در معرض چنین شکستی قرار دهد که در طی آن سبک آثار هنری بزرگ همواره به نفی خود رسیده‌اند، پیوسته بر شباهت خود به دیگر آثار هنری تکیه می‌کند، یعنی بر هویتی دست دوم و کاذب. در صنعت فرهنگ‌سازی این تقلید به اوج خود می‌رسد و امری مطلق می‌شود».<sup>۲</sup>

انتقاد اولیه‌ی آن‌ها درباره‌ی ویژگی صرفاً ایجابی فرهنگ بورژوازی حاصلی جز خشمی سترون علیه عدل طنزآمیز نهفته در حکمی به ظاهر قطعی ندارد که فرهنگ توده‌ای در حق هنری که خود همواره خصلتی ایدئولوژیک داشته است صادر می‌کند.<sup>۳</sup> آدورنو در مقاله‌ای با عنوان «درباره‌ی منش بت‌واره در موسیقی و ویرانی شنیدار» چنین نوشت: «هنر توده‌ای و محصولات صنعت فرهنگی کارکرد ذهن مخاطب را نیم‌خودکار می‌کنند، آن ذهن را در اختیار خود می‌گیرند و عنصر‌رهایی‌بخش هنر خیال‌پردازی را به شدت محدود می‌نمایند. بدین سان معناهای ضمنی محدود می‌شوند، و همه چیز قابل پیش‌بینی می‌گردد. مخاطب فقط مصرف‌کننده‌ی فکر می‌شود، و امکان تفکر مستقل را از

۱. آدورنو، تئودور، زیبایی‌شناسی انتقادی (گزیده نوشته‌هایی در باب زیبایی‌شناسی از: بنیامین، آدورنو، مارکوزه)، ترجمه امید مهرگان، نشر گام نو، ۱۳۸۴ش، صص ۸۱-۱۰۰.

۲. آدورنو، تئودور/هورکهایمر، مکس، دیالکتیک روشنگری، ترجمه مراد فرهادپور، امید مهرگان، تهران، چاپ شریف، ۱۳۸۹ش، صص ۱۳۰-۱۳۱.

۳. هابرماس، «در هم تنیدگی اسطوره و روشنگری: ماکس هورکهایمر و تئودور آدورنو»، ارغنون، صص ۲۹۷.

کف می دهد».<sup>۱</sup>

آدورنو در ضمن نامه‌ای به بنیامین او را از خطر توده‌ای شدن هنر آگاه کرد و در برابر هنر توده‌ای، هنر آوانگارد را دارای اصالت می‌دانست که در تضاد با ذائقه‌ی محافظه‌کارانه‌ی حاکمیت‌هایی بود که در پی بسیج توده‌ها برای پیشبرد اهداف خود بودند. برای نمونه موسیقی دوازده تنی شوئنبرگ آزمون جالبی برای منتقدان مارکسیست بود، زیرا بسیار بعید بود که توده‌های مردم هم‌سو با مشی لنینیستی، به صداهای نامأنوس این موسیقی روی خوش نشان دهند.<sup>۲</sup> در جامعه‌ی سرمایه‌داری اخیر، برخی اهداف آوانگاردیسم تحقق یافته اما نتیجه‌ی آن چندان مثبت نبوده است. با توجه به تجربه‌ی رفع کاذب خودآیینی هنر، ضروری است که بار دیگر مطلوب بودن رفع جایگاه خودآیین هنر را مورد پرسش قرار دهیم: چه بسا فاصله‌ی میان هنر و پراکسیس زندگی پیش‌شرط به وجود آمدن فضای آزادی باشد که تصور جایگزین‌های ممکن را در برابر آن‌چه عملاً وجود دارد امکان‌پذیر می‌سازد. جنبش‌های آوانگارد اروپایی را می‌توان حمله‌ای به جایگاه هنر در جامعه‌ای بورژوازی دانست.

آن‌چه در این جا نقد می‌شود یکی از اشکال هنر گذشته (یک سبک) نیست، بلکه هنر در مقام نهادی است که پیوند خویش را با زندگی انسان‌ها از دست داده است. خواست هنرمندان آوانگارد مبنی بر این که هنر دوباره وجهی مفید و عملی پیدا کند، به معنای پرداختن به امور اجتماعی با اهمیت در سطح محتوای آثار نیست؛ بلکه معطوف به کارکرد هنر در جامعه است، فرآیندی که به اندازه‌ی محتوای ویژه‌ی آثار در تعیین نحوه‌ی تأثیرگذاری آن‌ها دخالت دارد.<sup>۳</sup>

آدورنو در فلسفه موسیقی مدرن می‌نویسد: «بازگشت به ظاهر مثبت و سازنده به

۱. احمدی، بابک، حقیقت و زیبایی، تهران، نشر مرکز، ۱۳۸۳، ص ۲۲۴.

۲. سیم، استوارت، مارکسیسم و زیبایی‌شناسی، مشیت علایی، تهران، فرهنگستان هنر، ۱۳۸۹، ص ۵۰.

۳. بورگر، نظریه‌ی هنر آوانگارد، ترجمه مجید اخگر، ص ۱۱۲.

روش‌ها و مضامین منسوخ توطئه‌ای بنیادین است که تمایلات مخرب زمانه را بیش از آن جریانی که همراه دارد به روشنی نشان مخرب بر پیشانی دارد. هر جریانی که مواضعش را به روشنی بیان می‌کند، به‌رغم ادعاهایش درباره‌ی نظم، صرفاً پوششی برای پنهان داشتن بی‌نظمی است»<sup>۱</sup>.

