
وجه کالایی خودآیینی اثر هنری در زیباشناسی آدورنو

مهدی قادرنژاد حمامیان*

مرضیه پیراوی ونک**

صدرالدین طاهری***

تاریخ دریافت: ۹۶/۲/۱۳

تاریخ پذیرش: ۹۶/۸/۲۲

چکیده

مسئله خودآیینی هنر در زیباشناسی آدورنو از غنی‌ترین و تاثیرگذارترین مباحث زیباشناسی معاصر است. آدورنو از یک سو از استعاره «موناد» (در معنای لایبنتسی) برای توصیف اثر هنری خودآئین استفاده می‌کند و از سوی دیگر همین اثر را به مثابه کالایی مطلق معرفی می‌کند. این مقاله در پی بازگشایی این پرسش است: از نظر آدورنو چگونه در وضعیت سیطره مناسبات کالایی، اثر هنری خودآیین متحقق می‌شود؟ فهم این مسئله در نظریه زیباشناسی آدورنو در گرو فهم بنیان‌های نظری فلسفه آدورنو و بالاحص نظریه دیالکتیک منفی اوست. در بخش اول این مقاله کوشش شده است با شرحی مختصر از شیوه‌ی تفکر نا-این‌همان و نظریه دیالکتیک منفی، به عنوان اساس فلسفه آدورنو، ضرورت طرح و دفاع دیالکتیکی - تاریخی آدورنو از خودآیینی هنر استنتاج شود و در بخش دوم با شرح وجه اقتصاد سیاسی نظریه دیالکتیک منفی و همچنین توضیح منطق کالایی حاکم بر هنر نشان داده شود که اثر هنری با به نهایت رساندن منطق کالایی، مقام کالایی مطلق نمودی از خودآیینی را آشکار می‌کند.

کلید واژه‌ها: زیباشناسی آدورنو، اثر هنری، خودآیینی، اقتصاد سیاسی، کالایی شدن، کالای مطلق

Email: Mehdi.ghadernezhad@yahoo.com

Email: Mpiravivanak@gmail.com

Email: Sadreddin_tahery@yahoo.com

*. دانشجوی دکتری پژوهش هنر، دانشگاه هنر اصفهان.

** دانشجوی دکتری، دانشگاه هنر اصفهان.

*** استادیار، دانشگاه هنر اصفهان.

مقدمه

حوزه‌ای که صرفاً مطابق قوانین درونی هنر اداره می‌شود حوزه هنر خودآیین^۱ است. هنر خودآیین حیطة خود را از سایر امور روزمره انسانی که تحت سیطره و کنترل اهداف مختلف اجتماعی، سیاسی، روانی، اخلاقی و... قرار دارند، جدا کرده و تحت تنظیم قوانین خاص و درونی خود قرار می‌دهد. در این معنا خودآیینی با مفاهیم «خود-قانونی»^۲ یا «خود-مشروعی»^۳ هم‌ارز است (Haskin, 1998: 20).

با این تعریف مقدماتی، گستردگی مباحث مرتبط با مفهوم خودآیینی^۴ هنر آشکار می‌شود. به طور کلی می‌توان گفت که بحث خودآیینی هنر، بحث بر سر مرزهای هنر است؛ آنجا که هنر از «نا-هنر» جدا می‌شود یا به عبارتی آنجا که درون هنر از «واقعیت بیرون» یا بیرونش متمایز می‌گردد. بدین طریق کل مباحث مربوط به تاثیر و تأثر دو سوی این مرز بر یکدیگر، به صورتی ریشه‌ای درونی بحث خودآیینی هنر است؛ به عنوان نمونه بحث‌هایی درباره ارتباط هنر و جامعه، هنر و اخلاق، هنر و اقتصاد، هنر و روان و حتی بحث‌هایی که به بررسی هستی درونی هنر یا به عبارتی «چیستی هنر» می‌پردازند، از این گونه است.

مسئله خودآیینی هنر در زیباشناسی آدورنو از غنی‌ترین و تأثیرگذارترین مباحث زیباشناسی معاصر است. در این بحث ردپای مهم‌ترین جریانات زیباشناسی قاره‌ای آشکار است: از یک سو درک و دریافت تاریخی از هنر و مخصوصاً تأکید بر محتوای حقیقی^۵ هنر یادآور اندیشه‌های هگل است؛ از سوی دیگر در بحث‌های استقلال زیباشناختی و بی‌غرضی و بی‌فایده بودن هنر ردپای کانت مشهود است و از سوی دیگر در نظر گرفتن «اثر هنری» به مثابه کالا بر اساس تحلیل اقتصاد سیاسی مارکس استوار است.

مارکس در قطعه‌ای معروف در کتاب *نوشته‌ای بر نقد اقتصاد سیاسی* می‌نویسد: «وجه تولید در زندگی مادی تعیین کننده خصلت عمومی فرآیندهای اجتماعی، سیاسی و روحانی زندگی است. آگاهی آدمیان، وجود ایشان را تعیین نمی‌کند بلکه بر عکس وجود اجتماعی ایشان آگاهی آن‌ها را تعیین می‌کند». مارکس در این

قطعه «مناسبات اقتصادی» یا به بیان دقیق‌تر «مناسبات تولیدی» را زیربنای جامعه معرفی می‌کند که به صورت «علی» یا به نحوی «بازتابی» سازنده روبنای جامعه است. جی. ام. برنشتاین در مقایسه‌ای روشن‌گر انگاره زیربنا/ روبنای مارکسیستی را با نوعی «افلاطونگری وارونه» مقایسه می‌کند (Bernstein, 2004: 142). همان‌طور که افلاطون امر محسوس را به عنوان توهم و محل ذن و گمان، مرتبه‌ای دور از حقیقت می‌داند؛ در انگاره زیربنا/ روبنا نیز، روبنای اجتماعی تنها بازتابی است ایدئولوژیک از زیربنای مادی به عنوان «بن صورتبندی جامعه». این «مناسبات تولیدی» هستند که به عنوان موتور محرکه تاریخ محسوب می‌شوند و با پیشرفتشان صورت‌بندی‌های تاریخی اجتماع را به وجود می‌آورند.

چنین برداشت ایجابی‌ای در واقع اساس نظریه مارکس از مقوله هنر و زیباشناسی را شکل می‌دهد. در این زمینه اثر هنری به امری اجتماعی فروکاسته می‌شود که تحت قوانین خاص مناسبات اقتصادی تولید و مصرف می‌شود و در واقع «میان هنر و اساس مادی و هنر و طبقه اجتماعی رابطه‌ای معین و مشخص وجود دارد» (مارکوزه، ۱۳۸۵: ۶۶). طرح بحث و دفاع (البته دفاعی دیالکتیکی و تاریخی) از خودآیینی هنر در چنین سنت زیباشناسی‌ای به خودی خود بحث را چالش برانگیز خواهد کرد. هدف این مقاله بازگشایی این مسئله است که چگونه از نظر آدورنو، خودآیینی هنر در وضعیت سیطره مناسبات کالایی ممکن می‌شود؟ یا چگونه اثر هنری خودآیین در عین حال می‌تواند کالایی مبادله‌ای باشد؟ روشن است که هنر خودآیین بنا به تعریف خود نمی‌تواند تابع منطق بازار و مناسبات کالایی باشد. نحوه پرداختن آدورنو به این مسئله و بازگشایی منطق آدورنو در پیوند هنر خودآیین و کالای مطلق هدف این مقاله است.

