
زیبایی‌شناسی تفاوت، میمسیس و گذار از هست متعین؛ دقیقه‌ای در اندیشگان تئودور آدورنو

حسین افراسیابی*

سجاد ممبینی**

تاریخ دریافت: ۱۳۹۴/۹/۷

تاریخ پذیرش: ۱۳۹۴/۱۲/۱۰

چکیده

پژوهش حاضر بر آن است تا با روش تحلیلی، به دریافت بنیان‌های معرفتی آن نوع زیبایی‌شناسی مدنظر آدورنو بپردازد که به سبب طرد همسان‌انگاری نهفته در آن، می‌توان از آن به عنوان زیبایی‌شناسی تفاوت نام برد. هدف نهایی نیز، فهم ارتباط این نوع زیبایی‌شناسی و نتایج فلسفی مترتب بر آن، با امر اجتماعی-تاریخی بوده است. شاکله زیبایی‌شناسی آدورنوی، بر برداشتی تازه از مفهوم دیرینه میمسیس استوار است. آدورنو بر خلاف تصور پساقراطی از میمسیس، میمسیس را به مثابه تقلید و محاکات نپذیرفته و معتقد است که روح میمیتیک اثر هنری، نه تکرارکنندگی بلکه بیانگری است. هنر بدین واسطه، به مقام هنری خودآیین و نامتعین ارتقاء یافته که دیگر در قیود امرالاجتماع گرفتار نیست. هنر خودبنیاد که دیگر دالالتگر بر وضعی طبیعی نیست، فهم هنری را به مثابه امری متکثر و غیرطبیعی بسط داده و به سبب خلق پریشانی معنایی، برای دریافت‌کننده امکان غور و تعمق در اثر هنری را فراهم می‌سازد. بازاندیشی آوانگاردی که در این تعمق حاصل می‌گردد، به سوی امر اجتماعی ناپسند، برتاب می‌یابد. سوژه در نتیجه این بازاندیشی، به تمام بنیادهای آگاهی خود که در چنبره آگاهی کاذب گرفتار آمده، به دیده تردید نگریسته و به صورتی یوتوپیک به رهایی از مرزهای سرکوب و تعین، گذار می‌کند.

کلیدواژه‌ها: آدورنو، زیبایی‌شناسی تفاوت، میمسیس، بیانگری، فهم

مقدمه

اندیشه‌ورزی انتقادی در قرن بیستم و به خصوص در نیمه دوم این سده، ارتباط تنگاتنگی با هنر و ادبیات پیدا کرده است. تصلب فکری پس از جنگ دوم و شکست باور راستین به خرد ناب روشنگری، موجب آن شد که توجهی ویژه به امر هنری معطوف گردیده و از این درگاه، عقل محض فلسفی و شمول خواهی پیوسته با آن به انتقاد گرفته شود. گویی آنکه زمان دفاع از امر خاص در برابر کلیت‌سازی‌های مفهومی فرارسیده بود. آدورنو در مقام یکی از بنیان‌گذاران تفکر و زیبایی‌شناسی انتقادی پس از جنگ، ضرورت چنین رویکردی را گوشزد می‌سازد. وی می‌نویسد: «هنر می‌تواند یکی از راه‌های نقد عقلانیت باشد، هر چند خود نمی‌تواند صرفاً با خصیصه عقلانی بودن مشخص شود. به عبارتی هنر عقلانیتی است که عقلانیت را نقد می‌کند، بی‌آنکه از آن رخت ببندد» (Adorno, 2002: 55).

در فضای تحت سیطره ساخت استیلایی امر کلی، هنر می‌توانست با عقلانیت خاص خود (یوتوپایی- نابزاری)،^۱ امکان یک گسست انتزاعی از فضایی سرکوبگر را فراهم آورد. دیدگاه مارکوزه در کتاب *اروس و تمدن*، که در سال‌های پس از جنگ دوم نگاشته شد و به نوعی پاسخی امیدبخش به دیدگاه بدبینانه فروید در *تمدن و ملالت‌های آن* است، در این خصوص جالب توجه است: در حالی که فروید امکان شکل‌گیری یک تمدن آزاد را قطع یقین ناممکن می‌داند، مارکوزه بر آن است که از دریچه هنر، هنوز هم امکان شکل‌گیری تمدنی ناسرکوبگر وجود دارد (مارکوزه، ۱۳۸۸: ۲۰۲). بنابراین مارکوزه امکان رهایی را در هنر جست‌وجو و گوشزد می‌سازد. دریدا نیز به عنوان یکی از اندیشمندان متأخرتر این عصر، بر ذات تعیین‌گریز ادبیات تأکید کرده و معتقد است: «ادبیات به عنوان بنیادی تاریخی با ابداعات و قوانین خودش، بنیادی در تخیل که اصولش اجازه گفتن هر چیزی را می‌دهد، اجازه می‌داد قوانین آن را بشکنیم، آن‌ها را جابه‌جا کنیم و به این ترتیب تفاوت سنتی طبیعت و بنیاد (طبیعت و قرارداد/ طبیعت و تاریخ) را پایه‌ریزی کنیم، ابداع کنیم یا حتی به آن‌ها شک کنیم» (دریدا، ۱۳۸۱: ۴۰).

این رجوع نقادانه به هنر، تنها وسیله‌ای برای رفع

احتیاج به یک لذت آنی و فراغت از پوچ‌وارگی عینیت‌یافته عقل کلی نبود، بلکه به منزله ساحتی دوباره کشف شده بود که می‌توانست ملجأ بسیاری از مناقشات فکری در فضایی جدیدتر باشد. هنر و ادبیات در این کشف دوباره، میدانی وسیع برای زورآزمایی‌های فکری در راستای یک هدف اساسی بود؛ رهایی. در واقع آن آرزوی دیرینه‌ای که اکنون در لوای بسط همه‌جانبه امر مانع، به غیبت رفته بود. توجه عمیقی که در این دوره به هنر و ادبیات معطوف گردید، ملازم آن بود تا بسیاری از قید و بند‌های سنتی که دست و پای این عرصه را تنگ می‌کرد، برداشته شود تا امکان رخداد مناقشات عمیق فلسفی در این میدان و حوزه‌های متعدد آن اعم از نشانه‌شناسی، معناشناسی، زبان‌شناسی و... فراهم آید.

از زمان نشر و ترویج دیدگاه‌های هرمنوتیکی (به خصوص در نظرگاه گادامر)، پایه تمام جزم اندیشی‌های فکری و فلسفی به طور محسوسی به لرزه درآمد و رویکردی تکثرگرا جانشین برداشت‌های تکین‌انگار گردید. اینک فهم معنایی به مثابه یک واقعه تلقی می‌شد^۲، به امری یگانه، موند^۳ و تکرارناپذیر. گادامر معتقد است: «فهم در بنیاد خود فقط امری به طور ناب مرتبط به شناسایی و به اصطلاح امری معرفتی نیست. فهم جایگاه هستی‌شناسانه ما را در جهان، همچون هستندگانی تأویلگر روشن می‌کند. هر فهم حتی ساده‌ترین شکل آن، نمایانگر این نکته است که ما با برخی پیشداوری‌ها کارمان را آغاز کرده و پیش برده‌ایم» (احمدی، ۱۳۸۰: ۱۰۰).

