

## اثر هنری و جهان تجربی: هنر هم‌چون منتقد جامعه در اندیشه‌ی آدورنو<sup>۱</sup>

آرمان شجاع<sup>۲</sup>

کارشناسی ارشد فلسفه هنر، دانشگاه هنر، تهران، ایران

### چکیده

تئودور آدورنو از جمله فیلسوفانی است که هنر جایگاه بسیار والایی در اندیشه‌ی او دارد و به جرأت می‌توان گفت بدون درک درست آراء او در باب هنر نمی‌توان چندان چیزی درباره‌ی اندیشه‌های او به چنگ آورد. این ارتباط میان آراء زیبایی‌شناختی و کلیت اندیشه در مورد فیلسوفانی چون کانت و هگل نیز صادق است. می‌توان گفت مهم‌ترین دغدغه‌ی آدورنو درباره‌ی هنر، رابطه‌ی دیالکتیکی اثر هنری با جهان تجربی، جهان روزمره و وضعیت موجود است. چرا که به زعم آدورنو هنر تنها ساحتی است که تا حدی توانسته است از مناسبات متحجر جهان سرمایه‌داری بگریزد و پناهی برای آزادی (هرچند مشروط) باشد. 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. بحث جامع و کامل درباره‌ی آراء آدورنو در این باب در مقاله‌ی کوتاه موجود نمی‌گنجد. سعی بر آن است تا به مهم‌ترین مباحثی که در این باب در نوشته‌های آدورنو مطرح شده است پرداخته شود و مسأله‌ی هدایت‌کننده، راه‌هایی است که هنر از طریق آن وضعیت موجود را به نقد می‌کشد. در بخش اول به مفهوم صنعت فرهنگ پرداخته شده است تا آن چیزی که آدورنو در تقابل با هنر خودآیین قرار می‌دهد روشن شود. در بخش دوم رابطه‌ی دیالکتیکی اثر هنری و جهان تجربی به بحث گذاشته شده و در بخش پایانی به مباحث مربوط به فرم و محتوای اثر هنری و رابطه‌ی این دو با نقد جامعه پرداخته شده است.

**واژگان کلیدی:** آدورنو، اثر هنری، زمینه‌ی اجتماعی، جهان تجربی، نقد.

۱. تاریخ وصول: ۱۳۹۵/۷/۲۷، تاریخ تصویب: ۱۳۹۵/۱۰/۳

۲. پست الکترونیک: armanshojae@gmail.com

## مقدمه

ارتباط بین اثر هنری و جهان تجربی<sup>۱</sup> همواره از موضوعات مورد بحث در زیبایی‌شناسی فلسفی و بالاخص زیبایی‌شناسی مدرن بوده است. آیا اثر هنری تقلید یا بازتاب صرف و آینه‌وار جهان است، یا برعکس هنر به هیچ معنای صریح و سراسری باز نمود جهان تجربی و زورمره نیست، آیا همه‌ی هنرها به یکسان جهان خارج از اثر را به نمایش می‌گذارند، موسیقی که به زعم بسیاری از فلاسفه از سویه‌ی بیانگرانه‌ی هنر فاصله‌ی بسیار دارد چطور، هنرهای آیینی و اسطوره‌ای چه چیزی را در جهان تجربی بازنمایی می‌کنند، هنرهای انتزاعی مدرن چه چیز را، از سوی دیگر آیا نمی‌توان گفت هنر نه صرفاً ظاهر جهان بلکه حقیقت آن را به نمایش می‌گذارد، یا هنر و تجربه‌ی هنری ساحتی است که می‌توان برای گریز از فشار دردآور جهان هر روزه به آن پناه برد و بیشتر از آن که حقیقت باشد نوعی دروغ تسلی‌بخش است؟ این سؤالات به نوعی دغدغه‌ی خاطر بسیاری از فلاسفه‌ای بوده است که درباره‌ی هنر و زیبایی‌شناسی اندیشیده و نوشته‌اند.

کانت در نقد قوه‌ی حکم ایده‌های زیبایی‌شناختی و به بیان دیگر اثر هنری را مستقل از واقعیت تجربی و حتی کمال‌بخش آن می‌داند: «قوه‌ی متخیله (به مثابه‌ی قوه‌ی شناخت مولد) در آفرینش طبیعتی دیگر بر پایه‌ی موادی که طبیعت واقعی به او عطا می‌کند بسیار تواناست. ما آن‌گاه که تجربه بسیار یکنواخت و روزمره می‌شود، خود را با آن (با قوه‌ی متخیله) سرگرم می‌کنیم و بدین وسیله تجربه را به قالبی دیگر می‌ریزیم. ما از طریق قوه‌ی متخیله (و آفرینش هنری) موادی را که از طبیعت به عاریه می‌گیریم به چیزی کاملاً متفاوت یعنی به چیزی که از طبیعت فراتر می‌رود تبدیل می‌کنیم»<sup>۲</sup>.

شوپنهاور نیز تجربه‌ی هنری و به طور خاص تجربه‌ی موسیقایی را راهی برای گریز از سلطه‌ی خواست و اراده می‌دانست و نیچه نیز که هنر جایگاه بسیار ممتازی در

---

### 1. Empirical World

۲. کانت، امانوئل، نقد قوه حکم، ترجمه عبدالکریم رشیدیان، نشر نی، تهران، ۱۳۹۰ش، ص ۲۵۳.