در قسمت اول مقاله، ابتدا با بیان استعاره موند از متافیزیک لایبنیتس، فهم کلی آدورنو از مفهوم خودآیینی هنر و مسائل و پرسش‌های پیش‌روی مقاله را طرح خواهیم کرد و سپس در قسمت دوم مقاله با شرح مختصری بر شیوه تفکر نا-این‌همان^۶ و تز



هستند، نه برای گسترش یا زوال یافتن. نمی‌توانند به طور اتفاقی و بوسیله دیگر چیزها تحت تأثیر قرار گیرند» (Ibid: 31).

آدورنو این برداشت از مفهوم لایبنتیسی مونا را از بنیامین می‌گیرد اما دلالت‌های همسان‌نگر آن را با تأکید بر تناقض‌ها جایگزین می‌کند (Zuidervaart, 1990: 63). آدورنو در کتاب نظریه زیباشناسی می‌نویسد: «اثر هنری هم نتیجه یک فرآیند است و هم خودش فرآیندی است در یک موقف. آن چیزی که متافیزیک عقل «باور در نقطه اوجش آن را به مثابه اصل عالم می‌شناسد، به مثابه یک مونا: همزمان یک میدان نیرو و یک چیز^۱. آثار هنری به یکدیگر راه ندارند، کوراند، و در رمزگونگی‌شان نمایشگر امر بیرونی هستند» (Adorno, 2002: 180).

به نظر می‌رسد که این مفهوم، سرشت اثر هنری را به غایت کافی و رسا بیان می‌کند. هر قدر دل‌بستگی و شیفتگی اثر نسبت به جهان منفصل و تک افتاده خود بیشتر شود، رابطه و پیوند آن با امر کلی نیز عمیقتر می‌شود. فقط با رسیدن به نقطه اوج تفرد حقیقی، و با تعقیب سنج و لجوجانه تمنای خود برای انضمامی شدن است که اثر می‌تواند حقیقتاً به حامل امر کلی بدل شود (فرهادپور، ۱۳۹۲: ۲۷). مونا‌دهای «در بسته»، «بی‌پنجره» و «کور» در حکم آثار هنری خودآیینی‌اند که نه از راه تقلید و نه از راه «تبدیل مفهوم به مضمون»، بلکه اتفاقاً از درون تأکید بر «کوری» یا «در بستگی‌شان، و اصرار بر فرودیت خود، کل عالم را بازنمایی می‌کنند. این نقطه همانجاست که ساخت مونا‌دولوژیک اثر هنری، در خود به فراتر از خود اشاره می‌کند: «هیچ قطعیت خاص بودگی اثر هنری که به مثابه یک امر کلی با فرمایش تطابق ندارد موجود نیست که به ورای مونا‌د برود. ساخت مونا‌دی آثار هنری در بنیاد خود به ورای خودشان اشاره دارد» (Adorno, 2002: 180).

این تعاریف و بستگی‌ها ما را با چند پرسش جدی مواجه می‌کند. اینکه چرا اثر هنری را باید در مقام مونا‌د تعریف کرد؟ این سؤال معادل این است که بپرسیم که چرا از نظر آدورنو اثر هنری باید خودآیین باشد؟ و چگونه به این خودآیینی (یا ساختار مونا‌دگونه‌اش) نائل

دیالکتیک منفی به عنوان اس و اساس فلسفه آدورنو مقدمات لازم برای قسمت سوم مقاله که بررسی ضرورت طرح و دفاع دیالکتیکی - تاریخی آدورنو از خودآیینی هنر است را از متن فلسفه وی استنتاج خواهیم کرد و بالاخره در قسمت پایانی مقاله همان ضرورت را این بار از دل فلسفه اجتماعی و اقتصاد سیاسی آدورنو تحلیل می‌کنیم.

مونا‌د: استعارهای برای خودآیینی اثر هنری

آدورنو در آثار خود با وام‌گیری اصطلاح «مونا‌د»^۲ از متافیزیک لایبنتیس به کرات اثر هنری را با مشخصات آن مقایسه کرده است و این‌گونه درک و دریافت خود از اثر هنری را ابراز می‌کند: «اثر هنری به مثابه آن امری که به نحوی خودکفا زندگی می‌کند، آن چیزی که گونه مایل بود آن را کمال یافتگی بنامد، مترادفی برای مفهوم مونا‌د» (Adorno, 2002: 179). استعاره مونا‌د برای روشن کردن برداشت آدورنو از مفهوم خودآیینی اثر هنری و نحوه ارتباط هنر خودآیین با جهان خارج حایز اهمیت است. این استعاره در اینجا برای ما در حکم تعریفی مقدماتی از خودآیینی هنر از منظر آدورنو است. آدورنو در نظریه زیباشناسی به درستی به این مسأله اشاره می‌کند. «تفسیر یک اثر هنری به مثابه یک امر درون «ماندگار»^۳، فرآیند شکل یافته در یک موقف، به مفهوم مونا‌د شبیه است. فرضیه شخصیت مونا‌دی اثر هنری به درستی معضله‌مندی آن است» (Ibid: 179-180).

می‌توان پرسید که چرا آدورنو اثر هنری را با مونا‌د مقایسه می‌کند؟ یا به عبارتی چرا اثر هنری را باید در مقام مونا‌د تعریف کرد؟ جواب را باید در بطن تعریف لایبنتیس از مفهوم مونا‌د جست. در ابتدای مونا‌دولوژی، لایبنتیس مونا‌د را این‌گونه تعریف می‌کند: «افزارهای ساده بدون اجزاء... و این مونا‌دها جوهرهای واقعی و اصیل طبیعت هستند، در یک کلام، عناصر چیزها» (Leibniz, 1991: 17). «آن‌ها: بدون اجزا هستند؛ باید موجود باشند؛ فاقد گستردگی، شکل، بخش‌پذیری باشند؛ عناصر واقعی طبیعت هستند... مونا‌دها تأثیرناپذیر هستند و بنابراین: نمی‌توانند آغاز شوند یا به پایان رسند در زمان؛ آن‌ها سوژه‌هایی صرف برای خلق و نابودی

می‌شود؟ در سطحی دیگر این سؤال پیش می‌آید که چگونه عدم ارتباط اثر خودآیین با بیرون از خود سازنده ارتباط با برون از خود است؟ یا اینکه چگونه اثر هنری با تأکید بر «در بسته‌گی» و «بی‌پنجره‌گی» موناگونه خود قادر به بازنمایی امر کلی در درون خود می‌شود؟

دیالکتیک منفی

در مقابل روش دیالکتیک هگل که تأکید را بر نفی و رفع^۱ عقلانی تناقضات می‌گذارد، آدورنو دیالکتیک منفی را به مثابه تلاشی برای نشان دادن حلناشدنی بودن این تناقضات در فضایی صرفاً عقلانی طرح می‌کند. روال دیالکتیک نقد درون‌ماندگار است. منظور آدورنو این است که دیالکتیک استدلال را تا نقطه‌ای پیش می‌برد که آن استدلال ناچار از قبول نادرستی‌اش شود. در همین اذعان به نادرستی است که دیالکتیک حقیقت را می‌یابد (ویلسون، ۱۳۸۹: ۱۳۱).