وی با انتقاد از باله‌های آیین بهار و پتروشکا از ساخته‌های استراوینسکی، از آن‌ها با عنوان «قربانی کردن انسان‌ستیزانه در مسلخ جماعت» و «تأیید کوکورانیه موقعیتی که قربانیان آن را به رسمیت می‌شناسند» یاد می‌کند.<sup>۲</sup> از نظر آدورنو موسیقی یک پدیده‌ی اجتماعی است و هر موسیقیدان با اثرش در یک پراکسیس اجتماعی، موضع خود را اعلام می‌کند. چنان‌که گفته شد استراوینسکی با مدرنیسم معتدلش کاملاً با «ایدئولوژی مسلط» همگام شده و موسیقی رادیکال شوئنبرگ با شکل و محتوایی نامأنوس در پی براندازی ایدئولوژی حاکم است. این نگرش آدورنو درباره‌ی همه‌ی هنرها به طور فراگیر صدق می‌کند. او در یادداشت‌هایی درباره‌ی ادبیات می‌نویسد: «هنر و ادبیات را به عنوان ابزارهای انتقاد از جامعه، که به صرف وجودشان یک نیروی "منفی" اعمال می‌کنند، ملاحظه می‌کند. یک دهه‌ی بعد، در نظریه‌ی زیبایی‌شناسی از استقلال هنر و فرد در برابر توده‌ای سازی دفاع می‌کند»<sup>۳</sup>.

مهم‌ترین کاری که هنر می‌تواند برای ما انجام دهد این است در نبردمان علیه شیئی شده‌گی و در برانگیختن نوعی نوستالژی معنا به ما کمک کند. از آن‌جایی که هنر می‌تواند کالایی شود، نظریه‌پردازان انتقادی حداقل یک چیز مشترک دارند: امید به یک زندگی بهتر<sup>۴</sup> اما برای آدورنو امید همواره سلبی بوده است؛ به‌دلیل آن‌که به خود اجازه نمی‌دهد تا

1. Adorno, Th. W., *Philosophy and Modern Music*, 1973, p.16.

2. Ibid, p.145.

۳. هینیک، ناتالی، جامعه‌شناسی هنر، عبدالحسین نیک‌گهر، تهران، نشر آگه، ۱۳۸۴ ش، ص ۳۷.

4. Smith, N. H., *Hope and Critical Theory*, in *Critical Horizons*, 2005, pp.45-61.

خود را در چارچوب مفاهیم ساده لوحانه‌ای چون اومانیزم، غایت‌مندی و مشیت الهی توجیه کند. زیبایی‌شناسی رهایی‌آوردن نقش انتقادی هنر در جامعه را برجسته می‌کند و هنر ورای آن‌که ابزاری برای وفق تناقضات درونی جامعه است در پویایی دیالکتیکی جامعه و فرهنگ شرکت می‌کند و خودش را به منزله‌ی محصول این دیالکتیک می‌شناساند، در نتیجه خودش را با ایدئولوژی پذیرفته شده تجهیز می‌کند. با این وجود، هنر به صورت سلبی باقی می‌ماند و تنها از طریق سلب و نفی می‌تواند خود را از خوش-بینی ساده لوحانه‌ی ناشی از شناخت و صنعت فرهنگ برهاند. هنر در این مفهوم به انتقام از دانش مسلم انگاشته شده توسط صنعت فرهنگ در مقام حامی خواهد بود. تا جایی که هنر به منزله‌ی نقد ایدئولوژی است، خود به جایگاه واقعی جامعه به عنوان یک ویران-شهر<sup>۱</sup> بدل خواهد شد.<sup>۲</sup> آدورنو در نوشته‌های خود همواره بر این نکته تأکید داشت که هنر در صورت تلاش برای خلق تأثیرات سیاسی یا آموزشی خاص اهمیت و برجستگی خود را از دست خواهد داد.

در دوران معاصر هنر زمانی در انتقادی‌ترین حالت و موضع خود به سر خواهد برد که مستقل باشد؛ یعنی زمانی که به نفی و طرد واقعیت تجربی‌ای پردازد که از آن برخاسته است.<sup>۳</sup> آدورنو دیدگاه ناامیدانه‌ی خود را در واپسین کار بزرگش یعنی نظریه‌ی زیبایی‌شناسی که به دلیل مرگش بی‌فرجام ماند، چنین ابراز می‌دارد: مطمئناً برای هنر شایسته‌تر آن است که رنج‌ها را پنهان کند؛ اما رنج بیان هنر است و به شکل آن محتوا می‌دهد. محتوای انسانی هنر جنبه‌ی اثباتی زندگی نیست؛ بلکه رنج است.<sup>۴</sup> تاریخ‌اندیشی آدورنو درباره‌ی هنر معاصر را برخی از متفکران پس از او نیز دنبال

1. Dystopia

2. Bolanos, *The Critical Role of Art: Adorno between Utopia and Dystopia*, p.26.

۳. نوذری، حسینعلی، نظریه‌ی انتقادی مکتب فرانکفورت در علوم اجتماعی و انسانی، تهران، نشر آگه، ۱۳۸۶ش، ص ۲۷۴.