اندیشه‌های او داشت در اراده‌ی معطوف به قدرت نوشت: «ما هنر را داریم تا از حقیقت نمیریم»<sup>۱</sup>. اما برای تئودور آدورنو مسأله‌ی ارتباط اثر هنری و جهان تجربی قدری تر است. آدورنو را می‌توان به راحتی از پی نیچه یکی از نمایندگان اصلی ستیز با عقلانیت مدرن و مناسبات حاکم بر جهان سرمایه‌داری دانست. هر کس که صفحاتی از کتاب‌های مهم و شناخته‌شده‌ی او هم‌چون دیالکتیک روشنگری، دیالکتیک منفی، نظریه‌ی زیبایی‌شناسی و اخلاق صغیر<sup>۲</sup> را تفرق کند طولی نمی‌کشد که دریابد محوری‌ترین جنبه‌ی فلسفه‌ی نویسنده‌ی این کتاب‌ها این است که: تاریخ عقلانیت نوعی برگشت به توحش است یا به عبارت بهتر عقلانیت تا امروز در بطن خود حاوی ناعقلانیت بوده است. وعده‌ی روشنگری به آزادی انسان از بنده خرافه و اسطوره و تحکیم حاکمیت بشر بر جهان منجر به وقایعی هم‌چون آشویتس، هیروشیما، جنگ ویتنام و در دوران پس از مرگ آدورنو جنگ نفت شده است. وعده‌ی رهایی آدمی تنها در سطح وعده باقی مانده است و دروغی بیش نیست. از سوی دیگر عقلانیت ابزاری بر تمامی زوایای زندگی انسان مدرن حکم می‌راند و هر چیز، حتی انسان را به ابزار صرف برای اهداف سودجویانه تبدیل می‌کند.

به اعتقاد آدورنو جامعه‌ی شیء شده‌ی امروز از معنا تهی شده است و تنها قدری آگاهی انتقادی این حقیقت را درمی‌یابد که دیگر زندگی‌ای وجود ندارد: «آنچه زمانی فیلسوفان به عنوان زندگی می‌شناختند تبدیل به فضای زندگی شخصی شده و امروزه چیزی جز مصرف صرف از آن بر جای نمانده است، و هم‌چون زائده‌ی فراشد تولید مادی بدون خودمختاری یا گوهری از آن خویش بر روی زمین به دنبال ما کشیده می‌-

1. Nietzsche, F., *The Will to Power*, Walter Kaufmann(trans.), New York, Random House, 1967, p.822.

2. *Minima Moralia*

شود».<sup>۱</sup> اگر مهم‌ترین پیش شرط زندگی راستین «آزادی» باشد، از نظر آدورنو یگانه ساحتی که تا حدی از حاکمیت عقلانیت ابزاری گریخته، ساحت هنر و زیبایی است. اندیشه‌ی آدورنو در باب رابطه‌ی اثر هنری و جهان تجربی یا جامعه و سویی‌ی انتقادی هنر را باید در همین بستر و چارچوب و در ارتباط تنگاتنگ با بخش‌های دیگر فلسفه‌ی او فهمید. البته می‌باید کاملاً محتاط بود چرا که آراء و اندیشه‌های آدورنو بسیار مستعد سوء برداشت‌های فراوان است. اندیشه‌ی دیالکتیکی به سادگی تن به یک موضع غیرنقدانه از این نوع که برای مثال «اثر هنری هیچ رابطه‌ای با جهان تجربی ندارد» و یا در قطب مخالف «اثر هنری تماماً قابل تقلیل به زمینه‌ی اجتماعی آن است» تن نمی‌دهد بلکه تا جای ممکن به اثر هنری نزدیک می‌شود و در همان حال نوعی فاصله‌ی انتقادی را در نظر می‌گیرد تا بتواند منش اجتماعی اثر هنری و رابطه‌ی دیالکتیکی هنر و جامعه را دریابد: «اثر هنری پادنهادی اجتماعی جامعه است و نه قابل استنتاج فوری از آن».<sup>۲</sup>

برای آدورنو پیش شرط هنر بودن یک اثر استقلال آن از مناسبات و مبادلات حاکم بر جهان تجربه‌ی هرروزه است. تنها اثری که خودآیین بوده و از منطق درونی خودش پیروی کند در جایگاهی است که بتواند وضعیت موجود<sup>۳</sup> را به نقد کشد و شایسته‌ی آن که «اثر هنری» خوانده شود. اما از سوی دیگر هیچ اثری به کلی مستقل از زمینه‌ی اجتماعی تولید آن یا جهانی که در آن خلق می‌شود نیست. هرگونه استقلال بی چون و چرا، چیزی جز توهم نیست: «آثار هنری که به واقعیت تجربی واکنش نشان می‌دهند، از نیروهای همان واقعیت اطاعت می‌کنند که تمام آفرینش‌های فکری را رد و آن‌ها را ناگزیر از استفاده از آن می‌کند... هیچ محتوای مادی و هیچ مقوله‌ی صوری آفرینش هنری وجود

1. Adorno, Th., *Minima Moralia*, Edmund Jephcott(trans.), London, Verso, 1974, p.15.

2. Ibid, p.8.

3. Status quo

ندارد که از واقعیت تجربی که خود را از آن رها ساخته است نشأت نگرفته باشد».<sup>۱</sup> برای آدورنو اثر هنریِ راستین بیش از آن که تقابل بین اثر و جامعه را نشان دهد آن را به پرسش می‌گیرد و نشان می‌دهد که استقلال اثر هنری چیزی جز توهم نیست و از همین طریق دوباره امکان نوعی استقلال را پیش می‌کشد. اما پیش از آن که وارد مباحث جزئی شویم می‌باید پرسیم که اگر آثار هنریِ خودآیین و مستقل وجود دارند پس می‌باید آثار دیگری نیز وجود داشته باشند که از هیچ‌گونه استقلالی برخوردار نیستند. این آثار از نظر آدورنو کدامند؟ چرا که بدون وجود این آثار فرض وجود چیزی به نام اثر هنریِ مستقل بی‌معنی می‌نماید. همین‌جا و در ابتدا یکی از وجوه اندیشه‌ی آدورنو در باب فرهنگ مدرن را بررسی می‌کنیم که به مناقشات زیادی نیز انجامیده است: صنعت فرهنگ.<sup>۲</sup>

### فرهنگ هم‌چون نوعی صنعت

به گفته‌ی خود آدورنو اصطلاح صنعت فرهنگ برای اولین بار در دیالکتیک روشنگری: قطعات فلسفی که توسط او و دوست و همکارش ماکس هورکهایمر تقریر یافت، مطرح شد که به عنوان جایگزینی برای اصطلاحاتی هم‌چون فرهنگ توده و فرهنگ عامه انتخاب شد تا از همان ابتدا منش متفاوت این فرهنگ را گوشزد کند.<sup>۳</sup> آدورنو و هورکهایمر هدف خود از نوشتن دیالکتیک روشنگری را تبیین این نکته دانسته‌اند که «چرا نوع بشر به عوض پا نهادن به وضعیتی حقیقتاً انسانی بیشتر و بیشتر در نوع جدیدی از توحش غرق می‌شود».<sup>۴</sup> آدورنو و هورکهایمر دوران روشنگری و پیامدهای آن را به چالش

۱. زیبایی‌شناسی و سیاست، مجموعه مولفان، ترجمه حسن مرتضوی، نشر ژرف، تهران، ۱۳۹۱ش، ص ۲۲۷.