برای آدورنو تفکر دیالکتیکی درست همواره منفی است. «دیالکتیک باید نهایتاً... علیه خودش برگردد (دم، ص ۳۱۶)» (کوسه، آبه، ۱۳۸۵: ۴۷). «دیالکتیک، منفی است بدین معنا که از تأیید هر این‌همانی^{۱۱} مؤکد یا سنتز نهایی قطب‌های متقابل سر باز می‌زند» (Zuidervart, 1991: 48-49). تنها در سایه چنین منفیت مدامی است که دیالکتیک از تبدیل شدن به «روشی محض» برای فلسفه سرباز می‌زند: روشی متحرک با قابلیت کاربست بر روی هر ماده خنثی و بیجان. «آدورنو در اخلاق صغیر می‌گوید ارزش اندیشه با فاصله» آن از تداوم امور آشنا سنجیده می‌شود (اخلاق صغیر، ۸۰). اینجا وظیفه دیالکتیک منفی، حفظ تمرکز مستمر و پی‌گیر بر اندیشه دیالکتیکی و تقویت آن از طریق رهاندنش از بند هدف تلویحاً ایجابی‌اش است. بنابراین، دیالکتیک در ذات خویش یکسر سلبی و منفی است» (ویلسون، ۱۳۸۹: ۱۱۴). دیالکتیکی که هدفی مثبت و ایجابی دارد به هر روش انتقال‌پذیر دیگری همانند می‌شود که با آن می‌توان به هدفی در آغاز یقین شده دست یافت (همان‌جا).

در واقع کل فلسفه آدورنو را می‌توان تلاش برای بازیابی این تنش و شکاف در زیر رسوب بار «این‌همانی»

دانست. معروف‌ترین این تلاش‌ها کوششی است که آدورنو برای نشان دادن تنش همیشگی بین اسطوره و عقلانیت در کتاب دیالکتیک روشنگری انجام می‌دهد. در این کتاب آدورنو با بازنویسبای تاریخی (و در واقع ضد تاریخی اگر تاریخ را به مفهوم هگلی آن در نظر آوریم) هسته اسطوره‌های عقلانیت روشنگری و همچنین عقلانیت نهفته در اسطوره و در گذر دائم این دو (عقلانیت و اسطوره در مقام دو قطب دیالکتیک) را بر هم نشان می‌دهد. فلسفه و زیباشناسی آدورنو سرشار از این قطب‌های دیالکتیکی و نشان تنش دائم بین آن‌هاست: جزء و کل، میمسیس^{۱۲} و خردورزی، فرم و محتوا، مفهوم و مصداق و ...

تز «دیالکتیک منفی» آدورنو یکی از راه‌های دفاع او از امر «نا-این‌همان» در مقابل اصل «این‌همانی» است. در واقع دیالکتیک منفی «... دیالکتیکی است که بی‌وقفه بر روی همبستگی اضداد کار می‌کند و همانند هگل منتهی نمی‌شود به این‌همانی روح با خودش که کاملاً به منزله شکل نهایی حقیقت تحقق می‌یابد... اندیشه از آن رو که تقریباً حرکت غیرارادی به این‌همانی است، بی‌وقفه با امر نا-این‌همان خشونت می‌ورزد و آن را طرد می‌کند. امر نا-این‌همان همین است، یعنی مطرود هر این‌همان» (کوسه و آبه، ۱۳۸۵: ۲۱). دیالکتیک منفی تأکید خود را بر باقیمانده‌ها می‌گذارد. آنچه در فرایند این‌همانی، نا-این‌همان باقی می‌ماند. بدین وجه، دیالکتیک منفی همان تفکر نا-این‌همان است، البته نه در معنای نوعی روش مثبت و ایجابی برای تفکر، چرا که «آگاهی نمی‌تواند بدون این‌همانی تفکر کند» (Adorno, 2002: 149)؛ یا به عبارتی امر نا-این‌همان خود محصول این‌همانی است. پس تنها می‌توان به نقد درون‌ماندگار تفکر این‌همان‌ساز پرداخت، چرا که یافتن موضعی استعلایی ورای این اصل ناممکن است.

آدورنو پیشینه سلطه اصل این‌همانی را در چارچوب نوعی عقلانیت ابزاری، تا کهن‌ترین دوران زندگی بشر پیمی‌گیرد و به حماسه‌های یونانی و متن هومر اشاره می‌کند. «مراسم قربانی را می‌توان نمونه‌ای نخستین از فعالیت عقل ابزاری در زیر سایه اصل این‌همانی دانست. در این مراسم انسان بدوی می‌کوشد که قربانی را در

مبتنی بر «سرکوب قربان‌های متنوع و متکثر مابین موجودات به نفع رابطه یا نسبتی واحد» (آدورنو، هورکهایمر، ۱۳۸۴: ۴۱) است؛ آدورنو رابطه‌ای از جنس خویشاوندی^{۱۵} را پیش می‌نهد. «رابطه‌ای نه مبتنی بر قصد و نیت» بلکه رابطه‌ای که «از پیش‌فرض گرفتن یکسانی و این‌همانی‌بین‌است» (همان‌جا).

اگر بخواهیم بحث تاریخی پیشین را همچنان ادامه دهیم، می‌توانیم یکی از نمونه‌های جالب این نوع رابطه را در نحوه اجرای مناسک جادویی بیابیم. در انجام این مناسک «جزئیات» خاص اهمیت فراوانی پیدا می‌کنند. این جزئیات ممکن است یک نام خاص، نحوه حروف‌بندی و ادای خاص اوارد، یا جزئی‌ترین مسائل مربوط به تشخیص چیزها باشد. نحوه چینش و اجرای این‌گونه مناسک همواره همراه با وسواس خاص و دقت در کوچکترین جزئیات است؛ گویا در این مناسک هیچ چیز نمی‌تواند جای چیز دیگر را بگیرد.

آدورنو در کتاب دیالکتیک روشنگری با مقایسه هنر با جادو می‌نویسد: «اثر هنری هنوز وجه مشترکی با جادو دارد: ایجاد یک قلمرو خودبسنده خاص که از زمینه و بافت هستی‌ناسوتی مجزاست و قوانین خاصی در آن اعمال می‌شود، درست همانطور که جادوگر در مراسم خویش قبل از هر چیز مرز محوطه‌ای را مشخص می‌ساخت که قدرت‌های مقدس می‌بایست در آن عمل کنند، اثر هنری نیز محیطی پیرامون خود ترسیم می‌کند که آن را از واقعیت جدا می‌کند» (همان: ۵۴).

آن مرزی که درون جادو را از بیرونش جدا می‌کند، کیفیت خاص عقلانیت حاکم بر آن است. جادو نیز اهدافی را دنبال می‌کند ولی در دنبال کردن اهداف خود در دام دوگانگی هدف/ وسیله که ترجمه‌ای از دوگانۀ سوژه/ ابژه است، نمی‌افتد. «جادو میکوشد تا از طریق میمسیس به هدف خود دست یابد، نه با فاصله گرفتن از موضوع» (همان: ۴۲). مفهوم میمسیس در این بحث آدورنو جایگاه مهمی را داراست و البته معنا و کاربرستی که آدورنو از میمسیس مراد می‌کند، بسیار متفاوت از معنای این مفهوم در سنت افلاطونی و ارسطویی است. برای افلاطون میمسیس چیزی تقلید^{۱۶} صوری واقعیت محسوس نیست و برای ارسطو میمسیس بیشتر

عوض منافع خود به پیش‌گاه نیروهای طبیعی مبادله کند. این یعنی مبادله‌پذیر ساختن دو امر قیاس‌ناپذیر و متباین» (آدورنو، هورکهایمر، ۱۳۸۴: ۹۹).

