# مفهوم «میمسیس» در نظریهٔ زیباشناختی آدورنو

نوشین شاهنده*

تـاریخ دریـــافت مقاله: ۱۳۹۱/۰۴/۰۲
تـاریخ پذیـرش مقاله: ۱۳۹۱/۰۷/۱۵

## چکیده

مفهوم «میمسیس» نقشی محوری در *نظریهٔ زیباشناختی* آدورنو دارد و در سراسر این کتاب حاضر است. اگر بتوان دو ایدهٔ مهم و مرکزی را در کتاب *نظریهٔ زیباشناختی* آدورنو تشخیص داد، بی‌شک یکی ایدهٔ «محتوای معطوف به حقیقت اثر هنری»[۱]، و دیگری مفهوم «میمسیس» است. آدورنو با واژگون ساختن معنا و کاربرد سنتی این اصطلاح، سعی دارد تا نیروی پویای میمسیس را، در عرصهٔ هنر و به تبع آن در ابعاد مختلف زندگی، دوباره به جنبش درآورد تا از این طریق بتواند به نقد ساختارهای سلطه و سرکوب در عقلانیت مدرن و روشنگر بپردازد. این مقاله بر آن است تا مفهوم میمسیس را در آرای آدورنو از سه چشم‌انداز بررسی کند: رابطهٔ دیالکتیکی میمسیس و عقل؛ میمسیس به مثابه دیالکتیک سوژه و ابژه؛ میمسیس و ارتباط آن با زبان.

**کلیدواژه‌ها:** آدورنو، *نظریهٔ زیباشناختی*، میمسیس، عقلانیت، سوژه، ابژه، بیانگری

* دکترای فلسفه غرب، مدرس دانشگاه shahandeh_n@yahoo.com

[ Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-07 ]

## سرآغاز

اگر بخواهیم به کاربرد کلاسیک این اصطلاح اشاره‌ای داشته باشیم، می‌توانیم از افلاطون و ارسطو آغاز کنیم. افلاطون در رساله‌های *جمهوری* و *ایون* «میمسیس»[۲] را به معنی «تقلید»[۳] تعریف می‌کند، آن هم به معنای تحقیرآمیز کلمه که نشان از کپی‌برداری از واقعیت و شباهت ظاهری با آن دارد و از این رو، ما را گمراه می‌کند، چرا که خود را شبیه به واقعیت نشان می‌دهد. اما، ارسطو، در *فن شعر*، این منظر افلاطون را نقد می‌کند و میمسیس را به معنی «بازنمایی»[۴] می‌گیرد، بدین معنی که هر چند میمسیس خودِ واقعیت نیست، اما بازنمایی چیزهایی است که می‌توانند واقعی باشند. به نظر آدورنو، میمسیس نوعی همگون‌سازی و شبیه شدن به امر مورد تقلید است. او در برداشت خود از مفهوم میمسیس، از این ایده که سوژهٔ پایا از چیزی پیشاپیش موجود تقلید می‌کند یا می‌کوشد تا از آن رونوشتی تهیه کند، اجتناب می‌ورزد. برای او میمسیس مستلزم همانندی با یک ابژه است. این تغییر در معنای میمسیس، یا در واقع احیای معنای قدیمی‌تر میمسیس توسط آدورنو، مستلزم از بین بردن پایگان موجود میان سوژه و ابژه است، پایگانی که در آن عقل سوبژکتیو بر ابژه مسلط می‌شود. (Jay, 1997: 32)

با توجه به تعاریف ارائه‌شده، می‌توان برای میمسیس دو کاربرد کلی قائل شد: یکی کاربرد آن از منظری انسان‌شناختی و روان‌شناختی، و دیگری کاربرد آن در هنرهای نمایشی. از منظر انسان‌شناختی، میمسیس به معنای «شبیه ساختن خود به دیگری»، «سخن گفتن با صدای دیگری»، و «عمل کردن همچون عملی که دیگری انجام می‌دهد» است. افلاطون و ارسطو، هر دو میمسیس را به مثابه «تقلید» و به عنوان کنشی اساسی در انسان ملاحظه می‌کردند که در دوران کودکی برای او چیزی بیش از یک بازی نیست، همچون تقلید کودک از دنیای طبیعی پیرامونش، مثلاً از رعد یا طوفان، و یا تقلید او از بزرگ‌ترهای خود؛ و در دوران بزرگسالی بازی‌ای است که می‌تواند آن را در قالب هنرهای نمایشی به اجرا درآورد. اما، برداشت آدورنو از میمسیس به معنی تقلید یا محاکات نیست. در واقع، آدورنو یکی از مفاهیم محوری زیباشناسی کلاسیک را وام می‌گیرد تا بتواند معنای سنتی‌اش را از آن سلب و معنایی تازه از آن به دست دهد. با این حال، آدورنو ابهامی را که در مفهوم میمسیس وجود دارد تشخیص می‌دهد؛ ابهامی که هم به معنای «رونوشتی از یک شیءواره» است و هم به معنای «فعالیت یک سوژه که خود را مطابق با نمونهٔ از پیش داده‌شده‌ای می‌سازد.» (Cahn, 1984: 34)