2. Culture Industry

3. Adorno, Th., *The Culture Industry*, J.M., Bernstein(trans.), London, Routledge Press, 1991, p.98.

۴. آدورنو، تئودور و هورکهایمر ماکس، دیالکتیک روشنگری: قطعات فلسفی، ترجمه امید مهرگان و مراد فرهاد

پور، انتشارات گام نو، تهران، ۱۳۸۴ش، ص ۱۸.

می‌کشند و نشان می‌دهند که چگونه دورانی که دعوی گسست از اسطوره را دارد هم‌چنان به اسطوره رجعت می‌کند. صنعت فرهنگ: روشنگری به مثابه‌ی فریب توده‌ای عنوان یکی از فصل‌های این کتاب است و نویسندگان در آن به بررسی آن جنبه‌هایی از زندگی فرهنگی انسان مدرن پرداخته‌اند که از آسیب صنعت برکنار نمانده است و خود نیز تبدیل به یک صنعت شده است.

پس از دیالکتیک روشنگری آدورنو بارها و در مقالات متعدد به این مفهوم بازگشت و آن را از جنبه‌های مختلف واکاوید. به اعتقاد آدورنو فرهنگ در دوران مدرن و بخش بزرگی از هنر در خدمت ایدئولوژی و بازار درآمده و با امکانات درونی خویش بیگانه شده است. 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. تکنیک‌های ساخت آن‌ها برخلاف اثر هنری اصیل و راستین نسبت به آن‌ها بیرونی می‌مانند، به این معنی که نه در خدمت منطق اثر و پیشبرد آن، بلکه برای جذب هرچه بیشتر مخاطبان عام به کار گرفته می‌شوند: «مفهوم تکنیک در صنعت فرهنگ تنها اسماً با تکنیک در آثار هنری یکی است. در دومی تکنیک به سازمانده‌ی درونی خود ابژه و به منطق درونی آن مربوط می‌شود. برعکس تکنیک در صنعت فرهنگ از همان آغاز فن توزیع و بازتولید مکانیکی است و نسبت به ابژه‌اش بیرونی می‌ماند».<sup>۱</sup> این آثار در تقابل با هنر راستین که موازنه‌ای با واقعیت برقرار می‌کند و اساساً انتقادی است، موضعی منفعل نسبت به واقعیت موجود اتخاذ کرده و به تأیید صرف آن گردن می‌نهند. آن‌ها با ایجاد لذتی سطحی و گذرا ذهن مخاطبان خود را نیمه خودکار کرده، دستکاری می‌کنند و از این طریق به مخاطبان شکل داده و امکان هرگونه مقاومت در برابر واقعیت اسفبار موجود را از او سلب می‌کنند. هر فیلم سینمایی با انبوهی از تبلیغات برای جذب مخاطبان به

1. Adorno, *The Culture Industry*, p.101.

سینما همراه است تا از این طریق هزینه‌هایی که برای ساخت فیلم توسط شرکت‌های گول پیکر پرداخت شده است جبران شده و سود کلانی نیز نصیب سرمایه‌گذارانی شود که تا حد زیادی ساختار و کلیت اثر را از پیش تعیین کرده‌اند.

از نظر آدورنو یکسان‌سازی که توسط صنعت بر محصولات فرهنگی تحمیل می‌شود از همان منطقی پیروی می‌کند که عقل ابزاری بر مبنای آن تمامی طبیعت را به یک استاندارد<sup>۱</sup> واحد فرو می‌کاهد، یعنی به عینیت صرف. محصولات صنعت فرهنگ از ساختن کلیت‌های زیبایی‌شناسانه عاجزند. البته این به معنای آن نیست که در این آثار هیچ نظمی به چشم نمی‌خورد، برعکس این آثار از نظمی کامل و از پیش تعیین شده پیروی می‌کنند اما به نوعی انسجام هنری دست نمی‌یابند. اجزای این آثار را به راحتی می‌توان با اجزائی متفاوت عوض کرد بی آن‌که مخاطب تغییر اثر را احساس کند. آدورنو این نوع از فرهنگ را در تقابل با فرهنگی قرار می‌دهد که دارای ساحتی مستقل و از آن خویش بود و به سادگی در برابر وضعیت موجود سر خم نمی‌کرد: «فرهنگ در معنای واقعی آن به سادگی خودش را با انسان‌ها تطبیق نمی‌داد بلکه همواره اعتراضی بر علیه شرایط صلب و سختی که انسان‌ها تحت آن زندگی می‌کنند را پیش می‌کشید».<sup>۲</sup> اما صنعت فرهنگ به نوعی در فاجعه‌ی سوزان دنیای مدرن شریک جرم است.