بنابراین فهم و برداشت معنایی، امری زمینه‌ای و در نتیجه متکثر است که تنها در یک افق مشترک می‌تواند به تجربه انتقال دست یابد. باور به سیالیت ادراکی و فهم متکثر از معنا، زمینه مورد نظر را برای ظهور و بروز امر خاص فراهم می‌آورد؛ موجودیتی که در تفکر مفهومی انکار می‌شد و اینک معرفت اشراقی برای احیاء بذر آن زمینی مساعد به حساب می‌آمد. اکنون باید در ذات هنر به کنکاش برای جستن عنصری پرداخت که بتوان چندانکاری و تفاوت را از دریچه آن استنباط نمود؛ عنصری که گویی دیگر شاخه‌های شناخت از آن تهی بوده است. آدورنو در تئوری زیبایی‌شناسی، این حلقه مفقوده را میمسیس^۴ ارزیابی می‌کند و بر پایه احیاء و بازتعریف آن، شالوده نوعی

مکانیسم تفاوت: طرد امر همسان

موضوعی که همواره در هیأت یک مسأله برای آدورنو مطرح بوده است، نقد علم باوری نهفته در تفکر اثباتی است. او در دوره حیات خویش به نوعی شاهد شکست این نوع تفکر و دعوی آن مبنی بر نوید زندگی بهتر و آزادتر بود. آدورنو با علم در مقام امری فی نفسه سر جدال ندارد، بلکه آنچه در تیررس نقد وی قرار دارد، اسطوره سازی از علمی است که خود ندای اسطوره زدایی سر داده بود. او در دیالکتیک روشننگری، استدلال می کند که علم روشننگری که اسطوره و خرافه را به خاطر ماهیت توجیه گر و تمامیت خواه آن طرد می کرد، خود بدل به اسطوره ای جدید شده است تا هر چیزی را توجیه و تفسیر کرده و در هیأت عدد درآورد: «اسطوره سازی در مورد تساوی ایده ها با اعداد در آثار متأخر افلاطون، بیانگر تمنای ذاتی همه صور اسطوره زدایی است. بدین ترتیب، عدد اصل و قانون روشننگری است... اسطوره هایی که قربانی روشننگری شدند، خود محصولات آن بودند. توصیفی که قبلاً تفکر در قالب اسطوره از رخدادهای به دست داده بود، اینک توسط محاسبه علمی رخدادهای لغو می شود» (آدورنو و هورکهایمر، ۱۳۸۴: ۳۶-۳۷).

چنین برداشتی، همان علم باوری مورد نقد آدورنو است. روشننگری بر اسطوره و جادو خط بطلان می کشد و ایمان راستین به علم را جایگزین آن می سازد. تنها علم است که می تواند بر رؤیای دیرینه انسان مبنی بر تسخیر طبیعت - که خود ناشی از ترس از مجهولات طبیعی بود - جامعه عمل بپوشاند و بدین ترتیب انسان را با گهواره نخستین خویش بیگانه سازد. آدورنو می افزاید: «اسطوره به روشننگری بدل می شود و طبیعت به عینیت صرف. آدمیان بهای افزایش قدرت خویش را با بیگانه شدن از چیزی می پردازند که این قدرت را بر آن اعمال می کنند» (همان: ۳۹).

علم زدگی روشننگری در نهایت انسان را از طبیعت بیگانه کرده و آن را به صرف موضوعی برای شناخت ابزاری تقلیل می دهد. اما قبل از آنکه انسان بر طبیعت سیطره یابد، باید بر ترس خود ناشی از ناشناختگی و غربت آن چیره گشته و طبیعت را به چیزی آشنا، نزدیک و در نهایت به پدیده ای از جنس خود بدل کند: «مرد علم اشیا

خاص از زیبایی شناسی، که می توان آن را زیبایی شناسی تفاوت نامید، پی می افکند. آدورنو می نویسد: «میمسیس که ذات خلاقه اثر هنری است، هنر را با تجربه فرد انسانی [در مقام دریافت کننده] پیوند می دهد. هنر از دریچه میمسیس، حکم فروپاشی امر کلی را که واقعیت نمی خواهد آن را بیان کند، صادر می سازد» (Adorno, 2002: 53).

بنابراین، میمسیس که بدل به مفهومی کلیدی در زیبایی شناسی آدورنویی می گردد، بر آن است که با نشان دادن جوهر نامتعین هنر، مخاطب را به مقام سوژه خودبنیاد ارتقاء داده و نوید رهایی هستی اجتماعی را به ارمغان آورد. به عبارتی می توان گفت برای آدورنو، میمسیس پیام آور درک حضور دیگری و فهم تفاوت هاست. آدورنو خود از پیشگامان در عرصه رویکرد فلسفی جدید به هنر و ادبیات در دوره پس از جنگ بود. وی پس از مشاهده شکست رویکرد فلسفه هگلی درباره تکامل مثبت تاریخ، در قالب بروز فاشیسم و استالینیسم، با نوعی یأس از پراکسیس سیاسی - فلسفی، منادی توجه اساسی و عمیق به هنر و ادبیات برای شکل گیری جامعه مطلوب (به تعبیر خود وی جامعه منفی) گردید: «این نکته که جامعه به شیوه ای ایدئولوژیکی و انتقادی در آثار هنری ظاهر می شود، مستعد آن است که به ابهام و یک رازواری تاریخی - فلسفی منجر گردد. تفکر تأملی به راحتی اغفال می شود تا بپندارد که یک هماهنگی از پیش برقرار شده میان جامعه و آثار هنری وجود دارد. در حالی که رابطه حقیقی این دو، تفاوت است؛ این تفاوت در چرخش برسازنده ای از جامعه حقیقی است که هنر بدان دست می زند» (آدورنو، ۱۳۸۵: ۳۸-۳۷).

پژوهش پیش رو به دنبال آن است تا با سیری در زیبایی شناسی انتقادی آدورنو، به بررسی مکانیسم تفاوت در تفکر وی، چگونگی برداشت این اندیشمند از مقوله میمسیس و ارتباط آن با پریشانی و تکثر در ساحت دریافت پرداخته، و در نهایت امکان گسست و رهایی از وضعیتی متعین و سرکوبگر به واسطه شناخت هنری را، از دیدگاه این اندیشمند مورد کنکاش قرار دهد.

را تا آن حد می‌شناسد که بتواند خود سازنده آن‌ها باشد. و بدین ترتیب است که [ذات] در خود اشیاء، به برای او تبدیل می‌شود» (همان).

بدین ترتیب، ابژه و سوژه که هر کدام دارای کیفیات خاصی است به چیزی یکسان تقلیل می‌یابند.^۵ همین مسأله (همسانی) است که انتقاد از آن، شالوده‌دیالکتیک منفی^۶ آدورنو را تشکیل می‌دهد و همواره در فلسفه وی دغدغه اصلی به حساب می‌آید: «فلسفه آدورنو فلسفه ناهمسانی است. دیالکتیک منفی هر چند ناگزیر است که در پیکر مفاهیم کار کند، اما نابسندگی مفاهیم را نشان می‌دهد. [در نظر آدورنو] اگر چیزها همانند نباشند، که نیستند، وقتی آن‌ها را زندانی مفاهیم می‌کنیم، راهی باز می‌ماند تا دریابیم که ادعای همسانی مفهوم و ابژه باطل است» (احمدی، ۱۳۷۹: ۲۱۹). آدورنو بر آن است که فرض همسانی سوژه و ابژه - و لذا همسانی مفاهیم و ابژه‌ها - امری غیرطبیعی است؛ به عبارتی اگر اساساً و به طور طبیعی مفهوم و ابژه این همانند، پس چه نیازی است که آنقدر بر این هویت تأکید گردد و در نتیجه آن را چیزی مصنوعی جلوه داد. وی در دیالکتیک منفی بر این مصنوعیت و تأکید، انگشت می‌گذارد و همسانی را چیزی طبیعی نمی‌داند: «اندیشه همسانی سوژکتیو است. یعنی سوژه‌های وجود دارد که فرض همسان‌سازی ابژه‌ها و مفاهیم، یکی بودن رمزها و معناها را پیش می‌کشد. این بازگونی واقعیت به سود سوژه تمام می‌شود، سوژه در پی بهره‌ای اجتماعی، برآورده شدن خواستی و نیازی چنین می‌کند» (Adorno, 1973: 183).

ذهن شناسا در پی تسخیر و بهره‌کشی از ابژه (تسلط بر طبیعت) و بنابراین در پی یک سودمندی است که فرض همسانی خود را با ابژه مطرح می‌کند. آدورنو در مقاله «جهان در چنبره خرد غیر عقلانی»، به گونه‌ای کنایی می‌نویسد: «روشنگری که در گسترده‌ترین معنا به مثابه پیشرفت تفکر، فهم شده است، همواره آزاد کردن موجودات بشری از هراس و نشانند آنان در مقام سروران عالم را هدف قرار داده است. با این حال کره خاکی که اکنون به تمامی روشن شده است، از تلالؤ این مصیبت غرورآمیز، تابناک است» (آدورنو، ۱۳۹۰: ۴۱).

آدورنو، تاریخ فلسفه و نیز علم روشنگر را محکوم

می‌کند که همواره بر هویت سوژه و ابژه تأکید کرده‌اند و لذا همواره بازیچه‌ای برای به انقیاد کشاندن ابژه توسط سوژه بوده‌اند. به اعتقاد وی: «از پارمنیدس تا راسل [تاریخ فلسفه]، وحدت شعار اصلی است» (آدورنو و هورکهایمر، ۱۳۸۴: ۳۷).