4. Adorno, *Theorie Esthetique*, M. Jimenez(trans.), Paris, 1974, p.343.

کردند. هامر در مقاله‌ای با عنوان «شادی و لذت در زیبایی‌شنای آدورنو» می‌نویسد: آثار هنری در نزد آدورنوئیان معمولاً ناهنجار و تیره و تار است. رسایی زندگی به تصدیق توهمات تبدیل شده است که به‌طور معمول خودمان را با آن تسلی می‌بخشیم.<sup>۱</sup>

با توجه به مباحث طرح شده موقعیت هنر معاصر با داشتن بخشی از ویژگی‌های مدرن و بخشی از ویژگی‌های پست‌مدرن، چهار شاخصه‌ی فرهنگ و هنر انبوه یعنی عقلانی شدن، کالایی شدن، شیئی‌شده‌گی و بُت‌وارگی را دارا است و بر این مبنا هنر معاصر همگام با سلطه و سرمایه‌داری حرکت کرده و فعلاً همین مسیر را ادامه خواهد داد. هنر عاری از تخیل و تأمل فلسفی و فارغ از پیشرو بودن دیگر دریچه‌ای به سوی آزادی نخواهد بود. البته نکته‌ی مهم آن است که این نگرش زیبایی‌شناسانه‌ی آدورنو به نوعی نخبه‌گرایی می‌انجامد که بعید است متفکری چون آدورنو بدان نیندیشیده باشد.

اما به نظر می‌رسد انتخاب آدورنو بین هنر توده‌ای و هنر با سمت و سوی نخبه‌گرایی آوانگارد، گزینه‌ی دوم باشد، با نظر به این‌که او باور دارد که ذائقه و سلیقه‌ی عمومی، می‌بایست همگام با هنر آوانگارد (پیشرو) ارتقاء یابد. به‌زعم نگارنده در شرایط موجود و نه در فضای نظریه‌پردازی خطر نخبه‌گرایی کم از توده‌ای شدن و پوپولیسم نیست.

### کالایی شدن هنر معاصر و ارتباط آن با دیدگاه بدبینانه‌ی آدورنو

به نظر اندیشمندان انتقادی، فرهنگ و ایدئولوژی صرفاً بازتاب‌های زیربنای اقتصادی نیستند، بلکه خود زمینه‌هایی مستقل به شمار می‌آیند که در تثبیت وضع موجود نقش مهمی ایفا می‌کنند. فرهنگ انبوه<sup>۲</sup> در شکل دادن جامعه تحت لوای مدیریت کلان مؤثر

1. Hammer, E., *Happiness and Pleasure in Adorno Aesthetics*, The Germanic Review, Taylor and Francis Group, LLC, Routledge, 2015, p.249.

2. mass culture

است. تغییر مناسبات تولید تحت تأثیر پیشرفت‌های تکنولوژی و توسعه رسانه در معنای عام، تولید و تکثیر انبوه محصولات فرهنگی و هنری را پی داشته است، بنابراین اقتصاد به درون حوزه‌های فرهنگ و هنر رسوخ می‌کند و در این میان عواملی چند موجب تسریع در این فرآیند می‌شوند: «اول: عقلانی شدن<sup>۱</sup> فزاینده‌ی عرصه‌ی تولید فرهنگی. دوم: کالایی شدن<sup>۲</sup> فزاینده‌ی آثار هنری و فرهنگی، به این معنا که آثار فرهنگی و آفریده‌های هنری به صورت کالا در آمده و در بازار عرضه می‌گردند و قابلیت مبادله شدن می‌یابند. سوم: شیئی شدن<sup>۳</sup> آثار هنری همانند سایر اشیا ارزش‌های ذاتی خود را از دست می‌دهند، آنچه در این میان اصالت پیدا می‌کند "ارزش مبادله‌ای" آن‌ها به عنوان شیء یا کالای قابل خرید و فروش و قابل عرضه (مبادله) است. چهارم: فرایند بُت‌وارگی<sup>۴</sup> آثار هنر».<sup>۵</sup>

در این صورت‌ها و قالب‌ها آثار هنری کارکردهای اجتماعی خود را از دست داده و به صورت بُت‌واره درآمد و مورد پرستش قرار می‌گیرند. عوامل چهارگانه‌ی فوق در شکل‌دهی مناسبات فرهنگ انبوه و فراهم آوردن زمینه‌های سلطه‌ی صنعت فرهنگ نقش مهمی ایفا می‌کنند. مارکس در کتاب سرمایه به‌طور کنایه‌آمیزی به بُت‌وارگی کالاها یا کالاپرستی<sup>۶</sup> اشاره می‌کند. مراد وی آن است که کالاها و محصولات گرچه ظاهراً اشیای ساده‌ای بیش نیستند، لیکن در حقیقت در پیوند تنگاتنگ با مناسبات اجتماعی قرار دارند و در بستر مراودات روزمره معنا می‌یابند، به طوری که گویی وجود آن‌ها از نوعی ویژگی فراتر از مناسبات عینی و مادی برخوردار می‌شود. ولی به محض آن که وارد مبادلات گشته و از ارزش‌های اقتصادی (ارزش مصرفی و ارزش مبادله‌ای) برخوردار گردند،

- 
1. Rationalization
  2. commodification
  3. reification
  4. commodity fetishism

۵. نوذری، نظریه‌ی انتقادی مکتب فرانکفورت در علوم اجتماعی و انسانی، ص ۲۲.

6. Commodification fetishism

حیاتی مستقل و مخصوص به خود پیدا می‌کنند.<sup>۱</sup> موضوع تولید و شیوه‌های آن بر دیالکتیک هنر تأثیرگذار بوده است.