با وجود همه‌ی نقدهای تند آدورنو علیه صنعت فرهنگ نباید منش دیالکتیکی اندیشه‌ی او را نادیده بگیریم. آدورنو از سویی گسست بین هنر سطح بالا یا فاخر و هنر نازل را نتیجه‌ی شرایط حاکم می‌داند و از سوی دیگر بخشی از محصولات فرهنگی را که آشکارا با اهداف اقتصادی صرف تولید می‌شوند را از نقد خود معاف می‌کند. بر مبنای این گفته‌ی او که «دیالکتیک همواره از راه نهایت‌ها پیش می‌رود»<sup>۳</sup>، آدورنو دو قطب فرهنگ امروز یعنی هنر خودآیین که مصداق بارز آن برای او موسیقی شوئنبرگ است و آن

---

1. Standard

2. Adorno, *The Culture Industry*, p.100.

3. Idem, *Minima Moralia*, p.84.

بخشی از صنعت فرهنگ که هیچ ادعایی مبنی بر هنر بودن ندارد را هم‌چون دو نیمه‌ی یک آزادی کامل می‌داند. آدورنو در نامه‌ای به والتر بنیامین می‌نویسد: «هنر فاخر و نازل هر دو لکه‌ی ننگ سرمایه‌داری را بر خود دارند، هر دو عناصر تغییر را شامل می‌شوند (البته این هرگز در مورد آثار مابین شوئنبرگ و فیلم آمریکایی صادق نیست). هر دو نیمه‌های آزادی تمام و کمالی هستند که با این حال چیزی به آن نمی‌افزایند».<sup>۱</sup> آن بخشی از فرهنگ که مورد مخالفت سرسخت آدورنو قرار دارد بخش میانی این طیف است، یعنی آثاری هم‌چون موسیقی جاز که نوعی فردیت کاذب را به نمایش می‌گذارند. این محصولات نشانه‌ی دنیای صنعتی را هم‌چون مهری بر خود دارند و با این حال در این توهم غوطه‌ورند که توانسته‌اند از مناسبات جهان سرمایه‌داری و وضعیت موجود بگریزند و بنابراین اثر هنری به معنای راستین آن هستند.

### اجتماعی و پادنهاده‌ی اجتماع

برای فهم هرچه بهتر آراء آدورنو در باب هنر خودآیین و مستقل و رابطه‌ی این هنر با جهان موجود می‌باید آن‌چه را که در بخش پیشین درباره‌ی صنعت فرهنگ گفته شد در نظر داشت. آدورنو استدلال می‌کند که یکی از شرایط امکان صنعت فرهنگ مراقبت دقیق از مرز قطعی و ثابت میان مصرف بی‌اندیشه و عاری از تفکر با تأمل و توجه دقیق است.<sup>۲</sup> کسانی که محصولات صنعت فرهنگ را مصرف می‌کنند نیازی به تمرکز حواس و برقراری ارتباط نزدیک با این محصولات ندارند. این محصولات به غذای حاضر و آماده‌ای می‌مانند که فقط کافی است که مصرف شوند تا لذتی گذرا و سطحی را نصیب مخاطب کنند. اما آثار هنری را نمی‌توان به راحتی تحت یکی از مقولات جدی یا غیر جدی جای داد. آدورنو در نظریه‌ی زیبایی‌شناسی رویکردی به هنر را که صرفاً در پی

۱. زیبایی‌شناسی و سیاست، مجموعه مؤلفان، ترجمه حسن مرتضوی، ص ۱۷۸.

2. Wilson, R., *Adorno*, London, Routledge, 2007, p.43.



لذت‌جویی است منحط می‌شمارد اما سپس به این نکته بازمی‌گردد که آثار هنری با لذت بیگانه نیستند بلکه لذتی که از آن‌ها می‌بریم نتیجه‌ی فاصله‌ای است که این آثار از جهان بی‌معنا و وحشتناک زندگی هر روزه دارند: «عنصر لذت در هنر، هم‌چون اعتراضی علیه کالاشدگی همه‌گیر، چیزی با واسطه است: آن کس که غرق در اثر هنری می‌شود می‌تواند جدایی از زندگی‌ای که چیزی خرد و بی‌ارزش است را تجربه کند».<sup>۱</sup> هنر از یک سو، از قانون ملال‌آور جدیت که بر واقعیت سایه افکنده برکنار مانده \_جدیتی که مدام یادآور می‌شود زندگی در جهان راستین دشوار است\_ زیرا هنر را نمی‌توان به هیچ معنای صریح و سراسری پاره‌ای از واقعیت دانست. از این منظر هنر لذت بخش و مفرح است. از سوی دیگر و بار دیگر به این علت که هنر از واقعیت گریخته و از آن برکنار مانده، نوعی دگرگونی در آگاهی را پیش می‌کشد، یعنی که هنر پیشنهاد وجود واقعیتی از نوع دیگر را در خود دارد. از این منظر هنر امری جدی است: «هنر، به عنوان امری که از واقعیت گریخته و با این حال تحت سیطره‌ی آن قرار دارد، میان این جدیت و آن سرخوشی در رفت و آمد است، همین کشاکش است که هنر را می‌سازد».<sup>۲</sup>

شاید بتوان آن‌چه را که آدورنو در باب رابطه‌ی هنر و جامعه گفته است را به طور بسیار موجز در این جمله‌ی او یافت که: «اثر هنری پادنهادی اجتماعی جامعه است و نه قابل استنتاج فوری از آن»<sup>۳</sup> به بیان دیگر هنر از سویی ریشه در جهانی دارد که از بطن آن سربرآورده و از سوی دیگر جدای از آن است. سرشت اجتماعی اثر هنری به طور مستقیم از دل زمینه‌ی اجتماعی تولید آن سر بر نمی‌آورد. به بیان بهتر آثار هنری را نه می‌توان کاملاً به زمینه‌ی اجتماعی تولید آن‌ها فرو کاست و نه آن‌ها را کاملاً مستقل از این بستر

1. Adorno, Th., *Aesthetic Theory*, Robert Hullot- Kentor(trans&ed.), Continuum, 2002, p.14.

2. Idem, *Notes to Literature*, Shierry Weber(trans.), New York, Colombia University Press, 1991, p.42.

3. Idem, *Aesthetic Theory*, Robert Hullot- Kentor(trans&ed.), Continuum, 2002, p.8.

در نظر گرفت. برای آدورنو هیچ چیز مشکوک‌تر از اثری نیست که داعیه‌ی آزادی کامل از بند شرایط موجود را دارد. یکی از شرایط وجودی اثر هنری ارتباط آن با جهان تجربی است، جهانی که اثر عناصر خود را از آن به عاریه می‌گیرد تا آن را به نقد کشد: «هنر در جهان واقعی وجود دارد و از کارکردی در آن برخوردار است و این دو با شمار بزرگی از حلقه‌های میانجی به هم پیوند خورده‌اند. با این همه، هنر به عنوان هنر ضد آن چیزی است که مورد بحث است».<sup>۱</sup> در واقع نه تنها عناصر صوری سازنده‌ی اثر هنری بلکه منطق آن نیز از عقلانیتی که به نقد می‌کشد گرفته می‌شود: «اصل سازمان‌دهنده و وحدت‌بخش هر کدام از آثار هنری از همان عقلانیتی وام گرفته شده است که می‌کوشند ادعای تمامیت داشتن آن را به مبارزه بطلبند».<sup>۲</sup>