آدورنو نیز همچون افلاطون از تفاوت میان میمسیس خوب و میمسیس بد آگاه است. میمسیس خوب به ساختار میمسیس بد ارجاع می‌دهد و در واقع آن را تقبیح و رسوا می‌سازد، در حالی که میمسیس بد الگویی از رویه‌ای تطبیقی و وابسته را به مثابه میمسیس درست نشان می‌دهد؛ به همین دلیل هم تقلید یا محاکات به معنای میمسیس بد است (Sinha, 2000: 149). آدورنو با افلاطون موافق است که از تقلید به عنوان تولیدی هنرمندانه از واقعیت ـ که واقعیت را زیبا و خوشایند جلوه می‌دهد ـ باید اجتناب شود، زیرا واقعیتِ موجود شایسته این نوع توجه نیست، هنر باید مشتمل بر زشتی هم بشود چرا که واقعیت نه تنها بی‌رحم است که دربردارندهٔ زشتی‌ها نیز هست. اما، در حالی که امر زشت (نازیبا) با بی‌رحمی پیوند خورده است، تقلید یک هم‌آغوشیِ مصالحه‌آمیز است. هنر باید تقلیدگر باشد تا به ما یادآوری کند که بی‌رحمی و خشونتی که علیه یکدیگر و علیه ابژه‌ها به کار می‌بریم، باید از میان برود. از این رو، نزد آدورنو میمسیس دارای دو نقطهٔ عطف است: یکی میمسیس را به عنوان ارتباط میان انسان و طبیعت مشخص می‌سازد، و دیگری عملکرد درست هنر در جامعه را بررسی می‌کند. آدورنو هر دوی این رویکردها را به دقت مورد توجه و بررسی قرار می‌دهد: ارتباط میمتیکِ انسان و طبیعت را در *دیالکتیک روشنگری*، و



[ Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-07 ]

ارتباط هنر میمتیک با جامعه را در *نظریهٔ زیباشناختی*.

اما، بیش از هر چیز، آدورنو مفهوم میمسیس را همچون بسیاری دیگر از مفاهیم اصلی اندیشه‌ورزی‌اش مانند محتوای معطوف به حقیقت اثر هنری، نقد درون‌ماندگار، خودآیینی در هنر، و جز اینها، چه در کتاب *نظریهٔ زیباشناختی* و چه در سایر آثارش، از بنیامین وام می‌گیرد؛ اگرچه آنها را به گونه‌ای کاملاً متفاوت از آنچه بنیامین به کار برده بود به کار می‌گیرد تا جایی که دست آخر هیچ شباهتی را میان آن دو نمی‌توان یافت، جز رد پای همان ایده و اندیشهٔ اصلی را. از همین رو است که آدورنو در گرفتن ایده‌ها و ساختن منظومهٔ فکری خود بسیار وامدار و میراث‌دار بنیامین است. آدورنو به روشی عجیب برداشت بنیامینی از میمسیس را هم حذف و هم حفظ می‌کند، یا به عبارتی دیگر، هم آن را نفی و هم تأیید می‌کند. از یک سو، او میمسیس را به معنای تقلید و کپی کردن در تجلیل بی‌حد و حصر بنیامین از تولید انبوه نقد می‌کند، و از سوی دیگر، صمیمانه آموزهٔ بنیامینی میمسیس را که «شباهت» را به عنوان انگیزهٔ اساسی میمسیس ارائه می‌دهد، می‌پذیرد. این حمایت صریح از گفتهٔ بنیامین در باب میمسیس در این اندیشهٔ آدورنو بازتاب می‌یابد که مدعی است معنای اصلی میمسیس عبارت است از «شبیه ساختن خود به دیگری یا [کشف دوبارهٔ] شباهت کهنی که میان سوژه و ابژه وجود دارد.» (Adorno, 2002: 329). اما، باید به خاطر سپرد که این شبیه‌سازی به معنای فرافکنی نیست؛ زیرا در حالی که میمسیس خود را هر چه بیشتر به محیط پیرامونش شبیه می‌کند، فرافکنی، به عکس، سعی دارد تا محیط اطراف را شبیه به خود سازد. میمسیس، با فرض جهان خارج به عنوان الگویی برای جهان درون خود و با آشنا ساختن بیگانه نسبت به خود، در پی شکل دادن به خود است، در حالی که فرافکنی جهان درونی یا به عبارتی جهان ذهنی و سوبژکتیو خود را به جهان بیرونی تحمیل می‌کند و در پی آن است تا دنیای عینی و واقعی را شبیه به دنیای ذهنی خود سازد.