دیالکتیک هنر به دیالکتیک اجتماعی شبیه است بی‌آن‌که آگاهانه از آن تقلید کند. هر دو از غایت‌شناسی یکسانی برخوردارند و آن‌چه ممکن است مناسبات زیبایی‌شناختی تولید اصطلاح شود - که این‌گونه تعریف شده است: هر آن‌چه فراهم‌آورنده‌ی راه خروجی برای نیروهای مولد هنر است یا هر آن‌چه این نیروها در آن گنجانده شده‌اند - در حکم ته نشست مناسبات اجتماعی تولیداند که مظهر همین مورد اخیر را برپیشانی دارند. از این رو، هنر در تمامی ابعاد فرآیند تولیدش، واجد ماهیت دو سویه است؛ هم موجودی خودآیین است و هم واقعیتی اجتماعی به معنای دورکیمی<sup>۲</sup> آن.<sup>۳</sup>

چنان‌که گفته شد آدورنو از هنر آوانگارد پشتیبانی می‌کرد، اکنون خوب است بدانیم که چه رابطه‌ای بین پشتیبانی او از هنر آوانگارد و موضوع اقتصاد و سیاست وجود دارد؟ آدورنو براین باور بود که هنر توده‌ای، فرهنگ انبوه و آن‌چه او صنعت-فرهنگ می‌نامد، در مسیری گام می‌نهد که هنر و فرهنگ را به کالای اقتصادی در دست سرمایه‌داران و ابزار سلطه در دست سیاست‌مداران تبدیل می‌کند. تحت این مفهوم می‌توان فیلم‌های سینمایی، ترانه‌های محبوب، برنامه‌های رادیو و تلویزیون و رمان‌های عامه‌پسند را جای داد. یگانه عنصر هدایت‌کننده‌ی این محصولات نه امکانات درونی‌شان بلکه قوانین بازار است. آن‌ها تولید می‌شوند تا به فروش برسند. به این معنی که نه در خدمت منطق اثر هنری و پیشبرد آن، بلکه برای جذب هرچه بیشتر مخاطبان عام به کار گرفته می‌شود.

۱. نوذری، نظریه‌ی انتقادی مکتب فرانکفورت در علوم اجتماعی و انسانی، ص ۲۳.

۲. امیل دورکیم می‌نویسد: «واقعیت اجتماعی هر شیوه‌ی عمل را گویند، چه ثابت، که قادر باشد فشار بیرونی بر فرد اعمال نماید، و یا هر شیوه‌ی عمل را گویند که در یک جامعه‌ی معینی عمومی باشد، و در عین حال قائم به خود و مستقل از نمودهای جزئی وجود داشته باشد». به نقل از: یان کرایپ، نظریه‌ی اجتماعی کلاسیک، ترجمه شهناز مستمی، آگاه، ۱۳۸۲ ش.

۳. بنیامین آدورنو، زیبایی‌شناسی انتقادی، ص ۹۴.

وقتی از کالایی شدن هنر سخن می‌گوییم باید یادمان باشد که هنر در بیشتر دوره‌ها تقریباً صورتی از سرمایه به حساب می‌آمده و با حمایت نهاد‌های قدرت اعم از متوملین، حاکمیت‌ها، مراجع دینی و ... توانسته است به حیات خود ادامه دهد، لذا استقلال هنر، نه استقلال مطلق تواند بود و نه مراد آدورنو آن است که هنر به هیچ زمینه‌ای وابسته نیست، اگر این‌گونه باشد، هنر ظهور و بروزی نخواهد داشت. در واقع برای آدورنو پیش شرط هنری بودن یک اثر، استقلال آن از مبادلات مناسبات حاکم بر جهان تجربی هر روزه است. تنها اثری که خودآیین بوده و از منطقی درونی خویش پیروی کند، در جایگاهی است که بتواند وضعیت موجود جامعه را به نقد بکشد و شایسته‌ی آن است که «اثر هنری» خوانده شود. به‌زعم وی، هنر تنها ساحتی است که تا حدی می‌تواند از مناسبات متحجر جهان سرمایه‌داری بگریزد و پناهی برای آزادی باشد. در واقع تنها در هنر است که هنوز می‌توان صدای درد و رنج واقعی را شنید. درد و رنج زیستن در جامعه‌ای شیء شده که جایی برای زندگی واقعی باقی نگذاشته است.

در ارتباط با هنر مستقل، آدورنو از هنر آوانگارد مثال می‌زند. هنری که می‌بایست زمینه‌های مألوف و عادت شده را ترک کند و پا به سرزمینی تازه بگذارد که بتواند پارادایم‌های غالب را به پرسش گیرد تا خود زمانی مألوف و نخ‌نما شود و آن وقت که دیگر آوانگارد تلقی نشد، به کنار رانده شده و نیروی پیشرو هنری جا آن را خواهد گرفت. انتقاد و بدبینی آدورنو از هنر کلیشه‌ای بدان دلیل است که هنر در چارچوب فاقد کنش و حرکت است و قدرت انگیزش شعور انتقادی را ندارد. اما با این حال باز هم هنر با صرف نظر از نمونه‌ها و شیوه‌های استثنایی کماکان ابزاری در دست یک حاکمیت و هم‌چنان کالایی در دست سوداگران است. به باور آدورنو هنر آوانگارد چنان در نظر می‌آید که از افتادن به ورطه‌ی سرمایه و سیاست غالب تن می‌زند. او در نظریه‌ی فرهنگ - کاذب<sup>۱</sup> نوشت: قابلیت‌هایی که کلمه‌ی فرهنگ به دست آورد در پی حاکمیت قدرت