آدورنو در صفحات آغازین نظریه‌ی زیبایی‌شناسی بر علیه رویکردهایی به هنر استدلال می‌کند که سعی در تعریف هنر تحت مقولات شناختی یا زیبایی‌شناختی دارند. به اعتقاد او این تعاریف فقط نوعی تابو هستند که از درک سرشت تاریخی هنر عاجزند. به هیچ عنوان نمی‌توان و نباید تعریفی از هنر را یک بار و برای همیشه وضع کرد بلکه هنر را باید بر مبنای قوانین حرکت خودش درک کرد. هنر را تنها می‌توان بر مبنای امر متضادش تعریف کرد. تعریفی از هنر که هنر چه نیست را به سادگی کنار بگذارد در فهم این که هنر چه هست عاجز خواهد ماند زیرا به زعم آدورنو تنها هنگامی می‌توان معنای هنر را درک کرد که جدایی آن از واقعیت یعنی از آن چه هنر نیست - در فهم ما از هنر گنجانده شود: «این پرسش از موضع بالا، که آیا پدیده‌ای چون سینما هم چنان هنر است یا نه، راه به جایی نمی‌برد. زیرا هنر همان چیزی است که شده است، مفهوم آن به چیزی باز می‌گردد که هنر خود شاملش نمی‌شود».<sup>۳</sup> تعریفی که رابطه‌ی هنر با واقعیت تجربی

۱. زیبایی‌شناسی و سیاست، مجموعه مؤلفان، ترجمه حسن مرتضوی، ص ۲۳۱.

۲. همان، ص ۲۷۹.

3. Adorno, *Aesthetic Theory*, p.8.

را همواره در نظر دارد در خطر تبدیل شدن به نوعی تابو قرار ندارد. آدورنو می‌نویسد: «هنر شناخت منفی از جهان بالفعل است. با قیاس با عبارتی فلسفی، می‌توانیم از "فاصله‌ی زیبایی‌شناختی" از زندگی سخن بگوییم: اثر هنری تنها به واسطه‌ی این فاصله و نه انکار وجود آن می‌تواند هم به اثر هنری و هم به آگاهی معتبر تبدیل شود. نظریه‌ای درباره‌ی هنر که این موضوع را نادیده می‌گیرد هم‌زمان هم نافرہیخته و هم ایدئولوژیکی است».<sup>۱</sup> در واقع سرشت انتقادی آثار هنری برخلاف محصولات صنعت فرهنگ از وجود همین فاصله با واقعیت موجود ناشی می‌شود. آدورنو می‌گوید: «آثار هنری تنها از طریق تبدیل شدن به یک چیز می‌توانند چیز نباشند».<sup>۲</sup> این جمله‌ی به ظاهر متناقض‌نما به موضوع مهمی اشاره می‌کند. آثار هنری یک "چیز" هستند چرا که ریشه در جهان دارند و از سوی دیگر "چیز" نیستند چرا که در پیوستار معمولی چیزهای قابل مبادله شریک نیستند. این آثار از کارکرد معمولی اشیاء می‌گسلند چرا که در برابر هرگونه بهره‌برداری به معنای امروزی آن مقاومت می‌کنند. آثار هنری جهانی به موازات جهان موجود می‌آفرینند، جهانی که متضاد جهان شیء شده امروز است و هر چیزی در آن قابل مبادله و مصرف‌پذیر نیست. هنر به بیان بهتر با تقلید از طبیعت انتقام طبیعت را می‌گیرد. برای آدورنو هنری خودآیین و مستقل است که این نقش اجتماعی-انتقادی را دارا باشد زیرا هنر خودآیین از ضرورت ایفای هر نقش اجتماعی خاص و از پیش تعیین‌شده‌ی رهایی یافته است. هنر مستقل، صرفاً با وجود داشتن به عنوان چیزی خاص و منحصر به فرد و با پیروی از قوانین خاص خودش در تعارض با جامعه‌ای قرار می‌گیرد که در آن همه چیز باید مبادله‌پذیر باشد. این سرشت غیراجتماعی همان توانایی هنر در نفی جامعه موجود است: «هنر تنها تا زمانی که نیروی مقابله با جامعه را داشته باشد زنده خواهد ماند».<sup>۳</sup>

۱. زیبایی‌شناسی و سیاست، مجموعه مؤلفان، ترجمه حسن مرتضوی، ص ۲۳۱.

2. Adorno, *Aesthetic Theory*, p.86.

3. *Ibid*, p.321.