## ۱. میمسیس و عقلانیت

«هنر پناهگاهی برای رویهٔ میمسیس است. در هنر، سوژه، بسته به اینکه تا چه اندازه خودآیینی دارد، موقعیت‌های متفاوتی را در برابرِ دیگریِ ابژکتیو خود، که همواره متفاوت با آن اما کاملاً جدا از آن نیست، به خود می‌گیرد. انکار آداب و رسوم جادویی از سوی هنر ـ [که زمانی] پیشینهٔ خود هنر [بود] ـ دلالت بر آن دارد که هنر در عقلانیت سهیم است. توانایی هنر برای حفظ میمسیسِ شایستهٔ خود در دل عقلانیت، حتی به هنگام استفاده از ابزارهای همان عقلانیت، پاسخی است به شرور و غیر عقلانی بودن دنیای عقلانیِ دیوان‌سالار.» (Adorno, 2002: 53)

افزون بر نقد عقلانیت مدرن در کتاب *نظریهٔ زیباشناختی* و دیگر آثار آدورنو، آغازگاه نقد وی که به همراهی هورکهایمر صورت پذیرفت، در *دیالکتیک روشنگری* است که به بررسی نوع نگاه عقل روشنگر به طبیعت می‌پردازد. در این کتاب نشان داده می‌شود که چگونه تقلیل و همسان‌سازی طبیعت به دست انسان مدرن می‌تواند باعث سلطهٔ او بر طبیعت شود. این امر مستلزم «تخلیهٔ طبیعت از نیروهای درونی یا کیفیات پنهان آن است» (آدورنو، ۱۳۸۴: ۳)؛ به عبارت دیگر، مستلزم تخلیهٔ هر گونه معنای درونی از پدیده‌های طبیعی است، یا آن چنان که آدورنو می‌گوید «افسون‌زدایی»[۵] از طبیعت، که در نهایت طبیعت را به یک ابژه، یعنی مادهٔ صرف، تقلیل می‌دهد و برای شناخت و سلطهٔ آدمی مهیا می‌سازد. از سوی دیگر، از نظر آدورنو دیگر هیچ امر «جزئی»[۶] و خاصی نمانده است که عقل روشنگر آن را تحت مقولات «کلی»[۷] و انتزاعی خویش درنیاورده باشد. علم، خصلت جادویی اشیا و پدیده‌ها را از بین برده، و عقل روشنگر و مدرن طبیعت را به ابزاری تهی و بی‌معنا برای سوءاستفاده و سلطهٔ خود فروکاسته است. اما، در چنین وضعیتی چه اتفاقی برای عقل می‌افتد؟ خود عقل، یعنی عامل سلطه، از تأثیرات سلطه‌ای که بر طبیعت اعمال می‌کند در امان



[ Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-07 ]

نیست. از سوی دیگر، طبیعت و قدرت میمتیک آن، که تحت انقیاد عقل درآمده است، به وجهی واژگون در کار است، زیرا انگیزه‌ها و رویه‌های میمتیک هرگز از کار نمی‌افتند، و حتی در صورت انقیاد باز هم به کنش خود ادامه می‌دهند.