سیاسی بورژوازی به طبقه‌ی سلطه یافته کمک کرد تا به اهدافش در اقتصاد و حکومت برسد. در این معنا صنعت به سربار فرهنگ به ویژه هنر تبدیل می‌شود.<sup>۱</sup>

آدورنو در مقاله‌ای با عنوان «درباره‌ی جاز به موسیقی جاز» از منظری انتقادی، می‌پردازد که تأمین‌کننده‌ی نظر او درباره‌ی صنعت-فرهنگ است. از نظر او جاز پنداری از آزادی می‌سازد اما به رهایی انسان و اجتماع کاری ندارد و پراکسیس موسیقایی یعنی نقش شنونده در ساختن شکل موسیقایی از راه پیش‌بینی آینده قطعه بسیار قریب‌الوقوع و بدون تأخیر تأمل و دریافت است. «این موسیقی نه فقط سازنده‌ی تمامیت دروغین بلکه بیان وابستگی کامل تولید به بازار است اساس آن استوار است به نظم و آرایش قطعه‌ها و نه کنش آفریننده و ساختن. جاز هم چون سینما وابسته است به نظام ستاره‌ها».<sup>۲</sup> در مقابل این نوع موسیقی آدورنو از موسیقی بغرنج و دشوارفهم شوئنبرگ یاد می‌کند که ارتباط چندانی با بازار ندارد. وی اساس منطق خود علیه موسیقی جاز را، در مورد همه‌ی آثار هنری به کار می‌برد که برای بازار ساخته می‌شوند. او هنرهایی را که با چنین سازوکاری شکل گرفته‌اند، هنر توده‌ای می‌خواند و آن‌ها را در مقابل هنر مدرن قرار می‌دهد. هنر توده‌ای در مجموعه‌ای شکل می‌گیرد که آدورنو آن را صنعت-فرهنگ نام داده است.<sup>۳</sup>

بر این مبنا می‌توان آن‌چه را که آدورنو هنر توده‌ای می‌نامید در هنر پاپ و عامه پسند و عاری از تأمل و تعمق جدی دنیای معاصر قابل یافتن پنداشت. اگرچه عمر آدورنو چندان نپایید که بسیاری از آثار دهه هفتاد را ببیند و بشنود که مصداق هنر توده‌ای و صنعت فرهنگ‌اند، اما او در جایی درباره‌ی صنعت-فرهنگ گفته بود «او و هورکهایمر اصطلاح صنعت-فرهنگ را به خاطر دلالت ضد پوپولیست آن برگزیدند و خواستند

1. Adorno, Th., "Theory of Pseudo-Culture", quoted in Alex Thomson, *A Guide for the Perplexed*, London, Continuum, 2006, p.77.

۲. احمدی، حقیقت و زیبایی، ص ۲۲۳.

۳. همان.

تا موقعیت فرهنگی غیر خودانگیخته و شیئی شده، یعنی بربریتی استیلیزه را نشان دهند. آدورنو نوشت که مفهوم غایت بدون هدف کانت این‌جا تبدیل شده به بی‌هدفی تمام‌گایت‌ها، و هر هدفی بدل شده به هدفی که بازار آن را تعیین می‌کند<sup>۱</sup> سلطه‌ی صنعت-فرهنگ دارای ویژگی‌های خاصی است.

آدورنو از یک سو، صنعت-فرهنگ را به منزله‌ی یک مکانیسم تمامیت‌بخش از طریق تولید تکنیکی و تکرار می‌فهمد، جایی که اساس تکنیکی خود اساس سلطه نیز هست. به گفته‌ی او مفهوم نظم که صنعت-فرهنگ به انسان‌ها تحمیل می‌کند، همواره محصول موقعیت موجود است و این‌که اگر آن حتی گذراترین خوشنودی را برای آن‌ها تضمین کند، آن‌ها خواهان آن فریبند که با این حال برای آنان روشن است. همسان‌گری ویژگی یک‌ه صورت از سلطه است- آن یک استعداد بیمارگون را (و در این معنا در غلبه بر طبیعت ما با بازی گرفتن غرایزمان موافق است.) در بخشی از مصرف‌کنندگان برای تمنای فریب خوردن موجب می‌شود به‌مثابه‌ی یک ایدئولوژی، صنعت-فرهنگ تبدیل به صورت جدیدی از دین یا مذهب عامیانه شود؛ که به وسیله‌ی سرشت معنوی توده‌ها و وعده برای فراهم کردن معیارهای آشنایی در جهت سازمان دادن یک جهان پرآشوب مشروعیت می‌یابد.

آدورنو با طرح صنعت-فرهنگ از نقش انتقادی هنر که در مقابل سرگرمی صرف قرار می‌گیرد، غفلت نورزیده است. بر اساس ادعای او هنر دارای محتوای حقیقت است. برای آدورنو تا آن‌جایی که هنر محصول جامعه است، یک شخصیت دیالکتیکی دارد. محتوای معطوف به حقیقت اثر هنری در نفی امر ناحقیقی ذاتمند شده است.<sup>۲</sup> در حقیقت هنر باید پیوسته با دیالکتیک سلبی آدورنو باشد. در این مفهوم است که هنر یک پادفشار در برابر جامعه است، جامعه‌ای که توسط همسانی آزار می‌بیند. شاید

۱. احمدی، حقیقت و زیبایی، ص ۲۲۴.