آدورنو در مقاله‌ای مهم به نام تعهد به این مسأله می‌پردازد که آیا آثار هنری‌ای که آشکارا در پی ایفای نقشی انتقادی هستند می‌توانند آن‌طور که باید از عهده‌ی ایفای این نقش برآیند؟! این مقاله که هم‌چون جوابیه‌ای به مقاله‌ی ادبیات چیست؟ نوشته‌ی فیلسوف فرانسوی ژان پل سارتر می‌نماید بر علیه این موضع سارتر استدلال می‌کند که اثر هنری می‌باید مخاطب را مستقیماً و از طریق نوعی پیام سیاسی که به سادگی می‌توان از اثر بیرون کشید به کنش بر ضد وضعیت موجود فرا خواند. به زعم آدورنو آثار هنری جامعه را با بیان صریح عقایدشان به نقد نمی‌کشند بلکه این صرف وجود اثر هنری است که سوبیه‌ی انتقادی را به آن می‌بخشد. در واقع ابهام و تاریکی، بخشی جدایی‌ناپذیر از آثار هنری راستین است. این موضع که همواره می‌باید چیزی از جنس پیام را از اثر بیرون کشید موضعی غیر انتقادی و بیگانه با اثر هنری است. در واقع جذابیت آثار هنری مدرن هم‌چون آثار کافکا، بکت، پیکاسو برای آدورنو ریشه در همین مسأله دارد. این آثار بیش از آن‌که واقعیتی را گزارش کنند از طریق رادیکال کردن فرم زیبایی‌شناختی بی‌معنایی جامعه‌ای شیء‌شده را به نمایش می‌گذارند: «هنگامی که قرارداد اجتماعی با واقعیت کنار گذاشته شود و آثار ادبی دیگر به گونه‌ای سخن‌گویند که گویی واقعیتی را گزارش می‌کنند موها سیخ خواهند شد. کمترین ضعف بحث تعهد این است که تأثیرات کارهایی را نادیده می‌گیرد که قوانین صوری‌شان هیچ توجهی به تأثیرات منسجم ندارد. مادام که این موضوع درک نشود که امر نامفهوم چه شوکی را می‌تواند منتقل کند، کل مجادله شبیه به مشت زنی با حریفی خیالی است».<sup>۱</sup> در واقع حتی معنای درونی اثر هنری به هیچ عنوان قابل انطباق کامل با معنای بیرون از اثر هنری نیست چرا که اثر هنری هیچ‌گاه کپی یا بازنمود صرف جهان خارج نیست بلکه کلیت زیبایی‌شناختی اصیل تصویر جهان در مقام آشکارکننده‌ی ذات آن است: «حقیقت ماجرا این است که به استثنای زمانی که هنر علیه ماهیت خویش عمل می‌کند و فقط رونوشت زندگی را فراهم

۱. زیبایی‌شناسی و سیاست، مجموعه مؤلفان، ترجمه حسن مرتضوی، ص ۲۶۱.

می‌آورد، وظیفه‌اش در مقابل آن‌چه صرفاً وجود دارد این است که ذات و تصویر آن باشد.<sup>۱</sup> اثر هنری اگر به روایت کپی مانند واقعیت پردازد و سعی در تحریک مخاطب داشته باشد نه تنها به نوعی دانش تبدیل نمی‌شود بلکه استقلال خود را نیز از دست می‌دهد. هنر تنها هنگامی می‌تواند دربردارنده‌ی آن چیزی که آدورنو «حقیقت درونی» می‌نامد باشد و به واقعیت نزدیک شود که بر مبنای قوانینِ صوریِ خودش عمل کند و منطقی خود را به کمال برساند تا آن را در تقابل با منطقی قرار دهد که بر واقعیت بیرون از اثر حاکم است.

گرایش به هنر آشکارا سیاسی از این دیدگاه نسبت به آثار هنری نشأت می‌گیرد که این آثار دارای معرفتی مفهومی از جنس دانش علمی هستند که می‌توان آن را به دست آورد و سپس به عنوان برنامه‌ای عملی در نظر گرفت. این امر به خصوص در مورد آثار هنری مدرن که مفهوم خود هنر را به زیر سؤال می‌برند و در مترقیانه‌ترین سویه‌هایشان تا جای ممکن از روایت صریح فاصله می‌گیرند مناقشه برانگیز است. تابلویی از مارک روتکو به نام قرمز بر روی انالی و یا متن‌هایی برای هیچ نوشته‌ی ساموئل بکت چه چیزی را روایت می‌کند؟ در واقع دانشی که از اثر هنری به دست می‌آید از نوعی کاملاً متفاوت با دانش علمی است: «تفاوت اساسی بین دانش هنری و دانش علمی این است که در هنر هیچ چیز تجربی بدون تغییر باقی نمی‌ماند، فاکت‌های تجربی فقط هنگامی معنای عینی می‌یابند که کاملاً با قصد ذهنی در آمیخته باشند».<sup>۲</sup> از نظر آدورنو فردگرایی که در آثار پروست به چشم می‌خورد در واقع سرشت جامعه‌ی فردگرا را برملا می‌کند و شناخت‌ناپذیری جهان که در آثار نویسندگانی مانند الیوت و جویس دیده می‌شود خود تبدیل به نوعی شناخت می‌شود. البته این به معنای نوعی فرمالیسم افراطی که ضد هر گونه محتوا باشد نیست. آن‌چه آدورنو می‌گوید این است که آراء و افکار در حکم مواد و

۱. زیبایی‌شناسی و سیاست، مجموعه مؤلفان، ترجمه حسن مرتضوی، ص ۳۲۲.

۲. همان، ص ۲۳۶.

مصالح هستند و نه عنصر مسلط. او در بخشی از نظریه‌ی زیبایی‌شناسی که به بحث از زیبایی‌شناسی کانت و فرم‌گرایی او می‌پردازد انزوای فرم از محتوا را چیزی شک برانگیز توصیف می‌کند و در مقاله‌ی تعهد به این امر این‌گونه اشاره می‌کند که: «سیاست بد به هنر بد تبدیل می‌شود و برعکس».<sup>۱</sup>

### فرم، محتوا، نقد

در بخش قبلی به این موضوع پرداختم که آدورنو هرگونه اثر هنری که در پی تحریک سیاسی مخاطب از طریق نوعی پیام‌دهی آشکار است را به نقد می‌کشد چرا که معتقد است این نوع از هنر به موضع جدلی هنر نسبت به جامعه پشت پا می‌زند: «هیچ چیز برای آدورنو مظنون‌تر از اثری نیست که خود را به سادگی در تضاد با جامعه قرار می‌دهد، اثری که همواره پیروی بی چون و چرای آن از واقعیت اجتماعی روشن می‌شود».<sup>۲</sup> در واقع می‌توان از همین جا این بحث را پی‌گرفت که آدورنو به دنبال کانت فیلسوفی است که اهمیت بسیار بالایی برای فرم آثار هنری قائل است. برای آدورنو اگر هنر را به محتوای آن تقلیل دهیم دیگر هیچ تفاوتی بین فلسفه و هنر وجود نخواهد داشت. اثر هنری به دلیل فرمایش است که تبدیل به اثر هنری می‌شود. در واقع آن‌چه که بیشترین اهمیت را در اثر هنری دارد چیزی است که در اثر اتفاق می‌افتد و نه نهاده‌هایی که می‌توان از آن استخراج کرد: «ویژگی‌هایی وجود دارد که هنر را به عنوان شناخت از علم متمایز می‌کند و آثار هنری‌ای که شکل خود را فراموش کرده باشند خود را به عنوان هنر نابود می‌کنند».<sup>۳</sup> راز علاقه‌ی آدورنو به موسیقی آرنولد شوئنبرگ نیز ریشه در تغییری دارد که او در شکل‌های سنت موسیقی کلاسیک غرب به وجود آورد و موسیقی آتونال را شکل داد. آثار