آدورنو بر آن است تا فلسفه از همان گام نخست و با تأکید بر ساحت شناخت‌شناسی، حکم به همسانی سوژه و ابژه داده است؛ یعنی از جایی که سوژه تصمیم گرفت خود را به خویشتن خویش بشناساند: «در این تلقی شناخت‌شناسانه، از راه اندیشیدن و در نتیجه شناختن است که نفس در می‌یابد که وجود دارد، زیرا خودش را نیز همچون چیزی فرض می‌کند. در ادراک سوژه از خود، خودی که همچون ابژه‌های مطرح می‌شود، شناخت به گفته آدورنو به خاطره می‌پیوندد... پس اطمینان از وجود خود نیز به معنای فرض وجود نفس همچون چیزی است... نفس می‌تواند خودآگاه شود، یعنی خود را بشناسد، اما برای این کار باید خودش را یعنی همان سوژه دانای شناسای کنشگر را تبدیل به ابژه یعنی یکی از موارد شناسایی کند» (احمدی، ۱۳۷۹: ۲۰۴). این گونه است که فلسفه، سوژه را در راستای شناخت خود، با ابژه این همان می‌کند. به نظر آدورنو: «از مدت‌ها پیش، فلسفه می‌توانست و می‌بایست که رسالت خود را درک کند. برعکس، به یافتن اصل نخستین یا سرچشمه بسنده کرد، و منادی همسانی و کلیتی دروغین شد» (Adorno, 1973: 143-144).

آدورنو به خصوص به فلسفه هگل می‌تازد و آن را به خاطر تأکید بر وحدت از طریق تکیه بر کلیت، مورد نقد قرار می‌دهد. هگل همواره از امری کلی، فراگیر و تام حرف می‌زند؛ از جامعیت، از مطلق و از روح کلی. هگل بدین‌سان امر خاص را در امر کلی مضمحل می‌سازد. هگل تمام ناهمسانی‌ها و تفاوت‌هایی را که مرز امور جزئی با همدیگر است در قالب امر کلی کنار می‌زند و از همه تمامیتی یکپارچه می‌سازد: «به اعتقاد آدورنو دقیقاً همان مسایلی که هگل در هماهنگی کامل با سنت متافیزیک، آن‌ها را بی‌اهمیت دانسته بود، جالب‌ترین مسائل و راهگشای رسالت فلسفه‌اند. این مسائل عبارتند از تمام چیزهایی که به زندان مفهومی شدن تن نمی‌دهند، منفرد، خاص، یکه

عقلانیتی که خاصه آن است. وی در تئوری زیبایی شناسی می نویسد: «در وهله نخست، اثر هنری دارای اصل عقلانیت است که به جدایی آن از سلطه قلمرو جادو و اسطوره اشاره دارد و در وهله دوم، هنر در مقابل عقلانیت که خود قلمرو سلطه جدیدی است می ایستد» (Adorno, 2002: 54). از این منظر، هنر و ادبیات با عقلانیت خاص خود-عقلانیت منفی و یوتوپایی - در برابر عقلانیت اثباتی که به همسانی تأکید دارد، می ایستد. آدورنو در مقاله خود با عنوان در باب زشتی، زیبایی و تکنیک معتقد است: «عقلانیتی که از این نقشمایه ها [هنری] بهره بگیرد، می تواند ما را در ترمیم زخم های عقلانیت محض، یاری دهد» (آدورنو، ۱۳۸۶: ۴۹).

هنر و ادبیات از آن رو در نزد آدورنو از جایگاه رفیعی برخوردار است که منادی ناهمسانی است و تن به وحدت و این همانی رمزها و معناها نمی دهد. اما هنر نیز مانند هر معرفت دیگری ممکن است دچار استحاله کارکردی گردد. از این روست که آدورنو بین هنر مدرن و هنر توده ای که تحت عنوان صنعت فرهنگ^۷ از آن نام می برد و بر یک وحدت مکانیستی استوار گشته است، تمایز قایل می شود.^۸ آدورنو در صنعت فرهنگ سازی؛ روشنگری به مثابه فریب توده ای، چنین بیان می کند: «اینک فرهنگ، یکسانی را به همه چیز سرایت می دهد... هر شاخه فرهنگ در خود یک دست و همگی نیز با هم یک دست و یک نواختاند. تحت نظام انحصاری، همه اجزای فرهنگ توده ای یکسان اند، و خطوط مربوط به استخوان بندی این فرهنگ، یعنی همان آرما تور مفهومی ساخته شده توسط انحصار، رفته رفته نمایان می شود» (آدورنو و هورکهایمر، ۱۳۸۰: ۳۶-۳۷).

اما هنر مدرن بر خلاف هنر توده ای که در برابر واقعیت سر خم کرده و از آن بهشتی موعود ترسیم می سازد، وجهی انتقادی دارد و در عوض به تصویر کشاندن بوده ها، بر بایسته ها تأکید می کند: «به گمان آدورنو، هنر مدرن اصل کانتی استقلال هنر را ثابت کرد، و این اصل اکنون به عنوان برداشتی متافیزیکی از تجربه هنری مدرنیته درست است... هنر مدرن، جدا از کاستی هایش، نقادانه و منفی گراست... این هنر نقد دستاوردهای سنت است، و بنیان خود را در نابسندگی آن چیزی می یابد که خود را بسنده جلوه می دهد... هنر مدرن با انکار تقلید، رونویسی و

و تکرار نشدنیاند و در یک کلام با بقیه ناهمسانند» (احمدی، ۱۳۷۹: ۲۱۸). بدین ترتیب دیالکتیک هگل تنها راه به اثبات می برد؛ اثبات وحدت و همسانی. از این جهت است که آدورنو می نویسد: «باید دیالکتیک را از شر تعیین های اثباتی هگلی آزاد کرد و نفی در نفی و همه چیزهایی را که در اندیشه و روش کار هگل راه بر اثبات و پذیرش می گشایند، و از امکان نقادی می کاهند، کنار گذاشت» (Adorno, 1973: 334-338). آدورنو همچنین علم روشنگری را از همین زاویه به باد انتقاد می گیرد: «روشنگری از قبل، فقط چیزهایی را به منزله موجود یا رخداد باز می شناسد که بتوان آن ها را تحت شمول وحدت درآورد... ساختار علم مبتنی بر وحدت همواره یکسان بوده است... اصل موضوعه بیکن در مورد وجوب یا ضرورت وجود علم واحد عام، همان قدر با امور پیوندناپذیر خصوصیت می ورزد که معیار عام لایبنتس با دیده گسست یا انفصال... از دید روشنگری هر آنچه به اعداد و نهایتاً به احد یا یگانه، تحویل نیابد، موهوم و خیالی است» (آدورنو و هورکهایمر، ۱۳۸۴: ۳۶-۳۵).

علم با به قالب درآوردن تمامی کیفیات در حصار تنگ عدد، تفاوت هایشان را نادیده می گیرد و بدین شکل آن ها را به چیزهایی قابل قیاس بدل می سازد: سه از پنج کمتر است. بنابراین علم و فلسفه که ادعای عقلایی بودن دارند، با اضمحلال ابژه در سوژه، سوژه را در جایگاه مسلط نشانده اند.

آدورنو که به نوعی از معرفت مفهومی - عقلی نومید شده و آن را راهگشای به نجات نمی دید، بارقه های امید را در معرفت شهودی و هنری جست و جو می کرد. وی حتی در جادوی عصر اسطوره، رد پای آن چیزی را شناسایی می کند که در معرفت مفهومی غایب است و از این جهت به نوعی به ستایش تراژیک جادو و اسطوره می پردازد: «جهان جادو تمایزاتی را حفظ می کرد که اکنون اثر و رد پای آن ها حتی در اشکال زبانی نیز محو گشته است. اکنون قرابت های متکثر و متنوع بین موجودات، به نفع رابطه یا نسبتی واحد سرکوب می شود؛ رابطه بین سوژه یا ذهنی که معنا می بخشد و ابژه یا عین فاقد معنا، رابطه ای میان دلالت عقلانی و حاملان تصادفی آن» (همان: ۴۱). در دیدگاه آدورنو، هنر نیز خلف عقلانی تر جادوست؛ با

بازسازی، این نکته را آشکار ساخته است... که بر خلاف برداشت عامیانه، اساس هنر عدم این همانی است» (احمدی، ۱۳۸۸: ۲۳۰-۲۲۹).