2. Jarvis, S., *Adorno; A Critical Introduction*, Cambridge, Polity Press, 1998, p.104.

آشکارترین شکلی که آدورنو در آن اهمیت انتقادی استقلال هنر را توسعه می‌دهد در رابطه با عقلانیت ابزاری کالایی شدن باشد. برای آدورنو، استقلال هنر نشان‌دهنده‌ی یک گسستگی فراگیر از پیوند یک عقلانیت ابزاری است که با این وجود به‌طور فزاینده‌ای تحت مبادله‌ی سرمایه‌داری است.<sup>۱</sup>

آدورنو مدعی است که هنر دارای شخصیت جست‌وجوگر برای کمک به ناهمسانی‌ای است که در واقعیت تحت فشار اجبار اینهمانی است. با توجه به آن‌چه گفته شد جنبه‌ی اتوپایی هنر، بُعدی مثبت نیست، درحقیقت، آن لحظه‌ای است که یک فقدان شکل می‌گیرد. در این مفهوم هنر امری سلبی است؛ به منزله‌ی نقدی از یک جامعه‌ی ویران شده به وسیله‌ی شیء‌شدگی، هنر ناحقیقت امر کل را آشکار می‌کند که باید نفی باقی بماند. همه‌ی اشارات به کالایی شدن، شیء‌شدگی، خرد ابزاری، زوال معنا، وجه دیالکتیکی که برای هنر معاصر قائل هستیم، ما را به آدورنو و نظریه زیباشناسی و نظریه انتقادی و مبانی نظری شکل‌دهنده‌ی اندیشه‌اش پیوند می‌دهد. به عنوان مثال آنگاه که درباره‌ی دیالکتیک روشنگری و از جریان روشنگری و عقلانیت و سلطه‌ی طبیعت تا رابطه‌ی سوژه و ابژه که می‌گوید در نهایت به انقیاد خود سوژه و شیء‌شدگی و فرآیند کالایی شدن می‌رسد و از نقش سرمایه‌داری و بازار و اعمال سلطه از طریق نهادها که می‌گوید، به نزدیکی و اهمیت این نظریات برای تحلیل هنرمدرن و در پی آن هنر پست‌مدرن پی می‌بریم. اگر ما مدرنیسم را چنان‌که هابرماس و برخی متفکران دیگر گفته‌اند، پروژه‌ای ناتمام بدانیم و یا آن را ادامه‌ی مدرنیسم با نگاه انتقادی بدانیم، هنر معاصر نیز که به‌طور جدی شروع آن از ۱۹۶۰ یعنی سال‌های آخر حیات آدورنو کلید خورده است، مشمول دیدگاه‌های عمدتاً بدبینانه‌ی او خواهد بود. از درون این چشم‌انداز و به‌مثابه مسأله‌ای که اساساً به موضوع وضعیت کالایی هنر مرتبط است، هنر معاصر که

1. Martin, S., *Autonomy and Anti – Art: Adornos Concept of Avant -Garde Art*, Constellations Vol.7, Blackwell Publisher, Ltd, 2000, p.202.

به عبارتی مرز مشخصی در مدرنیسم پسامدرنیسم ندارد با بحرانی روبه‌رو بوده که کماکان این بحران ادامه دارد و این موضوع ارتباط مستقیمی با کالایی شدن هنر و سرمایه‌داری دارد. انتقاد شدید پست‌مدرنیسم از آوانگارد‌ها نقطه‌ی مقابل استقلال مؤلف خلاق مدرنیسم است. مدرنیسم، زیبایی‌شناسی به شیوه آدورنو را مفروض می‌گیرد. در این شیوه قدرت در دست تولیدکنندگان (آوانگارد) کالاهای فرهنگی است. پست-مدرنیسم نه تنها با سرمایه‌داری مصرفی هم‌سو است، بلکه قدرت را به مصرف‌کنندگان کالاهای فرهنگی می‌سپارد. بدین ترتیب، زیبایی‌شناسی پست‌مدرن زیبایی‌شناسی دریافت است و این نیز به معنی فقدان آوانگارد‌هاست.<sup>۱</sup>

امروزه از منظر اجتماعی سرمایه‌گذاری بر روی آثار هنری علاوه بر آن‌که سودآور است، به مالک آثار هاله‌ای از تشخص می‌بخشد و از سوی دیگر به قول ساندر و بکولا: هر هنرمند جویای نام، خود را یک میلیونر بالقوه می‌بیند.<sup>۲</sup> به عبارتی عوامل به وجود آورنده وضعیت موجود دست به دست هم داده‌اند که آن‌چه آدورنو بدان دل بسته بود، محقق نشود و در عوض دلایل بدبینی او نسبت به هنر دوره‌ی خودش در دوره‌ی پس از او یعنی شرایط حال حاضر مصداق پیدا کند. عوام‌گرایی<sup>۳</sup> مَسری و هنر سرگرم‌کننده، نمایش‌های تلویزیونی سخیف، برنامه‌های Idolها،<sup>۴</sup> ستاره‌سازی، وانمودگی و... مشابه ارزش‌های نازل موسیقی جاز از نظر آدورنو است. از سوی دیگر به راه افتادن حراج‌های زیاد و عجیب و غریب هنری به قصد سوداگری، به راه افتادن مافیای بازار هنر، پولشویی،

۱. جیسمون، فردریک، پست‌مدرنیسم (منطق فرهنگی سرمایه‌داری متأخر)، ترجمه مجید محمدی و دیگران، تهران، هرمس، ۱۳۸۹ش، ص ۱۱۵.