۱. زیبایی‌شناسی و سیاست، مجموعه مؤلفان، ترجمه حسن مرتضوی، ص ۲۷۲.

2. Thomson, A., *Adorno: A Guide for the Perplexed*, London, Continuum, 2006, p.52.

۳. زیبایی‌شناسی و سیاست، مجموعه مؤلفان، ترجمه حسن مرتضوی، ص ۲۲۲.

شاخص هنر مدرن بیشتر از آن‌که حاوی محتواهای فلسفی باشند به دلیل کاری که با مفهوم اثر هنری و تکنیک و سبک در هنر می‌کنند شایسته‌ی توجه هرچه بیشتر ما هستند. در واقع برای آدورنو: «یک اثر هنری در وهله‌ی اول نه بازنمودی از یک چیز بلکه مجموعه‌ای از ارتباطات صوری است».<sup>۱</sup>

ارتباط اثر هنری با جهان تجربی و واقعیت اجتماعی را نیز می‌باید از رهگذر ویژگی‌های فرمی اثر هنری دریافت، نه آن چیزی که در اثر هنری باز نموده و یا روایت می‌شود. آدورنو از پی کانت معتقد است که اثر هنری دارای نوعی حقیقت است که قابل تقلیل به گزاره‌های مفهومی و حقیقت فلسفی نیست، هرچند اثر هنری برای تکمیل خود نیازمند فلسفه است. تفاوت اثر هنری با دانش گزاره‌ای در این است که در اثر هنری برخلاف دانش مفهومی امر کلی از بیرون بر امر جزئی تحمیل نمی‌شود بلکه امر کلی از دل امر جزئی سر برمی‌آورد. این درسی بود که آدورنو از کانت آموخت. در واقع امر جزئی در هنر از سلطه‌ی امر کلی رهایی می‌یابد. هنر با تقلید از خویش و اینهمانی به طور دیالکتیکی امر غیر اینهمان را نجات می‌دهد. از همین رهگذر است که هنر عقلانیت ابزاری را که هر چیز منفرد و جزئی را تحت مفهومی کلی قرار می‌دهد تا از آن استفاده کند را به نقد می‌کشد. هنر به امر جزئی و فردی احترام می‌گذارد اما نه از طریق اعلام صریح موضع سیاسی‌اش بلکه از رهگذر تحقق خودش به عنوان هنر.

یکی از جنبه‌های مهم بحث‌های آدورنو در رابطه با فرم اثر هنری برگرفته از دیدگاهی است که او در مورد موسیقی شوئنبرگ داشت و بعدها همین نظرگاه مبنای نظرات او در مورد هنر مدرن در کل را شکل داد: این‌که در موسیقی شوئنبرگ وهله‌های جزئی تحت یک الگوی از پیش شکل گرفته قرار نمی‌گیرند. در واقع این نتیجه‌ی گسست شوئنبرگ از سنت موسیقی تونال بود. البته به زعم آدورنو این گسست نوعی پشت کردن به سنت محسوب نمی‌شود، بلکه شوئنبرگ آن چیزی را که از پیش در نظام موسیقی سنتی به

---

1. Thomson, Adorno: *A Guide for the Perplexed*, p.57.

صورت بالقوه وجود داشت تشخیص داد و به پیش برد. تامسون از قول آدورنو نقل می‌کند که: «موسیقی او (شوئنبرگ) در واقع "ناموسیقی" است، چیزی پرآشوب که به صورت شانس‌ی هدایت می‌شود».<sup>۱</sup> آدورنو معتقد بود برای این‌که یک اثر هنری اثری موفق محسوب شود می‌باید همواره تنشی بین قطعه‌ی جزئی و ماده‌ی هنر در کل وجود داشته باشد. همان تنشی که همواره در موسیقی شوئنبرگ وجود داشت. اثر هنری می‌تواند از این طریق تصویر تناقض‌هایی باشد که در جهان واقعی وجود دارد و قابل حل نیست مگر کل مناسبات موجود تغییر کند. اثر از رهگذر نشان دادن شکست خود برای برقراری مصالحه میان جزء و کل در اثر، مصالحه‌ی دروغین در جهان تجربی را فاش می‌کند؛ مصالحه‌ای که از طریق عقلانیت مدرن و علمی که بی‌توجه به فردیت یک پدیده آن را در زیر کلیت‌های مفهومی از پیش تعیین‌شده جای می‌دهد اعمال می‌شود تا هرچه بهتر بر آن مسلط شود. البته می‌باید متذکر شد که آدورنو فرمالیستی افراطی نیست. او حتی جایی فرم‌گرایی شدید کانت را با این عبارات نقد می‌کند که تقلیل هنر به فرم صرف باعث از دست رفتن روح اثر هنری می‌شود: «کانت پدیده‌ی زیبایی‌شناختی را به زیبایی‌صوری تقلیل می‌دهد، (زیبایی‌ای که) اگر منزوی باشد چیزی شک‌برانگیز جلوه می‌کند».<sup>۲</sup> در کل می‌توان موضع آدورنو را در این جمله خلاصه کرد: «آثار هنری مدرن با غرق کردن کامل خویش در قوانین شکل‌های خود... قوانینی که از لحاظ زیبایی‌شناختی ریشه در محتوای اجتماعی‌شان دارد... خود را عینیت می‌بخشند. پژواک صدای زمانه در تک-گفتارهای آن‌ها شنیده می‌شود: به این دلیل ما را بیش از آثاری به هیجان می‌آورد که فقط جهان را در شکل روایی توصیف می‌کنند».<sup>۳</sup>

1. Thomson, *Adorno: A Guide for the Perplexed*, p.41.

2. Adorno, *Aesthetic Theory*, p.10.

۳. زیبایی‌شناسی و سیاست، مجموعه مؤلفان، ترجمه حسن مرتضوی، ص ۲۴۲.