هنر مدرن که از استتیک منفی^۱ بهره می‌برد، حاوی وجهی یوتوپیا است و به همین دلیل از تن دادن به واقعیت پرهیز کرده و از این همانی با آن می‌گریزد. به عبارتی هنر مدرن با نفی آنچه هست، چیز دیگری را ترسیم می‌نماید؛ وضعیتی که موجود نیست و باید به وجود آید. بنابراین هنر هرچه خودآیین‌تر گردد از کرنش کارکردی در برابر امر واقع طفره می‌رود. هنر مدرن که آدورنو از آن با عنوان هنر خودبنیاد یاد می‌کند، هنری مستقل از اجتماع و آزاد است و از سوی جامعه تعین نمی‌یابد. وی در مقاله‌ای با عنوان خودبنیادی هنر، اذعان می‌دارد که: «هنر بدین سبب امری اجتماعی نیست که محتوای مادی‌اش را از جامعه می‌گیرد، بلکه بدان خاطر امری اجتماعی است که عمدتاً در تقابل با جامعه شکل می‌گیرد. هنر با منعقد کردن خود درون وجودی که رو به خویش دارد، به جای آنکه از هنجارهای اجتماعی موجود اطاعت کند و از این‌رو امری به لحاظ اجتماعی کارا به حساب آید، جامعه را نقد می‌کند، آن هم صرفاً با بودن خویش» (آدورنو، ۱۳۸۵: ۲۸-۲۷).

نسبت هنر خودبنیاد با جامعه نسبتی تفاوتی است نه اثباتی؛ یعنی به جای آنکه بر حقانیت امر بالفعل اجتماعی صحنه بگذارد، به ساخت لامکان جامعه‌ای متفاوت و بالقوه اشاره می‌کند. درست همین امر شاکله نوعی خاص از زیبایی‌شناسی را در نزد آدورنو پایه‌گذاری می‌کند که می‌توان آن را زیبایی‌شناسی مبتنی بر تفاوت نامید. هنر مدرن دقیقاً از دریچه همین استقلال از امور واقعی، با جامعه پیوند یافته و تعهد خود را مشخص می‌سازد؛ تعهدی که در ذات درون‌نگر آن نهفته است. آدورنو در مقاله «تعهد» می‌نویسد: «در نظریه زیبایی‌شناسی، تعهد را باید از گرایش متمایز ساخت. قصد از هنر متعهد به معنای خاص این نیست که اقدام‌های اصلاحی، فرمان‌های قانونی و یا نهادهای عملی ایجاد شود، بلکه هدف آن است که در سطح نگرش‌های بنیادی کار شود» (آدورنو، الف ۱۳۹۱: ۲۶۱). به عبارتی می‌توان گفت در نظرگاه آدورنو، تعهد هنری به معنای پرداخت مستقیم به پراکسیس سیاسی نیست، بلکه تعهد هنر در تغییر بنیادین هست اجتماعی از

طریق تحول ریشه‌ای در ساخت آگاهی انسان است. به عنوان مثال شعری را در نظر آورید که در آن مردی چنان توصیف شده که در کنار ساحلی زیبا و دریایی صاف و آبی، با خیالی آسوده و فارغ از دغدغه‌های اجتماعی، پرواز زیبا و یک دست مرغان دریایی را به نظاره نشسته است. در ظاهر چنین است که این اثر ادبی فارغ از هرگونه دغدغه جمعی است و به جای تصویر امور واقع (فاکت) مثل فقر، بیماری، جنگ و... تصویری بی‌دغدغه آفریده است. اما در حقیقت مخاطب با خواندن این اثر از یک کمبود آگاه می‌شود؛ چیزی که باید باشد و نیست، فراغتی که به واسطه مسخ ذهنی انسان‌ها در دنیای تکنولوژیک از بین رفته است. بنابراین اثر خواننده را به تأمل وادار می‌دارد تا جامعه خود را به پرسش بگیرد و با انتقاد از آن به دنبال راه‌گشایی از این وضعیت باشد. باید گفت که آنچه این سیالیت، ناهمسانی و پویایی را به اثر هنری و ادبی بخشیده و نگاه مثبت آدورنو به این سپهر را در پی دارد، روح میمیتیک اثر هنری است. به عبارتی هنر از مجرای میمسیس است که ندای تکرر و چندگانگی سر می‌دهد و بدینسان خاستگاهی برای رهایی انسان می‌گردد.

میمسیس به مثابه بیانگری

مفهوم اساسی در اندیشه آدورنو که در تئوری زیبایی‌شناسی وی تأکید زیادی بر آن شده، میمسیس است. میمسیس مفهومی نیست که آدورنو مطرح کرده باشد و قدمت آن به اندازه کل فلسفه هنر است، لیکن آدورنو برداشتی خاص از این مفهوم دارد که شاکله زیبایی‌شناسی تفاوت بر آن استوار می‌باشد. «میمسیس که تشبیه، محاکات، تمثیل، بیان^{۱۰} و تقلید از آن مراد می‌شود، از کلیدواژه‌های مهم تاریخ نظریه هنر قلمداد می‌شود... در عهد باستان پیشاسقراطی، میمسیس به معنای بازتولید یک واقعیت خارجی نبوده، بلکه دلالت بر بیان یک واقعیت درونی داشته است... میمسیس در نزد سقراط و افلاطون به معنای نسخه‌برداری از ظاهر اشیاء می‌باشد. این مفهوم در نزد ارسطو با تمام وفاداری‌اش به افلاطون در این زمینه، تنها یک نسخه‌برداری وفادارانه نبوده، بلکه رویکردی آسان و آزادتر به واقعیت بود» (تاتارکویچ، ۱۳۸۸: ۳۳۱-۳۲۹). میمسیس در نظرگاه افلاطون به طور خاص و به میزان

(آدورنو و هورکهایمر، ۱۳۸۴: ۴۹).

همین رابطه دیالکتیکی و غیرمفهومی بین فاعل و مفعول شناخت می‌باشد که پایه تعریف آدورنو از میمسیس می‌گردد. آدورنو نمی‌تواند به میمسیس به مثابه تقلید اعتقادی داشته باشد؛ چرا که در تقلید - بدان سبب که بر تکرار استوار است - رابطه عین و ذهن رابطه‌ای مبتنی بر دلالت و لذا انقیادی است؛ یعنی آنکه یکی مقید به دیگری شده و در آن حل می‌شود و این چیزی نیست جز تأیید همسانی.

چنین به نظر می‌آید که در تفکر آدورنو، میمسیس همچون معبری است که از طریق آن هنر می‌تواند منادی تکرر و تعیین‌گریزی باشد. بدینی وی به هنر رئالیستی و تأکید بیشترش بر هنر مدرن (به طور اخص سوررئالیسم و اکسپرسیونیسم) به معنای آن است که آدورنو میمسیس را در معنای تقلید از واقعیت خارجی نمی‌پذیرد؛ چرا که در این صورت هنر میمیتیک به هیچ وجه نمی‌تواند مبشر شرایطی نامتعیّن تر باشد، بلکه تنها واقعیت موجود را بازسازی می‌کند. وی در مقاله‌ای با عنوان «جایگاه راوی در رمان معاصر»، به این مسأله اشاره می‌نماید: «اگر رمان بخواهد به میراث واقع‌گرایانه خود وفادار بماند و واقعیت امور را بیان کند، باید آن نوع واقع‌گرایی را رها سازد که صرفاً با تجدید تولید ظاهر واقعیت، نقش این ظاهر در استتار واقعیت را تحکیم می‌کند... آنچه سوئه ضدواقع‌گرایانه رمان مدرن یا همان ساخت مابعدالطبیعی آن را پیش می‌کشد و برجسته می‌سازد، موضوع حقیقی رمان است؛ یعنی همان جامعه‌ای که در آن آدمیان از خود و از دیگری جدا شده‌اند» (آدورنو، ۱۳۷۴: ۴۱۱).