۲. بکولا، ساندر و، هنر مدرنیسم، ترجمه رویین پاکباز و دیگران، تهران، فرهنگ معاصر، ۱۳۸۷ش، ص ۵۱۸.

### 3. Populism

۴. Idol: به معبود و صنم ترجمه شده است اما در عرف عام به ستاره در موسیقی، سینما نزدیک است و نمایش‌های تلویزیونی با همین عنوان در کشورهای مختلف برگزار می‌شود که ضمن سرگرم کردن مردم ستاره‌های تازه‌ای را معرفی می‌کنند. Arab Idol و American Idol از این دست برنامه‌ها هستند.

جعل و تقلب و ده‌ها مورد دیگر خود می‌تواند دلایلی بر تاریک‌اندیشی آدورنو درباره‌ی هنر معاصر باشد.

### نتیجه

در نظر آدورنو خودآیین شدن هنر دارای دو وجه سازنده و مخرب بوده است؛ اما کفه‌ی ترازوی داوری آدورنو به سمت وجه مخرب آن متمایل است که در نتیجه‌ی خودآیینی هنر شأن اخلاقی و شناختی هنر را از دست رفته می‌داند. آدورنو ضمن تأثیرپذیری و نگاه نقادانه به زیبایی‌شناسی کانت و هگل زیبایی‌شناسی خود را سامان داده است. نقد ناعقلانیت که از درون عقلانیت لوگوس محور غربی سر برآورده در اندیشه‌ی وی نقش مهمی ایفا می‌کند که بسیاری از بحران‌های دنیای معاصر از جمله بحران در هنر را نیز ناشی از آن می‌داند. سرمایه‌داری پیشرفته که پیامدش کالایی شدن، شیئی شدن و بُت-وارگی است، گزاره‌ی «هنر وعده‌ی خوشبختی است» را ناراست کرده است. دلیل دفاع آدورنو از هنر آوانگارد<sup>۱</sup> در برابر گشاده‌دستی صنعت-فرهنگ است. هنر معاصر در منزلت صنعت فرهنگ از قالب خود تهی شده، منفعل و بدون کنش در جهت تثبیت وضع موجود که خواست سرمایه‌داران و سیاست‌مداران است، گام برمی‌دارد. هنر معاصر به طور فزاینده‌ای به صنعت آلوده شده و توده‌گراتر شده است. تکنولوژی و سرعت در تمام عرصه‌های زندگی ماشینی مفری برای تعمق و تأمل در هنر آن‌چنان‌که شایسته است باقی نگذاشته است و توده از آثار سبک، کم‌مایه، تکراری و سطحی استقبال می‌کند. در مقابل هنر توده‌ای به حفظ شرایط موجود که مطلوب قدرت‌های سلطه‌طلب است کمک کرده و جیب سرمایه‌داران و متولیان صنعت-فرهنگ را پُر می‌کند. این مسئله برای آدورنو که به رهایی بخشی هنر باور داشته و اکنون محقق نمی‌تواند بشود، یأس و تاریک‌اندیشی

۱. هنرهای مورد نظر آدورنو در آن دوره آوانگارد به شمار می‌آمدند که از منظر امروزی به نوعی کلاسیک به شمار می‌آیند نه آوانگارد.

به همراه دارد.

از سوی دیگر تاریخ‌اندیشی آدورنو یک سابقه‌ی تاریخی در فلسفه غرب دارد، نویسندگانی چون ماکیاوولی، هابز، شوپنهاور، ساد و نیچه به تاریخ‌اندیشی شهره بوده‌اند و آدورنو تحت تأثیر شرایط زمان حیات خود از این متفکران اثر پذیرفته است. دو جنگ پیایی در اروپا یعنی جنگ جهانی اول و دوم عامل ناامیدی بسیاری از متفکران شد اگرچه برخی نیز این دو جنگ را با آن‌که تباہی به بار آورد عامل حرکتی تازه دانسته‌اند. بی‌معنا بودن شعر و شاعری بعد از آشویتس در گفتار آدورنو به معنای قطع امید از هنر است، با آن‌که آدورنو آینده را قلمرو امید می‌داند. آینده‌ای که آدورنو از آن سخن می‌گفت اکنون است، اما با آن‌که نظام حاکم بر هنر نسبت به دوران آدورنو تغییر نکرده و کماکان سلطه‌ی قدرت اعم از سرمایه‌داری و سیاسی به هنر نقشی سرگرم‌کننده، فاقد نیروی خلاق و عمدتاً بدون مایه‌های انتقادی و آرمانی بخشیده است، گویا مردم و بسیاری از متفکران با آن کنار آمده‌اند و سرخوشانه در کارناوال‌ها، فستیوال‌ها، نمایشگاه‌ها حضور می‌یابند و حتی در خلوت خود نیز با موسیقی‌ای فاقد فرم و محتوای درخور لذت می‌برند. نقش هنر در دنیای معاصر یادآوری یک فقدان است، این‌که جامعه امروز چیزی کم دارد. دریافتن یک فقدان پیش شرط نقد اجتماعی است. یک اثر هنری می‌تواند خود را نقطه مقابل وضع موجود نشان دهد و بدین ترتیب، حال را به سوی آینده‌ای امیدبخش بگشاید. این فقدان تقدیر دنیای امروز است، هر چند آدورنو راهکار و چاره‌جویی درباره‌ی هنر معاصر رادر آوانگاردیسم می‌بیند؛ اما آوانگاردیسم نیز نجات‌بخش نخواهد بود. چون‌که آوانگاردگرایی آدورنو در صورت تحقق به نخبه‌گرایی منجر می‌شود که نه تنها گامی روبه‌جلو نیست؛ بلکه خود واپسگرایی آزموده شده است. آینده برای آدورنو امری مشکل‌دارتر است؛ چرا که فضایی که آینده خلق می‌کند تضمین نمی‌کند که آینده از اکنون بهتر خواهد بود. از نظر او نهایت کاری که هنر می‌تواند برای ما انجام دهد این است که به ما در تقابل با شیئ‌شدگی کامل کمک کند و گونه‌ای نوستالژی بدون مضمون را برانگیزد.