در این تبارشناسی دیالکتیکی، از دید آدورنو و هورکهایمر توجه به مفهوم انتزاع ضروری است. در طرف دیگر این فرآیند عقلانی شدن، عمل قربانی و مکانیسم‌های خاص آن، انتزاع حضور دارد. انتزاع ابزار این عمل است. «گذر از قربانی کردن انسان به قربانی کردن جانور، عملاً به معنای گذر از امر خاص و فردی به امر کلی و نوعی است؛ این جانور محصول انتزاع و خود امری انتزاعی است» (فرهادپور، ۱۳۷۵: ۲۶۲). سلطه و برتری نظام‌های انتزاعی بر امور جزئی و خاص به عملی نهادینه شده بدل می‌شود. از نظر آدورنو «تاریخ تمدن تاریخ درونی کردن قربانی است» (آدورنو، هورکهایمر، ۱۳۹۲: ۱۱۳). از این جهت که تاریخ تمدن تاریخ شکلگیری سلطه سوپژکتیوی است که همه چیز را در قبال خود تعریف می‌کند. در واقع با محو شدن «ذات در خود»^{۱۷}، هر ابژه‌ای در برابر سوژه به «برای او» فروکاسته می‌شود. «در چارچوب عقل ابزاری، سوژه و ابژه با از دست دادن همه کیفیات و تمنیات ذاتی خود، ماهیتی انتزاعی می‌یابند» (همان: ۲۳۵). این ابژه‌سازی سوژه ... محور روایت آدورنو، چه در دیالکتیک روشنگری و چه در ادامه کار فکری‌اش، از ذهنیت مدرن را تشکیل می‌دهد (ویلسون، ۱۳۸۹: ۳۸).

این مبین تمایل شیوه تفکر برای سرکوب و طرد امر جزئی، به نفع مقولات کلی است. طبیعت نیز چیزی جز محلی برای سلطه عقل ابزارگرا نیست. در اینجاست که با پیروزی اصل همسانی، هر چیز در حکم قربانی‌ای برای سوژه و خرد آن است. و این «تقدیر» ابژه‌هاست در مقابل اصل انتزاعی «تعویض‌پذیری عام». آدورنو صریح‌ترین نکوهش‌های فلسفی را در مقابل ایجابی‌سازی جامعه مطرح کرد که در پی این اخراج تدریجی سلبیت و نقادی از رویه‌های آن، هم فکری و هم اقتصادی می‌آید (Jameson, 2011: 130).

هنر در مقام نمود^{۱۸} خودآیینی

در مقابل رابطه عقل ابزاری با بیرون از خود که

معنای بازنمایی^{۱۷} می‌دهد، که در آثار هنری نه به منزله بازنمایی چیزی واقعی و بالفعل بلکه به معنای بازنمایی چیزهایی است که می‌توانند واقعی باشند. در حالیکه برای آدورنو «رفتار محاکاتی از چیزی تقلید نمی‌کند، بلکه خود را در آن چیز تحلیل میبرد یا همگون می‌کند» (Adorno, 1984: 162).

از دل بررسی میمسیس و تاریخ ظهور عقل و سوژه عقلانی می‌توان گوشه‌ای دیگر از مساله این‌همانی و وضعیت سوژه انسانی را دریافت. خرد ابزاری مایل است خود را از میمسیس جدا کند تا قلمرو خودمختار و نفوذناپذیر خود را ایجاد کند (ویلسون، ۱۳۸۹: ۴۳). اما بر خلاف خرد ابزاری که نگاهش به ابژه از سر تسلط و استفاده از آن «برای خود» است، در محاکات سوژه از پیش نوعی همدلی و خویشاوندی با ابژه‌ی خود دارد. در فرآیند محاکات، شیء یا ابژه، نه مثالی یا نمونه‌ای از چیزی است، نه تحت طبقه‌بندی‌های سفت و سخت قرار می‌گیرد و نه تحت قانون انتزاع قابل مبادله است، بلکه آن چیز یا شیء «خود» آن است، با کیفیات منحصر به فردش. اگر تفکر مفهومی به عنوان تفکری این‌همان‌ساز اصل را بر امر کلی یا در واقع استنتاج اصول کلی از امور جزئی می‌گذارد، میمسیس دفاعی است از امر جزئی، از این‌همانی امر جزئی تحت سیطره و سلطه امر کلی. خرد و میمسیس به مثابه دو قطب متقابل دیالکتیکی‌اند. هیچ کدام بدون دیگری موجود نیستند و هر یک تنها از راه گذر از دیگری خود را بازمی‌یابد. طرد و سرکوب میمسیس از خرد و فروکاسته شدن خرد به خرد ابزاری به معنای جدایی کامل سوژه از ابژه و تسلط مطلق سوژه بر موضوع خویش است. در این حالت عقل محاسبه‌گر و این‌همان‌ساز حیات کیفی ابژه‌های خویش را از او می‌ستاند و دقیقاً به همین علت خود نیز دچار مرگ می‌شود. «خردی که میمسیس را سرکوب می‌کند، صرفاً متضاد آن نیست. بلکه خود همان میمسیس است: میمسیس مرگ. آن ذهن سوبژکتیوی که جان بخشی به طبیعت را منحل می‌سازد، تنها از طریق تقلید جمود و سختی طبیعت و متلاشی ساختن خویشتن جاندارانگار است که بر طبیعت بیجان سلطه می‌یابد» (آدورنو، هورکهایمر، ۱۳۸۴: ۴۵-۴۴). سلطه‌ای که خود به ضد

خود بدل می‌شود و به انقیاد و تسلیم و این‌همانی منجر می‌شود. آدورنو ادامه می‌دهد: «آن فردیتی که طی فرآیند به انقیاد کشیدن جهان، نظم و انضباط و اطاعت را آموخت، خیلی زود حقیقت را تمام و کمال با اندیشه تنظیمی برابر دانست... این فردیت، علاوه بر جادوی مایمیتیک (تقلیدی)، معرفت حقیقتاً انضمامی و مرتبط با موضوع {معرفت} را نیز حرام شمرد» (آدورنو، هورکهایمر، ۱۳۹۲: ۲۲۳).

این مسئله نتیجه تسلط و سرکوب یک قطب دیالکتیک (خرد) بر قطب دیگر آن (میمسیس) است. فرآیند عکس (سنگینی کفه میمسیس بر خرد) نیز همانند این فرآیند و حتی بدتر از آن نتایج وحشتناکی بدنبال خواهد داشت. چه بسا که باعث بازگشت انسان به دوره پیش تاریخ خود و بالطبع از دست رفتن قوه عقلانی «صیانت نفس» او شود. در این مقام انسان چیزی نیست جز حیوانی ضعیف.