### نتیجه

هیچ‌کس نمی‌تواند منکر وجود رابطه‌ی اثر هنری با جهان تجربی و روزمره شود. اما این سؤال‌ها که این رابطه از چه نوعی است، چه مؤلفه‌هایی دارد و غیره بسته به نظرگاه فلاسفه‌ی هنر و زیبایی‌شناسان، پاسخ‌های متفاوتی دریافت کرده است. برای آدورنو اما، این رابطه نوعی فراشد است. نمی‌توان این رابطه را یک‌بار و برای همیشه تعریف و وضع کرد. اساساً هر تعریفی از هنر که در پی تعریف ایجابی هنر باشد نوعی تابو است و راه به جایی نمی‌برد. هنر از رهگذر رابطه‌ی سلبی و منفی‌اش با جامعه تعریف می‌شود و این رابطه، رابطه‌ای تاریخی است. هنر را می‌باید بر مبنای آن‌چه هنر نیست تعریف کرد. از یک سو اثر هنری همواره از نوعی استقلال از مناسبات حاکم و واقعیت تجربی برخوردار است چرا که هنر هیچ‌گاه قابل تقلیل مستقیم به بستر اجتماعی تولیدش نیست و از سوی دیگر هیچ‌گاه نمی‌تواند کاملاً مستقل از زمینه‌ی اجتماعی‌ای باشد که در آن ظهور می‌کند چرا که هم عناصر صوری‌اش را از جهان تجربی می‌گیرد و هم اصل سازمان‌دهنده‌اش را. هنر در دوران مدرن و در تقابل با جهانی که حاکمیت عقلانیت ابزاری هر روز فجایع بیشتری را به بار می‌آورد امکان وجود جهانی دیگر را پیش می‌کشد، جهانی که در آن به فردیت ابژه‌ها احترام گذاشته می‌شود و هر چیزی به صرف ابزاری در دست سودجویان تبدیل نمی‌شود. هنر مدرن تنها تا آن‌جا می‌تواند خود را به عنوان نقدکننده‌ی وضعیتِ اسفبار موجود متحقق کند که از فرهنگ مسلط مستقل باشد و این استقلال به صورت دیالکتیکی از این‌جا بدست می‌آید که هنر استقلال خود را به زیر سؤال ببرد و نشان دهد که هر گونه آزادی از شرایطِ صُلُبِ موجود توهم است و این آزادی در معنای راستین‌اش تنها در جهانی که مناسباتش بر مبنای مبادله‌پذیری انسان‌ها و ابژه‌ها نباشد ممکن است متحقق شود. اثر هنری وضعیت موجود را با فریاد زدن نوعی پیام بر سر مخاطبان به نقد نمی‌کشد بلکه با وجود داشتن و تحقق بخشیدن به خویش به عنوان هنر است که سویی‌ی آشتی‌ناپذیر خود را نشان می‌دهد. تنها در هنر است که امر جزئی به عنوان نشانه‌ی امر

کلی نمودار می‌شود. هنر مدرن در بهترین نمونه‌هایش این تنش بین امر کلی و امر جزئی را به نمایش گذاشته است تا تنش را به نقد کشد که همواره در بیرون از اثر وجود دارد و از این طریق افقی را به روی آینده‌ای بگشاید که در آن این تنش می‌تواند به نوعی آشتی تبدیل شود. و در نهایت هنر به دلیل استقلال‌اش از معرفت مفهومی که هر چیز فردی و جزئی و تک را قربانی طبقه‌بندی‌های کلی می‌کند، یگانه ساحتی است که رنج راستین می‌تواند در آن به صدا درآید.

### منابع

- کانت، امانوئل، نقد قوه حکم، ترجمه عبدالکریم رشیدیان، نشر نی، تهران، ۱۳۹۰ ش.
- زیبایی‌شناسی و سیاست، مجموعه مؤلفان، ترجمه حسن مرتضوی، نشر ژرف، تهران، ۱۳۹۱ ش.
- آدورنو، تئودور و هورکهایمر ماکس، دیالکتیک روشنگری: قطعات فلسفی، ترجمه امید مهرگان و مراد فرهاد پور، انتشارات گام نو، تهران، ۱۳۸۴ ش.
- Adorno, Th., *Aesthetic Theory*, Robert Hullot-Kentor(trans & ed.), Continuum, 2002.
- Idem, *Notes to Literature*, Shierry Weber(trans.), New York, Colombia University Press, 1991.
- Idem, *The Culture Industry*, J.M., Bernstein(trans.), London, Routledge Press, 1991.
- Idem, *Negative Dialectics*, E.B. Ashton(trans.), London, Routledge, 1973.
- Idem, *Minima Moralia*, Edmund Jephcott(trans.), London, Verso, 1974.
- Zuidervaart, L., *Adorno's Aesthetic Theory: The Redemption of Illusion*, MIT Press, 1991.
- Stark, T., *The Dignity of The Particular: Adorno on Kant's Aesthetics*, Sage Publication, 1998.
- Bolanos, P., "The Critical Role of Art: Adorno Between Utopia and Dystopia", *Journal of Kritike*, 2007.
- Weitzman, E., "No Fun: Aporias of Pleasure in Adorno's Aesthetic Theory", *The German Quarterly*, 2008.

Thomson, A., *Adorno: A Guide for the Perplexed*, London, Continuum, 2006.

Wilson, R., *Adorno*, London, Routledge, 2007.

Nietzsche, F., *The Will to Power*, Walter Kaufmann(trans.), New York, Random House, 1967.