بدین ترتیب در تفکر آدورنو، هنر خودآیین بر خلاف فلسفه و علم که با همپالگی و وحدت خود با امر واقع، تسلیم واقعیت موجود گشته و در نتیجه روح تاناتوس (غریزه مرگ- تسلیم) در آن‌ها حلول کرده‌است، در برابر چنین وضعیتی مقاومت کرده و در این نبرد، تن به مرگ و اضمحلال نمی‌سپارد: «هنر، نمای چیزی است که مرگ به آن دسترسی ندارد» (Adorno, 2002: 48). در این زمینه آدورنو بارها از آثار نمایشی بکت که به سبک اکسپرسیونیستی (بیان هیجانات درونی) نوشته شده‌اند، حمایت کرده است: «آدورنو در آثار بکت، مقاومتی آگاهانه

کمتری در نظرگاه ارسطو، تقلید منفعلانه و رونوشت‌وار از واقعیت است. این دقیقاً همان دلیل بدگمانی افلاطون نسبت به هنر است؛ چرا که افلاطون تقلید محض از واقعیت خارجی را راهگشای به حقیقت نمی‌داند. میمسیس اما در زیبایی‌شناسی آدورنویی، تعریفی دیگر می‌یابد. به نظر وی: «تعامل زیباشناختی با ابژه که اجازه ظهور امر ناهم‌سان در اثر را می‌دهد، بی‌آنکه در فرآیند عمومی‌سازی و کلیسازی تبدیل به سوژه شود، میمسیس نامیده می‌شود. پس میمسیس یعنی رابطه غیر مفهومی تولید سوژه با دیگری خود» (Adorno, 2002: 30).

بنابراین برای فهم مفهوم میمسیس در اندیشه آدورنو، باید نقبی به تصور وی از رابطه سوژه و ابژه زد. آدورنو نشان داده بود که تاریخ معرفت مفهومی، تاریخ یکسان‌انگاری ذهن و عین و در نهایت تسخیر دومی به وسیله اولی است. لذا آدورنو در آثار خود به دادخواهی از ابژه برخاست ولی بر آن نبود که با تأکید بر ابژه، رابطه هژمونیک بین سوژه و ابژه را به گونه‌ای دیگر بازتولید نماید. آدورنو می‌نویسد: «هدف اندیشه انتقادی این نیست که ابژه را در جایگاه رفیعی بنشانند که زمانی از آن سوژه بود... هدف اندیشه انتقادی این است که پایگان را از میان بردارد» (Adorno, 1973: 181). به عبارت دیگر از دیدگاه آدورنو «نسبت سوژه و ابژه نه یگانگی مسلم است و نه دوگانگی نهایی و قطعی، نه قطعیت جدایی آن‌ها و نه پرده‌ای که وحدت آن‌ها را بپوشاند» (Ibid: 194). گویی از نظر وی، رابطه این دو نه رابطه‌ای طولی است که یکی بر دیگری استیلا و چیرگی یابد و نه رابطه‌ای که آنان را با هم این همان کند. می‌توان گفت در اندیشه آدورنو، رابطه عین و ذهن رابطه‌ای دیالکتیکی است؛ بدین معنا که هر یک در عین آنکه دیگری را محدود و متعین می‌سازد، در پی هژمونی بر قطب مقابل نیست و هر یک در آن واحد که فردیت خود را حفظ می‌کند، فردیت و موجودیت دیگری را مستحیل نمی‌سازد؛ به عبارتی عین و ذهن به جای آنکه یکدیگر را تکرار کنند، به درکی از حضور هم در مقام یک دیگری می‌رسند. آدورنو در این باره معتقد است: «مفهوم، که معمولاً [اکنون] آن را مبین وحدت ویژگی‌های هر چیزی می‌دانند که تحت شمول مفهوم واقع می‌شود (شیء)، در آغاز با آن در رابطه‌ای دیالکتیکی قرار داشت»

علیه زیبایی‌شناسی [به مفهوم رایج آن: استتیک مثبت] می‌یافت، و می‌گفت که مدرنیسم بکت علیه شکل مسلط ارتباط، و نیز آن کلیت دروغینی است که فرهنگ نامیده می‌شود» (احمدی، ۱۳۸۸: ۲۲۶).

می‌توان چنین برداشت نمود که در نظروزی آدورنو، هنر جلوه‌گاه اروس (غریزه زندگی - مقاومت) می‌گردد. هنر این وضعیت اروتیک خود را وامدار میمسیس است. اما نه در معنای تقلید و رونوشت آن؛ چرا که در این صورت هنر نیز به وادی تسلیم و مرگ فرو می‌لغزد؛ یعنی همان هنر خنثی و فاقد ارزشی که افلاطون از آن سخن می‌گفت. در نتیجه آدورنو از برداشت رایج از میمسیس در فلسفه هنر که تحت‌الشعاع اندیشه افلاطونی قرار دارد، فاصله گرفته و چنین می‌نویسد: «رویه میمیتیک چیزی را تقلید نمی‌کند، بلکه خودش را به آن چیز شبیه و نزدیک می‌سازد» (Adorno, 2002: 110). آدورنو تلقی خود از مفهوم میمسیس به مثابه رویه‌ای از شباهت و نزدیکی را، در ریشه‌های تاریخی هنر شناسایی می‌کند. وی در دیالکتیک روشنگری ریشه‌های هنر را در جادوی عصر اسطوره جستجو می‌نماید. آدورنو معتقد است: «[در مرحله جادویی]، رابطه [بین تصویر و شیء] نه مبتنی بر قصد و نیت، بلکه رابطه‌ای از نوع خویشاوندی [و نه تقلید و تکرار] بود. جادو نیز چون علم اهدافی را تعقیب می‌کند، ولی جادو می‌کوشد تا از طریق میمسیس به هدف خود دست یابد» (آدورنو و هورکهایمر، ۱۳۸۴: ۴۲).

جادو وقوع امری بود که در طبیعت پیرامون محسوس و دست‌یافتنی نمی‌نمود؛ به دیگر سخن، جادو درصدد تولید تشابهی فریبکارانه از امر طبیعی بود. از این رو تصاویر جادویی تنها تکرار کننده موجودیت‌هایی ویژه نبودند، بلکه آنگونه ترسیم می‌شدند که شمن برای آن موجودیت خاص آرزو داشت، مانند تصویر حک شده حیوانی وحشی که با جسمی برنده زخمی شده است. آدورنو بر چنین طرز تلقی‌ای از میمسیس انگشت می‌گذارد و آن را در هنر یعنی فرزند عقلانی‌تر و متعالی‌تر جادو نیز باز می‌نمایاند. این خویشاوندی آرومندانۀ نهفته در میمسیس جادویی، در واقع ذات بالقوه دیالکتیکی و بیانگرانه میمسیس را که قرار است در نوع اعلا تر آن یعنی هنر به فعل برسد به تصویر می‌کشد. از این روست که آدورنو هنر را مأمن بیان

می‌داند نه دلالت، و می‌نویسد: «امروزه بیان صرفاً در هنر می‌زید. هنر فی‌نفسه قادر به سخن گفتن است و تحقق این امر از طریق میمسیس امکان‌پذیر است» (Adorno, 2002: 112).

بنابراین می‌توان چنین برداشت کرد که آدورنو با پشت کردن به برداشت سقراطی از میمسیس، به مفهوم پیشاسقراطی آن در معنای بیان کردن باز می‌گردد؛ بیان یک واقعیت دورنی. تأکید آدورنو بر آثار اکسپرسیونیستی و توجه او به هنرمند خودآیین و درونیات وی به جای تمرکز بر مخاطب نیز، از همین مشرب آبیاری می‌شود. در نتیجه می‌توان گفت زیبایی‌شناسی مبتنی بر تفاوت، به جای آنکه فلسفه دریافت باشد، فلسفه پرداخت است. در این رویکرد، هنرمند فراغ بال دارد تا هنری اصیل و خودجوش خلق کند که حاصل دغدغه‌های دورنی و تجربیات شخصی وی در جهت خلق تصویر یوتوپایی هستی متعالی‌تر باشد. درونگرایی هنر مدرن در بیان لانه می‌کند، بیانی که در آن رابطه رمز و معنا یا ابژه و مفهوم رابطه‌ای طولی - تک خطی و انقیادآور نیست، بل رابطه‌ای متقابل و آزادی‌بخش است. در بیان یکسانی مطرح نیست، بلکه خویشاوندی و در سطحی بالاتر ناهمبودگی مطرح است. هنر میمیتیک - اروتیک^{۱۱}، به واسطه بیان، پایبند محدودیت‌ها نمی‌شود و جهانی فراخ پیش روی خود می‌گشاید.