پیش از این «دیالکتیک منفی» به عنوان یکی از راه‌های دفاع از امر نا-این‌همان معرفی شد. حال اضافه می‌کنیم که دیالکتیک منفی به عنوان روشی منفی برای برقراری حرکت و چرخش از خردورزی به سمت میمسیس و از میمسیس به سمت خردورزی است. دیالکتیک منفی از این جهت منفی است که «در» خرد روی می‌دهد، خردی که ناچار به این‌همانی‌سازی است، ولی دائماً به سمت جنبه متضاد درونی خود یعنی محاکات می‌چرخد و این چیزی جز دفاع از امر نا-این‌همان نیست. چرا که «سوژه میمسیس از المان‌های حسی و تنانهای که انتزاع عقل ایده‌آلیست آن‌ها را به شناخت فاکتور گرفته یا در عقلانیتی بالاتر حل و رفع کرده است است، پاسداری می‌کند» (Jay, 1997: 33) و تفکر دیالکتیکی به قول آدورنو «گفتن آنچه چیزی «هست» را می‌خواهد، در حالی که تفکر این‌همانی آنچه چیزی تحت آن است را می‌گوید، آنچه که چیزی مثال یا بازنمایی‌ای از آن است، و بنابراین آنچه که آن چیز نیست» (Adorno, 1973: 149). آنچه این نوع تفکر نا-این‌همان را به هنر و زیباشناسی پیوند می‌دهد، دقیقاً در خصلت محاکاتی آن نهفته است. تفکر نا-این‌همان پیوسته با میمسیس است. حفظ این سوبه تقلیدی و



تفکر دگرسان نهفته در آن، ریشه اصلی ماهیت انتقادی هنر و قدرت آرمانی آن در اشاره به واقعیتی از نوع دیگر است. تجربه زیباشناختی همپایه دیالکتیک منفی دوراه آدورنو برای نفی تفکر این‌همانی‌اند.

پویه «خرد» در اثر هنری از طریق ساخت یا به عبارتی «فرم» عمل می‌کند. ولی این پویه در اثر هنری تنها از طریق محاکات است که به ظهور می‌رسد: «چیزی که باید به طریقی برنامه‌ریزی نشده از تکانه محاکات پدیدار شود» (Adorno, 2002: 65) و از طرف دیگر محاکات نیز «فقط از درون پادنهاده^{۱۸} خود (خردورزی) می‌تواند به حیات ادامه دهد» (ibid: 141). این تنش و کشمکش دائم همان چیزی است که آدورنو از آن به عنوان «معیار دوگانه موفقیت اثر هنری» یاد می‌کند: «نخست اینکه آثار هنری باید قادر باشند به ادغام و آمیزش دستمایه‌ها و جزئیات در قانون درون‌ماندگار شکل؛ و دوم اینکه آن‌ها نباید بکوشند از هم‌گسیختگی‌ها و ترک‌های بجا مانده از فرآیند ادغام و یکپارچه‌سازی را بزدایند، به جای این‌کار باید رد پاهای آن دسته از عناصری را که در برابر یکپارچه‌سازی مقاومت می‌کنند، در بطن کلیت زیباشناختی نگه دارند» (بنیامین، مارکوزه، آدورنو، ۱۳۸۴: ۹۸).

خرد می‌خواهد که جزئیات و مواد اثر هنری را در فرم و کلیتاش ترکیب و حل کند، در حالی که پویه محاکات در دفاع از امر جرئی، شکست خرد را در به وجود آوردن وحدت انداموا اثر بوسیله نمایش ترک‌ها و شکاف‌های حاصل از این فرآیند این‌همانی نشان می‌دهد. از این جهت هر اثر هنری نمایش شکستی است در «وفاق»^{۱۹} این دو پویه.

اگر حقیقتی در اثر هنری موجود باشد، حقیقت همین شکست است. باید توجه داشت که در نظریه دیالکتیک منفی اگرچه تأکید بر منفیت دیالکتیک و سنتزناپذیری دو قطب متقابل دیالکتیک است ولی آدورنو هیچگاه امکان وفاق این دو پویه دیالکتیک را از نظر حذف نمی‌کند. با این حال به این آشتی و وفاق صرفاً از منظری اتوپییایی یا مسیحاباورانه نگاه می‌کند. همانطور که پیش از این اشاره شد وظیفه اصلی دیالکتیک منفی دفاع از امر نا- این‌همان زیر بار این‌همانی است؛ حال در

عبارتی درست‌تر می‌توان بگوییم وظیفه دیالکتیک منفی دفاع از آرمان «وفاق» در مقابل «وفاق کاذب» یا دروغین است.^{۲۰}

با توجه به مقدمات فوق می‌توان گفت که اثر هنری خودآیین، اثری وفاق یافته و اتوپییایی است. اگر بیرون از اثر به تمامی تحت شمول اصل عام مبادله و انتزاع قرار گرفته و هر چیز صرفاً تا آنجا «هست» که «برای دیگری» باشد، در درون اثر هنری هیچ جزئی، هیچ ماده‌ای «برای دیگری» نیست یا به عبارتی از «برای دیگری» بودن سرباز می‌زند. همه اجزای اثر دارای ارزش فرمال برابرند یا به عبارتی از مرکز اثر به یک فاصله‌اند. اجزا با هم دارای وحدتی کاملاً خودانگیزخته‌اند. هستی چنین اثری هستی‌ای در خود و برای خود است.

می‌توان گفت که مفهوم «خودآیینی» در این مقام همان ترجمه‌ی «آزادی» یا «اختیار» است به آن معنایی که در ایده‌آلیسم آلمانی مراد می‌شود. خود آیینی هنر در حکم آزادی و اختیار مطلق اوست. با این حال هنر از محقق کردن واقعی خود عاجز است. از نظر آدورنو در زمانه ما اثر هنری تنها می‌تواند «نمودی» از خودآیینی باشد (Adorno, 2002: 8). چنین اثری از راه تشدید و به نهایت رساندن تلاش‌اش برای رسیدن به خودآیینی و نشان شکست محتومش راه به حقیقت می‌یابد. از دل همین نمایش شکست در وفاق است که اثر هنری همچنان به عنوان نماینده اتوپییای وفاق و خودآیینی عمل می‌کند. چرایی این شکست را می‌توان در تئوری اجتماعی آدورنو با وضوح بیشتری پیدا کرد. از این جهت که اثر هنری همان قدر که ابژه زیباشناختی است، امری اجتماعی (یا کالایی) نیز هست و نمی‌تواند خود را از شرایط اجتماعی (یا تولید) جدا نگه دارد.

هنر خودآیین در مقام کالای مطلق

آدورنو در «نظریه زیباشناسی» اظهار می‌دارد که «اثر هنری مطلق در پی کالای مطلق می‌آید» (Ibid: 21). این گزاره تنها یک بار در مهم‌ترین اثر آدورنو در زمینه هنر یعنی، «نظریه زیباشناسی» آمده و به نظر می‌رسد که در جایی دیگر تکرار نشده است. مطابق تفسیر «استوارت مارتین» در این گزاره صفت «مطلق»

برای «اثر هنری» در پیوند مستقیم با مفهوم «خودآیینی» قرار دارد (Martin, 2007: 17). این گزاره بیانگر وجه دیگری از نقد هنر در نظریه زیباشناسی آدورنو است. وجهی که رنگ و بوی «ماتریالیستی» دارد و تحت تأثیر آرای مارکس در باب مناسبات تولیدی است.