این نهایت کاری است که هنر می‌تواند برای ما انجام دهد. پس با نظاره‌ی تمام جوانب نظرات آدورنو درباره‌ی هنر و زیبایی‌شناسی می‌توان دلایل تاریک‌اندیشی او را درباره‌ی هنر معاصر موجه دانست.

### منابع

- آدورنو، تئودور/هورکهایمر، مکس، دیالکتیک روشنگری، ترجمه مراد فرهادپور، امید مهرگان، چاپ چهارم، تهران، چاپ شریف، ۱۳۸۹ش.
- احمدی، بابک، حقیقت و زیبایی، چاپ هشتم، تهران، نشر مرکز، ۱۳۸۳ش.
- بکولا، ساندرو، هنر مدرنیسم، ترجمه رویین پاکباز و دیگران، تهران، فرهنگ معاصر، ۱۳۸۷ش.
- بورگر، پیتر، نظریه‌ی هنر آوانگار، ترجمه مجید اخگر، تهران، مینوی خرد، ۱۳۸۶ش.
- بنیامین آدورنو، مارکوزه، زیبایی‌شناسی انتقادی، امید مهرگان، چاپ دوم، تهران، گام نو، ۱۳۸۴ش.
- جیسمون، فردریک، پست‌مدرنیسم (منطق فرهنگی سرمایه‌داری متأخر)، ترجمه مجید محمدی و دیگران، چاپ سوم، تهران، هرمس، ۱۳۸۹ش.
- راس، ویلسون، تئودور آدورنو، پویا ایمانی، تهران، نشر مرکز، ۱۳۸۹ش.
- ژیمنز، مارک، زیبایی‌شناسی، محمدرضا ابوالقاسمی، تهران، نشر ماهی، ۱۳۹۰ش.
- سیم، استوارت، مارکسیسم و زیبایی‌شناسی، مشیت علایی، تهران، فرهنگستان هنر، ۱۳۸۹ش.
- کانت، امانوئل، نقد قوه‌ی حکم، ترجمه عبدالکریم رشیدیان، تهران، نشر نی، ۱۳۷۷ش.
- نوذری، حسینعلی، نظریه‌ی انتقادی مکتب فرانکفورت در علوم اجتماعی و انسانی، تهران، نشر آگه، ۱۳۸۶ش.
- هابرماس، یورگن، «در هم تنیدگی اسطوره و روشنگری: ماکس هورکهایمر و تئودور آدورنو»، علی مرتضویان، فصلنامه ارغنون، شماره ۱۱ و ۱۲، تهران، ۱۳۷۵ش.
- هولگیت، استیون، زیبایی‌شناسی هگل (دانشنامه استنفورد)، ترجمه گلنار نریمانی، چاپ دوم، تهران، نشر ققنوس، ۱۳۹۴ش.
- هینیک، ناتالی، جامعه‌شناسی هنر، عبدالحسین نیک‌گهر، تهران، نشر آگه، ۱۳۸۴ش.
- یانگ، جولیان، فلسفه‌ی هنر هایدگر، ترجمه امیر مازیار، تهران، گام نو، ۱۳۸۴ش.
- Adorno, Th., *Minima Moralia: Reflection on a Damaged Life*, E. F. N. Jephcott (trans.), London, 2005.

- Adorno, T.W., *Philosophy of Modern Music*, Mitchell, A. G. & Bloomster, W.V.(trans), Sheed and Ward, 1973.
- Adorno, Th., & Horkheimer, *Dialectic of Enlightenment*, John Cumming(trans.), London, Verso, 1997.
- Adorno, Th., "Theory of Pseudo-Culture", quoted in Alex Thomson, *A Guide for the Perplexed*, London, Continuum, 2006.
- Idem, *The Culture Industry London*, Routledge, 1991.
- Idem, *Theorie Esthetique*, M. Jimenez(trans.), Paris, 1974.
- Bolanos, P. A., *The Critical Role of Art: Adorno between Utopia and Dystopia*, 2007. <http://www.kritike.org/journal/issue>
- Hammer, E., *Happiness and Pleasure in Adorno Aesthetics*, The Germanic Review, Taylor and Francis Group, LLC, Routledge, 2015.
- Jarvis, S., *Adorno; A Critical Introduction*, Cambridge, Polity Press, 1998.
- Martin, S., *Autonomy and Anti – Art: Adornos Concept of Avant - Garde Art*, Constellations vol.7, Blackwell Publisher, Ltd, 2000.
- Smith, N. H., Hope and Critical Theory, in *Critical Horizons*, 2005.
- Schelgel, F. V., *Dialogue on Poetry and Literary Aphorsims*, Ernst behler & Roman Struc(trans), 1967.