طرد یگانگی فهم؛ دریچه‌ای به گذار از هست متعین

آدورنو با تأکید بر وجه بیانگری میمسیس، یعنی همان روح خلاقه اثر هنری، افقی نو پیش‌روی ساحت معنایی در هنر و ادبیات باز می‌نماید. هنر میمیتیک، هنری اروتیک نیز هست؛ بنابراین چون روح اروس و پویندگی در آن دمیده شده است، از تسلیم و کرنش در برابر واقعیت حاضر، بازسازی آن و در نهایت هویت (همان شدگی) با آن سر باز می‌زند. در اندیشه آدورنو، اثر هنرمند به امری آشنا، ابژکتیو و حاضر - واقعیتی خارجی - دلالت ندارد. این اثر از چیزی غایب و یوتوپایی حرف می‌زند، در نتیجه مخاطب نیز در مواجهه با آن، دقیقاً به سبب همین غربت و آشنایی‌زدایی، فهم (برداشت معنایی) خاصی از آن امر غایب و آرمانی دارد که الزاماً با نیت هنرمند یکسان نیست.

آدورنو در مقاله خود با عنوان «مصالحه تحت اجبار»، پیرامون هنر خودآیین می‌نویسد: «هنر مدرن، ذهن متعارف و واقع‌گرایی ساده‌انگار را دچار آشوب می‌کند» (آدورنو، ب ۱۳۹۱: ۲۲۷).

این مسأله به نوعی به زبان خاص هنر میمیتیک باز می‌گردد، زبان غیر دلالت‌گری که اثر هنری به واسطه آن به معما گونه‌ای بدل می‌شود که نمی‌توان راه حل یکتایی برای کشف آن وضع نمود. از این روست که وی به نقد هنر توده‌ای و یا به تعبیر خودش صنعت فرهنگ می‌پردازد؛ چرا که صنعت فرهنگ از ذات اصیل هنری فاصله گرفته است. صنعت فرهنگ علاوه بر تخریب ذائقه مخاطبین و کلیشه‌مند ساختن آن، با تثبیت همسانی‌ها و این همانی‌ها در تفکر ایشان، درک امر ناهمسان را برای مخاطبین مبدل به چیزی غریب نموده و بدین ترتیب ناآرامی و پریشانی معنایی ادراکی از اثر ادبی و هنری را در حد امری غیر عادی و شگفت‌آور ارتقا داده و دست نیافتنی جلوه می‌دهد. به عبارتی صنعت فرهنگ علاوه بر لوث کردن و تنزیل امری با شکوه و والا (هنر)، امری بدیهی و مشخص (پریشانی معنایی) را به چیزی غریب و انتزاعی تبدیل می‌نماید. آدورنو صنعت فرهنگ را ماحصل زیبایی‌شناسی مثبت (تأییدگر) می‌داند و لذا در برابر آن از زیبایی‌شناسی انتقادی (منفی) که مبتنی بر دیالکتیک منفی است، دفاع می‌کند. زیبایی‌شناسی همسانی به دنبال آن است که با یکتا جلوه دادن درک معنایی و این همانی فهم مخاطب با هنرمند، ذهن وی را مسخ و روح گزنده و بیقرار عصیان و انتقاد که پیش شرط رهایی است را خاموش سازد. بدین سبب است که آدورنو در مصالحه تحت اجبار، از رئالیسم لوکاچی می‌گریزد و آن را مورد نقد قرار می‌دهد؛ چرا که رئالیسم در لحظه‌ای که قصد انتقاد از وضعیت موجود را دارد، با بازسازی محتوایی واقعیت در اثر ادبی، در دام تأیید و این همانی با آن قرار می‌گیرد.

فهم هنر درون‌نگر بدین خاطر منفی و ناآرام است که به تمام برداشت‌های کلیشه‌ای از اثر «نه» می‌گوید. زیبایی‌شناسی انتقادی آدورنو در همین جاست که با زیبایی‌شناسی هگلی زاویه می‌گیرد. آنجا که هگل از مرگ هنر در عصر جدید حرف می‌زند^{۱۲}، آدورنو نظری عکس آن دارد. دوره مدرن که از منظر هگل دیگر نمی‌تواند آبدستن

آن نوع زیبایی‌شناسی مد نظر وی باشد، از دریچه تفکر آدورنو، به طور بالقوه‌ای می‌تواند گهواره زیبایی‌شناسی راستین باشد. وی بارها در نوشته‌های گوناگون خود، بکت و کافکا را به خاطر آثارشان در زمینه هنر مدرن مورد تحسین قرار می‌دهد، از آن رو که آثار بکت و کافکا با گریز از تن دادن به پرداخت امر طبیعی، به طور هم‌زمان علاوه بر نقد آن، از آن فراتر می‌رود.

آدورنو علت مخدوش شدن فهم در مواجهه با هنر توده‌ای را در از بین رفتن مفهوم هماهنگی^{۱۳} جست‌وجو می‌کند: «هنگامی که از هماهنگی سخن گفته می‌شود، دو شیء یا دو مقوله مد نظرند که از ارزش و جایگاه یکسانی برخوردارند و هیچ یک بر دیگری تفوق و برتری ندارد. آدورنو بر این باور است که میان دو مؤلفه هماهنگ در فهم ما نوعی عدم تعادل برقرار شده است. به نظر وی اینک در تحقق فهم، هماهنگی کثرات حسی و کلیات عقلی، به گونه‌ای است که در آن روح در برابر کثرات خاص از تفوق برخوردار گردیده است... اما باید دانست که چنین گرایشی [سرکوب تفاوت‌ها] با بنیادهای تألیفی و تقویمی فهم ما ناسازگار است. بدون مؤلفه‌های ناهمسان، احساس ناظر به عالم فهم، پایگاه‌های خود را از دست می‌دهد و در خلأ جریان می‌یابد. سرکوب ناهمسان‌ها، ساختار فهم را دچار مخاطره می‌کند» (حیدری، ۱۳۸۷: ۷۱-۷۰). گویا از نظر آدورنو، هنر و ادبیات مدرن می‌تواند این عدم تعادل در هماهنگی بین کثرات حسی و کلیات عقلی را مرتفع سازد؛ چرا که روح عاصی هنر خودآیین به جای آن که با سیطره کلیات عقلی هم‌نوایی و هنجارمندی کند، به طرد و نفی آن می‌پردازد. آدورنو فهم همسان را فهمی مخدوش در اثر معدومیت هماهنگی می‌داند و فهم اصیل در نظر وی با اصل هماهنگی و در نتیجه با تعویق و پریشانی همراه است: «در نظرگاه آدورنو، فهم آدمی در مواجهه با یک اثر هنری دچار عدم اطمینانی بنیادین است. وی این عدم اطمینان را ناشی از تنش بین ماده و طرح اثر هنری می‌داند. مفهوم ماده ناظر به ماده اثر هنری است که به نحو حسی قابل حصول است مثل رنگ‌ها، واژگان، طنین‌ها و... [همان کثرات حسی]. مراد از طرح، صورت فلکی، سازمان نهفته در اثر و... [همان روح کلی] است» (همان: ۷۷).

در صنعت فرهنگ که هنر تسلیم منطق آری گوی

شده است، این نزاع بین ماده و طرح، جای خود را به استیلای روح کلی (طرح) و به عبارتی محتوای اثر، بر کثرات حسی (ماده) و یا بعد استتیک آن داده است. بدین ترتیب آدورنو به جای تأکید بر محتوا، تأکید بر فرم اثر را سرمشق قرار می‌دهد. البته باید توجه داشت که این تأکید نه برای ایجاد سلطه‌ای در جهت معکوس، که در راستای تولید مجدد تعادل لازم برای هماهنگی است. آدورنو صنعت فرهنگ را به تمرکز بر محتوایی که صرفاً منطبق با آگاهی کاذب باشد، متهم ساخته و معتقد است که هنر را از ساحت زیبایی‌شناسانه آن تهی ساخته است.

در نظرگاه آدورنو، پیوند خاصی بین تکیه بر فرم و تأکید بر زبان اثر برقرار است. واژگان، رنگ‌ها، طنین‌ها و غیره که فرم اثر را تشکیل می‌دهند، در واقع همگی محصولات زبانی‌اند و هم از این روست که آدورنو بر زبان و خاصه زبان ادبی تأکید خاصی دارد. به عبارتی تأکید وی بر یکی (زبان یا فرم)، تلویحاً تأکید بر دیگری نیز می‌باشد. آدورنو در سخنی پیرامون شعر غنایی و اجتماع، می‌نویسد: «در کل ادبیات و حتی در نثر، زبان اولی است... زبان نیز همانند غنا دوگونه است: طرح کلی زبان چنان است که انگار نه تنها تمامی زبان در کالبد حرکت‌های ذهنی جای گرفته است که زبان موجد حرکت‌های ذهنی است» (آدورنو، ۱۳۷۷: ۲۵۶-۲۵۵). آدورنو نشان می‌دهد که زبان ادبی پدیده‌ای منفعل و ایستا نیست بلکه حائز قوه خلاقه‌ای است؛ یعنی به محض پرداخت شدن، خود از دریچه ذهن مخاطب به خلاقیت می‌پردازد. علت آن را نیز باید در وجه میمیتیک زبان ادبی جست که به جای دلالت، بیان می‌کند و به جای محصوریت، آزادی می‌آفریند^{۱۴}. به نوعی می‌توان گفت که زبان بیانگرانه ادبی، خود به تکلم در می‌آید و با هر کس به زبان خودش سخن می‌گوید و از این روست که فهم معنایی از اثر پلورالیت می‌شود: «عالی‌ترین متن غنایی متنی است که در آن شناسنده بدون به رهگیری حتی از ساده‌ترین مصالح، آنقدر در درون زبان سخن بگوید که زبان خود به سخن درآید» (همان: ۲۵۶).