برای درک و دریافت این موضوع باید نخست با روایت مارکس از کالا به منزله شکل ابتدایی ثروت در جوامع سرمایه‌داری آشنا شویم. از نظر مارکس هر کالا حاوی دو ارزش متفاوت است. اول «ارزش مصرف»^{۲۱} و دوم «ارزش مبادله»^{۲۲}. «آن چیز که سازنده ارزش مصرف یک کالا است سودمندی آن است که مربوط به خواص مادی یا به عبارتی ناشی از خواص پیکر کالا است» (مارکس، ۱۳۸۸: ۶۶). در مقام ارزش مصرف کیفیت کالا واجد اهمیت است. هر کالایی برای مبادله شدن در نظام کالایی می‌بایست حتماً واجد ارزش مصرف باشد، به عبارتی باید نیاز خاص و مشخصی را برطرف کند. محقق شدن ارزش مصرف یک کالا به معنای مصرف آن است. ارزش مبادله نسبتی است که ارزش مصرف یک کالا با کالای دیگر مبادله می‌شود. مثلاً وقتی یک جین پالتو را با ۱۰۰ کیلو نخ مبادله می‌کنیم، ارزش مصرف پالتو را با نسبتی مشخص با ارزش مصرف نخ برابر تعریف می‌کنیم. معادله کلی ارزش مبادله چنین است: X مقدار کالای الف = y مقدار کالای ب.

در ارزش مبادله، این دو کیفیت به کمیتی برابر تبدیل می‌شوند. حال سوال اینجاست که آن ریشه‌ای که این دو کیفیت به آن فرو کاسته شده‌اند تا این معادله برقرار گردد چیست؟ پاسخ مارکس «کار مجرد»^{۲۳} است. برای کالاهای هر یک از دو سوی معادله «کار مشخص» و کیفیای صورت گرفته است، مارکس با انتزاع «کار مجرد» از «کار مشخص» آن‌را به عنوان جوهر مشترک کالاها در نظر می‌گیرد. جوهری که به واسطه آن کالاها مقایسه‌ناپذیر و متباین به کمیت‌هایی قابل مبادله تبدیل می‌شوند. معیار «کار مجرد» از نظر مارکس «کار اجتماعاً لازم» است یعنی متوسط کاری که در جامعه‌ای برای تولید مقداری خاص از کالا صرف می‌شود (همان: ۱۰۲) از نظر مارکس انتزاعی که او در تحلیل شکل کالایی سرمایه‌داری به کار می‌گیرد بر پایه واقعیت بیرونی انجام

شده است. بدین معنی که پیش‌شرط مبادله‌پذیر شدن دو ارزش مصرفی متفاوت در انتزاع آن‌ها به «کار مجرد» قابل انجام است. بنابراین مبادله و انتزاع درونی مناسبات تولید کالایی در نظام سرمایه‌داری است. همان‌طور که پیش‌تر گفته شد این همان دو اصل حاکم بر مراسم قربانی بود. در این زمینه می‌توان حرف آدورنو را که پیش‌تر در نقد عقلانیت ابزاری در مراسم قربانی گفته شده بود، بهتر فهمید: «تاریخ تمدن تاریخ درونی کردن قربانی است» (آدورنو، هورکهایمر، ۱۳۹۲: ۱۱۳) در گفتاری از کتاب دیالکتیک منفی، آدورنو به صراحت بنیان «اقتصاد سیاسی» نظریه نا-این‌همانی خود را آشکار می‌کند: «ارزش مبادله، [یعنی] فروکاستن کار انسانی به مفهوم کلی انتزاعی ساعات کار میانگین، به نحو بنیادینی خویشاوند اصل این‌همانی است. مبادله مدل اجتماعی این اصل [این‌همانی] است و بدون این اصل مبادله‌ای در کار نخواهد بود؛ از طریق مبادله است که فردیت‌ها و اعمال نا-این‌همان مقایسه‌پذیر و این‌همان می‌شوند. گسترش این اصل [این‌همانی] تعهدی را بر کل جهان به این‌همان شدن، به تام یا کلی شدن، تحمیل می‌کند» (Adorno, 1973: 146).

اصل مبادله، در حکم مدل اجتماعی اصل این‌همانی، در جوامع سرمایه‌داری نه تنها اصل حاکم بر روابط تولیدی بلکه از طریق همین مناسبات تولیدی به اصل حاکم بر کلیه روابط اجتماعی تبدیل می‌شود. چرا که روابط انسان‌ها در حکم تولیدکنندگان «کار مجرد» تنها از طریق مبادله کالا بین آن‌ها امکان‌پذیر می‌شود. و این چنین است که «سرانجام مناسبات بین تولیدکنندگان با یکدیگر... به شکل رابطه اجتماعی محصولات کار در می‌آید» (مارکس، ۱۳۸۸: ۱۰۱). این کالاها و روابط مبادله‌ای آن‌هاست که مشخص‌کننده کیفیت ارتباط انسان‌های تولیدکننده آن‌ها می‌شود. گویی که آن‌ها محصول کار کیفی بشر که برای رفع نیاز خاصی توسط آن‌ها ساخته شده‌اند نیستند. به دنبال مبادلات پدیدری و حضور هر کالایی برای مبادله با کالایی دیگر این چنین نموده می‌شود که کالاها صرفاً هستند برای مبادله با کالاهای دیگر. کالاها هستند صرفاً برای خودشان. این چنین است که کالا به موجودیتی مستقل و خودآیین

از گونه کالا بدل می‌شود، پرداخت شده و تطبیق یافته با تولید صنعتی، قابل فروش و قابل مبادله...» (همان‌جا). بنابراین به نظر می‌رسد حل این مسئله، یعنی نحوه پیوند هنر خودآیین با کالایی مطلق در گرو فهم ارزش مصرف و ارزش مبادله کالاهای هنری است. به عبارتی کلید فهم این رابطه در نحوه کتمان و آشکارگی «ارزش مصرف» در انواع کالاهاست. همانگونه که هنر خودآیین با استقلال‌اش از هر غایتی بیرون از خود شناخته می‌شود، به همین ترتیب کالا نیز با استقلال ارزش مبادله‌اش از ارزش مصرف‌اش تعریف می‌شود. بر طبق نظر آدورنو، این خود ارزش مبادله است که مصرف می‌شود، به جای ارزش - مصرف (Martin, 2007: 18).

از نظر آدورنو خودآیینی اثر هنری یک فرآیند تاریخی اجتناب‌ناپذیر است. فرآیند کالایی شدن و رشد اقتصاد بورژوازی در بدو امر، هنر را از کارکردهای آیینی و کیشانه‌رهایی بخشید؛ اما، اکنون و در این مناسبات تولیدی هنر نیز مانند سایر شئون زندگی اجتماعی چاره‌ای ندارد جز کالایی شدن. ادعای آدورنو این است که اگر چه وضعیت خودآیینی و کالایی بودن در تنش و تناقض با هم هستند اما هر کدام نیازمند دیگری است - آنها در تضاد - بستگی دیالکتیکی با هم هستند (Hamilton, 2009: 251). این امر حاکی از وضعیت دوگانه و تناقض‌آمیز خودآیینی هنر است. یعنی هنر به مثابه «هستی‌ای قائم به ذات» و به عنوان یک قلمرو ارزشی مستقل، استقلال خود را فقط از طریق کالایی شدن و گردن نهادن به مناسبات کالایی به دست می‌آورد.

بر این اساس می‌توان خودآیینی و کالابودگی هنر را به مثابه دو قطب دیالکتیکی در نظر گرفت. بر اساس نظریه «دیالکتیک منفی» آدورنو، این دو قطب در رفت‌وآمد و چرخش مدام‌اند. این بدان معنی است که خودآیینی هنر تنها از راه گذار به قطب مقابل دیالکتیکی یعنی «کالایی مطلق»^{۲۵} امکان‌پذیر است. این دو قطب به سنتزی خارجی «رفع» نمی‌شوند و همواره در تنش دائم‌اند. در شرایط تاریخی کنونی خروج از این چرخش دیالکتیکی ناممکن است و هر «سنتزی» از این دو قطب صرفاً جعلی است. خصلت آزادی‌خواهانه هنر صرفاً در

نایل می‌شود. در اینجاست که مارکس کالا را با بت‌واره^{۲۴}های دوران کهن مقایسه می‌کند: «محصولات دماغ، زندگی خاص یافته و همچون چهره‌هایی مستقل بین خود و با انسان در رابطه قرار گرفته‌اند» (همان‌جا). این همان خصلت رازورانه و الهیاتی کالاست. مارکس کالا را «بژه‌ای رازورانه» تلقی می‌کند، سرشار از «ریزه‌کاری‌های الهیاتی» (Balibar, Turner, 2007: 59). قصد او توصیف «منش مرموز» فرم کالایی است.

اکنون بار دیگر به گزاره کلیدی آدورنو باز می‌گردیم: «اثر هنری مطلق در پی کالایی مطلق می‌آید» (Adorno, 2002: 21). اما در کدام معنای صریحی اثر هنری مطلق خود را به کالایی مطلق می‌رساند و با آن مواجه می‌شود؟ و چطور مفهوم کالایی مطلق مفهوم اثر هنری مطلق را آشکار می‌کند؟

آدورنو در قطعه‌ای مهم در کتاب نظریه زیباشناسی این پیوند تناقض‌آمیز را چنین توضیح می‌دهد: کارهای هنری کالاهای مطلق هستند؛ آنها تولیداتی اجتماعی هستند که انگاره بودن برای جامعه را رد می‌کنند، تصویری که به گونه‌ای سفت و سخت بوسیله همه کالاهای دیگر حفظ شده است. یک کالایی مطلق خود را از ایدئولوژی درونی شده در شکل کالا خلاص می‌کند. وانمود می‌شود که آن یک هستی برای دیگری است در حالیکه آن در حقیقت تنها برای خود وجود دارد (Adorno, 2002: 336).

از نظر آدورنو در جهان کنونی ما و در شیوه تولید سرمایه‌داری کالاها واجد ارزش مصرفی جعلی هستند و در واقع آنها در مقام «بت‌واره» تنها «برای خود» هستند و ارزششان صرفاً در مبادله است. به عبارتی در این مناسبات تولیدی «هیچ شی‌ای واجد ارزش ذاتی نیست، بلکه فقط تا آن حد ارزشمند است که قابل مبادله باشد» (آدورنو، هورکهایمر، ۱۳۸۴: ۲۷۲). از نظر آدورنو این امر در مورد تولیدات هنری نیز صادق است: «برای مصرف‌کنندگان، ارزش مصرف هنر، یعنی وجود ذاتی آن، نوعی بت‌واره است؛ و این بت‌واره... به تنها ارزش مصرف آن بدل می‌گردد، یگانه ویژگی و خصلتی که مایه لذت آن‌هاست. بدین ترتیب خصلت کالایی هنر، درست در لحظه تحقق کاملش فرو می‌پاشد. هنر به یکی

می‌شوند از طریق بی‌هدفی‌شان: در حقیقت به خاطر جایگاه یکه‌شان در مردود شمردن سودمندی‌شان، آن‌ها در واقع در نگاه جامعه بدل به کالاهایی انحصاری می‌شوند (Davies, 1986:12). از این منظر می‌تواند گفت که هنر خودآیین فاقد کارکرد اجتماعی مستقیم است. به عبارت دیگر، هنر خودآیین غایت‌اش خلق چیزی بدون غایت- کارکرد مستقیم است (Hamilton, 2009: 251).

معمول است که آثار مدرنیستی را به عنوان آثاری «پوچ‌گرا» و «نخبه‌گرایانه» نقد می‌کنند. از نگاه بسیاری از منتقدان این آثار در «ارتباط» با مردم دچار مشکل هستند. اما به نظر می‌رسد که از نگاه آدورنو حقیقتی در این «بی‌ارتباطی» وجود دارد. حقیقتی که در منش خودآیین هنر جای دارد. این حقیقت همچون هاله‌ای مقدس این حوزه را متمایز می‌کند. البته آدورنو به هیچ وجه مخالف هنر مردمی و توده‌وار نیست؛ بلکه، امکان پیدایش حقیقی آن را در این دوران به چالش می‌کشد. گویی سرنوشت هنر حقیقی در این دوران این است که در حاشیه قرار گیرد و در مرز بی‌کارکردی و بی‌ارتباطی قرار گیرد.

به نظر می‌رسد که در نظریه زیباشناسی آدورنو امکان هنر خودآیین در وجهی ایجابی و مثبت ممکن نیست. زیرا هر اثر هنری از پیش مهر «کالا بودن» بر خود دارد. آثار هنری در استقلال از نظام کالایی محتوم به شکست‌اند. آثار هنری هر چقدر که (در مقام آثاری مدرنیستی) بر بی‌مصرف بودن خودشان تأکید گذارند یا از هر گونه ارتباطی با مخاطب خود ترمز و ورزند، باز هم دقیقاً به دلیل همین تأکید و ترمز، در بازار به مثابه «کالا» فروخته می‌شوند. این شکست کوشش اثر هنری در خودآیین شدنش است. ولی هم‌چنان می‌توان گفت که این کوشش و شکست «حقیقی» است.

شاید بهترین توصیف وضعیت هنر خودآیین در روزگار ما در این دوران هنر خودآیین اصطلاح «بت‌واره بت‌واره‌زدا» باشد. این اصطلاح به قدر کافی می‌تواند وجه سلبی تلاش برای خودآیینی در روزگار سیطره شی‌ء‌وارگی کالایی را نشان دهد. «بت‌واره بت‌واره‌زدا» حاکی از امیدی در نقد درون‌مانگار است: یعنی خلق هنر

نقد درون‌ماندگار جامعه و مناسبات کالایی حاکم بر آن امکان‌پذیر است. یعنی تنها در «درون» چنین شرایطی و با به انتها رساندن منطق آن، هنر می‌تواند تعهد خود را به جامعه نشان دهد: در نگاه آدورنو «آزادی هنر اساساً در گروی اقتصاد کالایی است. آثار هنری ناب که فقط به واسطه تبعیت کردن از قوانین ذاتی خود خصلت کالایی جامعه را انکار می‌کنند، به رغم این همه، همواره در حکم کالایند» (آدورنو، هورکهایمر، ۱۳۸۴: ۲۷۰).

در این مقام است که نسبت هنر خودآیین در مقام کالایی مطلق با جامعه مشخص می‌شود. از نظر آدورنو این آثار هرگونه توهم «بودن برای جامعه» را رد می‌کنند. توهم و جعلی که کالاها به صورت ضروری به آن چسبیده‌اند. کالاها این‌گونه خود را نشان می‌دهند که گویی «برای جامعه» تولید شده‌اند (Adorno, 2002: 236). طرد این توهم در دنیای هنر به خصوص در مدرنیسم هنری و ادبی نمایانده می‌شود. آدورنو بر خلاف بسیاری از سیاسیون و فلاسفه مارکسیست ستاینده آثار رادیکال مدرنیستی بود. 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. بی‌کارکردی هنر کارکرد اجتماعی حقیقی آن است. 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 بپردازد که از آن برخاسته است» (نوذری، ۱۳۸۴: ۲۷۴).