به واسطه همین زبان بیانگر است که «من» فردی نویسنده یا شاعر به صورتی خودانگیخته - و نه از قبل طراحی شده- به «من» کل اجتماع بدل می‌شود؛ شاعر که تنها قصد بیان حالات درونی خود را داشت، بی‌آنکه

مصنوعیتی در کار باشد، به یکباره تجربه کل جامعه را فریاد می‌زند. آدورنو پیرامون شعر غنایی که به والایی از آن سخن می‌راند، می‌نویسد: «شرط اعتلای هرچه بیشتر شعر غنایی این است که متنش کمتر به مضمون رابطه میان من و اجتماع بپردازد و بگذارد این رابطه به خودی خود و به شکلی خودانگیخته در متن تبلور پیدا کند» (همان: ۲۵۴). بدین ترتیب در نظر آدورنو رابطه هنر با اجتماع نه رابطه‌ای تصنعی که خودانگیخته بوده و هنر بواسطه همین خودبستگی‌اش از تعیینات اجتماعی است که منادی رهایی و نجات می‌گردد. به تعبیر خود وی: «رهایی از سرکوب تنها با امری ممکن است بیان شود که خود به سرکوب تن در ندهد» (آدورنو، ۱۳۸۵: ۳۰).

آدورنو با تأکید خاص خود بر هنر، از برداشت‌های چپ ارتدوکس در زمینه شرایط آزادی انسان، فاصله می‌گیرد؛ چرا که در خلاقیت هنری - ادبی، در وهله اول هنرمند این آزادی را پیدا می‌کند که بدون توجه به بند و بسته‌ای اجتماعی، به خلق اثری درونگرا بپردازد و دغدغه‌های راستین خود که همانا تصویرکردن جهانی نامتعیّن تر می‌باشد را بدون ارجاع و فروکاستن اثر به هست موجود، بیان نماید. در وهله دوم مخاطب در مواجهه با یوتوپای موعود و بیان شده در اثر، فهمی فردی - درونی از آن نموده و به واسطه این فهم و با بازاندیشی^{۱۵} در موقعیت سرکوبگر خود، از دریچه این آگاهی بنیادین که خود محصول تأملی آوانگار و مدرن است، فرد رویکردی انتقادی به وضعیت طبیعی جامعه پیدا کرده و آن را به مثابه موقعیتی غیرطبیعی تعبیر می‌کند که باید دچار استحاله‌ای ریشه‌ای گردد. بدین ترتیب هنری که در نقطه انعقاد و فعلیت یافتن خود از مخاطب و اجتماع می‌گسلد، در لحظه ناب دریافت هنری، نطفه نیل به رهایی را در ذهن فرد می‌پروراند.

نتیجه‌گیری

آدورنو رهایی از امر متعین را، بیش از هر معرفت دیگری، در هنر قابل حصول می‌داند. در آزمونی که فلسفه و علم از آن سربزه‌زیر بیرون آمده و نتیجه‌ای جز شکست تاریخی برای انسان به همراه نداشته‌اند، هنر است که

می تواند منادی نجات باشد. هستی شناسی هنریک، هستی شناسی فروتنانه ای است که دعوی هیچ گونه شمول گرایی و کلیت خواهی ندارد؛ به عبارتی در این نوع هستی شناسی است که امر جزئی سرکوب شده، مجالی برای تنفس و بروز خواهد یافت؛ چرا که اساساً خود محصول یک تجربه زیسته شخصی و زاویه منحصر به فرد از دیدن است. نگاه هنر به پهنه هستی اجتماعی، نگاهی از بالا در مقام دانای کل نیست، بلکه چونان فرزانه ای فروتن، خود را در معرض مکالمه با سوژه های منفرد قرار می دهد. در تجربه هنری، برخلاف تجربه مفهومی که بر پیوستگی با فاکت های هستی شناسیک مبتنی است، گسست حرف اول و آخر خواهد بود. همان گونه که خود آدورنو اذغان داشته آنچه می خواهد آزادی بخشد باید در جوهر خود آزاد باشد. این انفصال به معنای نادیده گرفتن پیرامون و بی توجهی بدان نیست؛ بلکه بیشتر در مقام طرد جمال شناختی آن قابل تعریف است. از آنجایی که آنچه در بیرون از هنر رخ می دهد تلاش دارد خود را به مثابه معنای اصلی و منطق واقعی زندگی انسانی نشان دهد (خاصه مصرف در تمامی ابعاد آن)، جریان های رادیکال و پیشرو هنری قرن بیستم، زیبایی شناسی غیرمنطقی را به مثابه خط مشی خود پذیرفته اند. زیباشناسی منطق گریز^{۱۶}، با ارجاع به درون خود به جای ارجاع خارجی، اصالت معنا و دلالت - و لذا اصالت مصرف بورژوازی - را یکسر کنار می نهد. همانگونه که هگل پیرامون تاریخ هنر بحث می نماید (ن.ک: هگل، ۱۳۹۱)، هرچه از دوره باستانی به دوره کلاسیک و متأخر نزدیک می شویم، رویکرد انتزاعی و تجربیدی هنر بیشتر می شود. این گسست مجرد در هنر مدرن قرن بیستمی به اوج خود می رسد. اما گسست از واقعیت، در عین حال گسست از ابعاد ملازم آن یعنی مکان و زمان نیز هست. از این جهت است که هنر مدرن به وادی یوتوپیا (لامکان) پرتاب شده و برداشت خطی از زمان را به سود یک تصور دایره ای و انضمامی از آن، کنار می نهد. در دیدگاه آدورنو، هنر خودبنیاد اگرچه در لحظه شکل گیری از امر اجتماعی می گسلد، ولی در لحظه شکل دهی به موطن خود باز می گردد؛ گویی هنر در این گسست تعمدی خود، در پی نوعی خودسازی و تکامل روحی بوده است تا با ودیعه ای گران بها به نقطه شروع

بازگردد. هنر درون گرا، در این رجعت، روح اروس و پویندگی را برای سوژه شناسای خود به ارمان می آورد تا به وی اجازه دهد با زبان خویش در آن بیندیشد. هنر مدرن در این بازگشت خود، در عین حفظ رازورزی میمیتیک خویش، فاصله خود با مخاطب یا به تعبیر آدورنو همان فاصله زیبایی شناختی را محو می سازد. فاصله ای که پیشتر و در سنت هنری کلاسیک همواره ثابت بوده و شاعر یا راوی داستان از دریچه آن به عنوان موجودیتی بالادست، پیام خود را به دریافت کننده تحمیل می کرد. به عبارتی هنر سنتی در رویکردی اقتدارگرا، قدرت را در رابطه هنرمند به مثابه فرادست بر دریافت کننده در مقام فرودست، اعمال می نمود. محو فاصله زیبایی شناختی، به مخاطب این امکان را می دهد که در رابطه ای دموکراتیک با خالق اثر وارد شده و به فهمی یگانه و تکین از اثر در قاموس زبانی خویش دست یابد. چنین فهمی البته از تجربه هنرمند منفک نیست، بلکه در هماهنگی کامل با آن قرار داشته و با این تجربه نه رابطه ای این همان، که ارتباطی دیالکتیکی برقرار می سازد. پیامد مهمی که زایل شدن فاصله زیباشناسانه در هنر مدرن به همراه دارد، قابلیت بازاندیشی است. این بازاندیشی نیز با تأملی که محصول هنر سنتی است، متفاوت می باشد؛ در واقع، این نوعی بازاندیشی پیشرو بوده که به استحاله ریشه ای بنیادهای آگاهی سوژه که در بند آگاهی کاذب قرار گرفته است، می انجامد. چنین تأملی به دفاعی یوتوپیک از سوژه کتیوخته در جهت احیای مجدد آن به مثابه نیرو محرکه فاعلیت اجتماعی منجر خواهد شد؛ فاعلیتی که می خواهد با عبور از مرزهای سرکوب، شاکله هستی اجتماعی رهاتری را بنیان نهد.