از نظر آدورنو در مدرنیسم، هنر با سلبیت و امتناع از گویا بودن مشخص می‌شود و به عدم سودمندی- و بی‌هدفی و بی‌غرضی‌اش تأکید دارد. این آثار صرفاً با «بودنشان» و هستی برای خودشان خود را از دستور کار مقرر جهان دور می‌کنند. آن‌ها خودآیینی‌شان را در درجه نخست از راه مقاومت‌شان در برابر جامعه ابراز می‌کنند و حقیقت‌شان در چنین موضعی ممکن می‌شود. «تنها آن چیزی که سازگار این جهان نیست، حقیقی- اصل است» (Adorno, 2002: 59). اما از آنجایی که این آثار نمی‌توانند از نفوذ اقتصاد سرمایه‌داری بگریزند آن‌ها به مثابه آثار هنری تبدیل به کالاهایی

۱۲. mimesis: تقلید، محاکات.

13. Thing – in-itself

۱۴. نمود را در اینجا ترجمه واژه آلمانی Schein گرفته‌ایم. این کلمه را در انگلیسی هم به appearance ترجمه کرده‌اند هم به semblance.

15. Affinity

16. Imitation

17. Representation

18. Antithesis

19. Reconciliation

۲۰. به عنوان نمونه از نظر آدورنو «صنعت فرهنگ» از طریق برداشتن فاصله بین هنر نازل (عامه) و هنر والا (فرهیخته) آن‌ها را به زور به هم می‌آمیزد.

21. Use-Value

22. Exchange-Value

23. Abstract Labor

24. Fetish

25. Absolute Commodity

کتابنامه

آدورنو، تئودور، هورکهایمر، ماکس. (۱۳۹۲)، «دیالکتیک روشنگری»، مراد فرهادپور. مجله/ارغنون، شماره ۱۱/۱۲. آدورنو، تئودور، هورکهایمر، ماکس. (۱۳۸۴)، دیالکتیک روشنگری: قطعات فلسفی؛ مراد فرهادپور، امید مهرگان، تهران: گام نو.

بنیامین، والتر، مارکوزه، هربرت، آدورنو، تئودور. (۱۳۸۴)، زیبایی‌شناسی انتقادی؛ امید مهرگان، تهران: گام نو. فرهادپور، مراد. (۱۳۹۲)، پاره‌ای فکر هنر و ادبیات؛ تهران: طرح نو.

_____ (۱۳۷۵)، «درباره‌ی مضامین و ساختار دیالکتیک روشنگری»، مجله/ارغنون، شماره ۱۱/۱۲.

کوسه، ایو، آبه، استفن. (۱۳۸۵)، واژگان مکتب فرانکفورت؛ افشین جهان‌دیده، تهران: نی.

مارکس، کارل. (۱۳۸۸)، سرمایه: نقدی بر اقتصاد سیاسی؛ حسن مرتضوی، تهران: آگه.

مارکوزه، هربرت. (۱۳۸۵)، بعد زیباشناختی؛ داریوش مهرجویی، تهران: هرمس.

نوذری، حسینعلی. (۱۳۸۵)، نظریه انتقادی مکتب فرانکفورت؛ تهران: آگه.

ویلسون، راس. (۱۳۸۹)، تئودور آدورنو؛ پویا ایمانی، تهران:

خودآیین از درون وضعیت کالایی؛ رد کالایی شدن با تقلیدی براندازانه از آن (Martin, 2007: 18).

نتیجه‌گیری

از نظر آدورنو گسترش ارزش مبادله کالایی نمود اجتماعی اصل این‌همانی است. وظیفه تفکر نا-این‌همان نجات جزءها و مصادیق از سیطره این‌همان‌سازی عقل ابزارگرا است؛ اما، هیچ‌گیزی از اصل این‌همانی و هیچ نقطه نجات استعلایی در کار نیست. دیالکتیک منفی تنها از راه نقد درون‌ماندگار وضعیت موجود، حقیقتی می‌یابد. اثر هنری نیز در بدو امر به عنوان «کالا» عرضه و مصرف می‌شود و از این جهت تحت سیطره نظام مناسبات تولیدی است. مطابق نظریه دیالکتیک منفی، «خودآیینی» هنر تنها از راه نقد درون‌ماندگار وضعیت کالایی امکان‌پذیر است. بر این اساس می‌توان خودآیینی و کالابودگی هنر را به مثابه دو قطب دیالکتیکی در نظر گرفت که در رفت و آمد و چرخش مدام‌اند. هنر تنها از طریق به نهایت رساندن منطق مقابل و به رخ کشیدن آن می‌تواند واجد حقیقتی شود، یعنی از طریق نمایش «کالای مطلق» در مقام بت‌واره‌ای که از توهم ارزش برای دیگری فراتر رفته است. در این مقام اثر هنری خودآیین در مقام «بت‌واره‌ای بت‌واره‌زا» عمل می‌کند و با نقد درون‌ماندگار وضعیت کالایی امیدی اتوپیایی را همچنان در خود نگه می‌دارد.

پی‌نوشت‌ها

1. Autonomous
2. Self-rule
3. Self-legislation
4. Autonomy
5. Truth content
6. Non-identical
7. Monad
8. Immanent
9. Thing
10. Aufhebung
11. Identity

- visi & G. Agostini Saavedra (eds.), *Nostalgia for a Redeemed Future: Critical Theory*. University of Delaware.
- Jameson, Fredric. (2011). *Representing Capital*, Verso, US
- Jay, martin. (1997). *Mimesis and Mimetology: Adorno and Lacoue-Labarthe*. In *The Semblance of Subjectivity: Essays in Adorno's Aesthetic Theory*. Ed. By Tom Huhn and Lambert Zuidervaart. London. The MIT Press.
- Leibniz, Gottfried Wilhelm. (1991). *Monadology*, Translate and Edit by: Nicholas Rescher, University of Pittsburgh Press.
- Martin, Stewart. (2007). *the absolute artwork meets the absolute commodity*, *Radical Philosophy*. No. 146.
- Zuidervaart, Lambert. (1990). *the Social Significance of Autonomous Art*, *the Journal of Aesthetics and Criticism*, Vol. 48, No. 1.
- _____. (1991). *Adorno's Aesthetic Theory: The Redemption of Illusion* Cambridge, MIT Press.
- مرکز.
- Adorno, Theodor. (1973). *Negative Dialectics*. Tr. E. B. Ashton. . New York: Seabury Press.
- _____. (1984). *Aestheyc Theory*. Tr. C. Lenhardt. . London: Routledge & Kegan Paul, 1984.
- _____. (2002). *Aesthetic Theory*, Continuum.
- Balibar, Étienne. (2007). *The Philosophy of Marx*. Verso. London. New York.
- Bernstein, J, M. (2004). *The dead speaking of stone and star: Adorno's Aesthetic Theory in The Cambridge companion to Critical Theory*, Ed. By Fred rush, Cambridge university press.
- Davies, Thomas James. (1986). *Negativity and Mediation in Adorno's Literary Aesthetic*, University of Florida.
- Haskins, Casey. (1998). *Autonomy: historical overview*. In *encyclopedia of aesthetic*, Ed. By Michael Kelly. USA: Oxford University Press.
- Hamilton, Andy. (2009). *Adorno and the autonomy of art*, in: Stefano Giacchetti Ludo-