پی نوشت ها

۱. همانگونه که از دیدگاه آدورنو بر می آید، عقلانیت هنر در کیفیت با عقلانیت مفهومی مدنظر فلسفه متفاوت است. هنر بواسطه جوهر واقعیت گریز خود به لامکان (یوتوپیا) راه برده و از این منظر، رویکرد رئالیستی کارکردگرایانه- اثباتی را پشت سر می نهد.
۲. تلقی فهم معنایی به مثابه واقعه، حاکی از آن بوده که دریافت هنری، محصول ناب نوعی تصادف شخصی با اثر است. اگرچه فرد با انباشت یک آگاهی تاریخی با اثر مواجهه می شود (افق انتظارات)، اما این تاریخمندی به شیوه ای شخصی و کاتوره ای، در لحظه حال، باز تعریف می گردد.

کتابنامه

- احمدی، بابک (۱۳۷۹). *خاطرات ظلمت*، تهران: مرکز.
- _____ (۱۳۸۰). *ساختار و هرمنوتیک*، تهران: گام نو.
- _____ (۱۳۸۸). *حقیقت و زیبایی: درسهای فلسفه هنر*، تهران: مرکز.
- آدورنو، تئودور و هورکهایمر، ماکس (۱۳۸۴). «صنعت فرهنگ‌سازی، روشنگری به مثابه فریب توده‌ای»، ترجمه مراد فرهاد پور، ارغنون، شماره ۱۸ صص ۸۴-۳۵.
- آدورنو، تئودور (الف ۱۳۹۱). *تعهد، زیبایی‌شناسی و سیاست (مجموعه مقالات)*، ترجمه حسن مرتضوی، تهران: ژرف.
- _____ (ب ۱۳۹۱): *مصالحه تحت اجبار، زیبایی‌شناسی و سیاست (مجموعه مقالات)*، ترجمه حسن مرتضوی، تهران: ژرف.
- آدورنو، تئودور و هورکهایمر، ماکس (۱۳۸۴). *دیالکتیک روشنگری*، ترجمه مراد فرهاد پور و امید مهرگان، تهران: گام نو.
- آدورنو، تئودور (۱۳۷۴). *جایگاه راوی در رمان معاصر*، ترجمه یوسف اباذری، ارغنون، شماره ۷، صص ۴۱۶-۴۰۹.
- _____ (۱۳۷۷). *سخنی پیرامون شعر غنایی و اجتماع، درآمدی بر جامعه‌شناسی ادبیات (مجموعه مقالات)*، ترجمه محمدجعفر پوینده، تهران: نقش جهان.
- _____ (۱۳۸۵). «خودبنیادی هنر»، ترجمه شهریار وقفی‌پور، زیباشناخت، شماره ۱۵، صص ۴۰-۲۵.
- _____ (۱۳۸۶). «در باب زشتی، زیبایی و تکنیک»، ترجمه آذین حسین زاده، زیباشناخت، شماره ۱۷، صص ۵۲-۴۷.
- _____ (۱۳۹۰). «جهان در چنبره خرد غیرعقلانی»، ترجمه امیرحسین سعیدایی، آزما، شماره ۱۸، صص ۴۳-۴۰.
- تاتارکویچ، ولادیسلاو (۱۳۸۸). «میمسیس»، ترجمه زینب صابر، زیباشناخت، شماره ۲۱، صص ۳۴۲-۳۲۹.
- حیدری، احمدعلی (۱۳۸۷). «نظریه انتقادی مکتب فرانکفورت؛ هنر منفی در آرای آدورنو»، پژوهش‌نامه فرهنگستان هنر، شماره ۱۰، صص ۸۱-۶۳.
- دریدا، ژاک (۱۳۸۱). *بنیاد عجیبی به نام ادبیات*، ترجمه بزرگمهر شرف‌الدین نوری، کتاب ماه ادبیات و فلسفه، شماره ۵۸، صص ۴۱-۳۸.
- مارکوزه، هربرت (۱۳۸۸). *اروس و تمدن*، ترجمه امیرهوشنگ افتخاری راد، تهران: چشمه.
- هگل، ویلهلم فریدریش (۱۳۹۱). *مقدمه‌ای بر زیبایی‌شناسی*، ترجمه ستاره معصومی، تهران: آرشام.

3. Monad

4. Mimesis

۵. باید توجه نمود که تفکر آدورنو در نهایت ذیل مفهوم مدرنیسم قرار دارد. ولی دیدگاه وی رویکرد پیشرفته‌تری نسبت به دوگانه‌انگاری دکارتی ذهن/ بدن، به خود می‌گیرد و اگرچه با یکسان انگاشتن آن‌ها مخالف است ولی وجهی از هم آمیزی این دو را که شاکله تولیدات هنری آوانگارد قرن بیستم است را می‌پذیرد.

6. Negative Dialectics

7. Culture Industry

۸. اگرچه هر دو نوع هنر مد نظر آدورنو از لحاظ زمانی متعلق به یک برهه از تاریخ (مدرنیته) هستند، اما بر خلاف صنعت فرهنگ که هنر رسانه‌ای پرداخته بورژوازی است، هنر مدرن به جنبش‌های آوانگارد آغاز قرن بیستم اشاره دارد.

۹. استتیک منفی (Negative Aesthetics)، خود را در قالب نفی زیبایی‌شناسی رئالیستی (استتیک مثبت) نمایان می‌سازد. استتیک منفی، خاصیت دایره‌ای نفی را بر ذات خطی اثبات رجحان می‌دهد. این دیدگاه در جنبش‌هایی همچون سوررئالیسم و اکسپرسیونیسم به خوبی قابل شناسایی است. استتیک منفی، زیبایی‌شناسی مسلط بر عصری است که مؤلفه بارز آن مرگ اسطوره پدر و سرنگونی حاکمیت آلت خطی رجولیت می‌باشد.

10. Expression

۱۱. از منظر فروید، زندگی انسانی عرصه ستیز دو غریزه بنیادی است: غریزه حیات (Eros) و غریزه مرگ (thanatos). هنر واقع‌گرا از آن جهت که به وادی تکرار و بازتاب فرو می‌گلتد، در برابر زشتی آنچه واقعی است تسلیم می‌گردد و این همان هنر تاناتوتیک (مرگ آفرین) است که در تعبیر فرویدی ملال‌آور است. اما هنر آوانگارد که بر بازتعریف میمسیس استوار است، با بدعت و سرپیچی از تکرار، میل به حیات و تازه شدگی را در خود تصعید می‌سازد. این همان هنر میمیتیک-اروتیک خواهد بود. می‌توان گفت با تعبیر فرویدی، بیان دایره‌ای، غیرخطی و غیرروایی ادبیات و بخصوص شعر پیشرو معاصر، بی ارتباط با تصور ناخودآگاه از آلت تناسلی زنانه که محمل لذت و تداوم نسل (حیات-اروس) می‌باشد، نیست.

۱۲. ر.ک. به هگل ۱۳۹۱. در این مورد اتفاق نظر به طور کامل وجود ندارد و عده‌ای چنین تلقی‌ای از نظریه هگلی را ناصواب می‌شمارند.

13. Zusammenspiel

۱۴. زبان میمیتیک (مبتنی بر میمسیس) همانگونه که گفته شد کمترین ارجاع‌پذیری را به بیرون از خود دارد. این زبان درونی است و لذا صرفاً به درون خود ارجاع می‌دهد. همین شخصی شدن منجر به آزادی است.

15. Contemplation

۱۶. زیباشناسی مبتنی بر تفاوت آدورنو، به طرد منطقیت هنری به مفهوم کلاسیک آن که بیشتر در لوای پرداخت یک روایت خطی (خاصه در ادبیات) قابل نمود بوده، می‌پردازد؛ چرا که اساساً از بیان منطقی که نتیجه‌ای جز اقتدار، کانالیزه شدگی و سرکوب پریشانی معنایی ندارد، پرهیز می‌کند.

- Adorno, T.W. (1973). *Negative Dialectics*, Tra. E.B. Ashton, London.
- _____. (2002). *Aesthetic Theory*, Tra. R. Hullot-Kentor, London and N.Y: Continuum.