قدرتِ بیشتر اندیشه مساوی است با بیگانگی هر چه بیشتر آن با همان چیزهایی که بر آنها اعمال قدرت می‌کند. این همان رابطه‌ای است که آدورنو آن را در ارتباط سوژه با ابژه می‌بیند که با سلطه بر توان میمسیس آن خود را هر چه بیشتر بی‌برگ و نوا می‌سازد و هر چه بیشتر از ابژهٔ خود دور و بیگانه می‌شود. چرا که هر چه ذهنیت یا سوبژکتیویته خود را بیشتر مسلط و در تقابل با عینیت یا ابژکتیویته فرض کند، بیشتر شبیه به همان عینیتی می‌شود که آن را از هر معنای درونی تهی ساخته است، زیرا ـ همچنان که گفتیم ـ نیروی پویای میمسیس همواره در جریان است، چه به نحوی درست و چه به وجهی واژگون. پس، بدین ترتیب، سوژه با سلطهٔ قوای عقلانی خود و با واژگونی نیروی پویای میمسیس، سبب ابژه شدن خود به دست خویش می‌شود. بنابراین، اگر ساختار عقل ابزاری سبب سلطه بر میمسیس شود، اگر میمسیس توسط عقل ابزاری سرکوب شود، تحت تسلط درآید و رام و اهلی گردد، پس می‌توان گفت که میمسیس نیز از طریق وجود آن به بقای خود ادامه می‌دهد. پس، میمسیس و عقلِ (ابزاری)، به مثابه دو قوای امکان دیالکتیکی همواره در تعارض با یکدیگر قرار داشته‌اند.

بنا بر گفتهٔ آدورنو، توان انتقادی هنر خود را در بحبوحهٔ غیر عقلانیتی که بر دنیا حاکم است، از طریق میمسیس حفظ می‌کند، و به رغم گم‌گشتگی سوژه، به حفظ آن و، در عین حال، برتری دادن به ابژه اهتمام می‌ورزد. هنر در وهلهٔ نخست با مطابقت یافتن با رویهٔ عقلانیِ انگیزهٔ میمسیس زنده می‌ماند، و در وهلهٔ بعد با جدا ماندن از همسانیِ همه‌گیر عقلانیت به حیات خود ادامه می‌دهد. انگیزهٔ میمتیک در هنر به دلیل رویهٔ وابسته و سازگار خود است که زنده می‌ماند. هنر در میمسیس پناه می‌گیرد تا از عقلانیت سفت و سخت و مرگبار دنیای شیءواره بگریزد. این امر اندیشهٔ آدورنو را به خصلت «تولد پس از مرگ»[۸] در کتاب نظریهٔ زیباشناختی رهنمون می‌شود (Adorno, 2002: 54). از همین رو، میمسیس در اندیشهٔ آدورنو واسطهٔ میان دو عنصر است: زندگی و مرگ. در چنین بستر دیالکتیکی‌ای، اگر ما فرض کنیم که بقای هنر در بحبوحهٔ نابودی بالقوهٔ آن توسط غیر عقلانیت دیوان‌سالارانهٔ دنیا به این واقعیت بستگی دارد که هنر باید در فرایند عقلانیت سهیم باشد، پس ارتباط هنر با مرگ به مثابه ارتباط آن با زندگی نمایان می‌گردد. از نظر آدورنو، همین موقعیتِ متفاوتِ هنر حاکی از دو جنبهٔ متمایز است: در وهلهٔ نخست، اثر هنری دارای اصل عقلانیت است که به جدایی آن از سلطهٔ قلمرو جادو و اسطوره اشاره دارد و در وهلهٔ دوم، هنر در مقابل عقلانیت که خود قلمرو سلطهٔ جدیدی است می‌ایستد. در هر دو مورد، فراشدِ واقعی هنر «به طرز گریزناپذیری با عقلانیت گره می‌خورد.» (ibid: 55)

بدین سان، دیالکتیک میمسیس و عقلانیت، گرایش سازگار اما آشتی‌ناپذیر یکی با دیگری را آشکار می‌سازد. از یک سو، خصلت میمتیکِ هنر در افسون‌زدایی‌اش و این دنیایی کردن جادو، به رغم خصلتی که در دوران کهن داشت، آشکار می‌گردد، و این وجه عقلانی آن را می‌رساند؛ از سوی دیگر، هنر با امتناع از اجازه دادن به سلطهٔ تکنیکیِ عقلِ ابزاری که می‌خواهد هنر را به وجودی کاملاً تکنولوژیک بدل سازد، در برابر عقلانیتِ علم‌زدهٔ آن مقاومت می‌ورزد. این دو ویژگی که می‌تواند به هنر هم وجهی عقلانی و هم غیر عقلانی بدهد، خصیصه‌ای را در هنر شکل می‌بخشد که همچون «فریاد بی‌صدای رنج در بیانگری هنر» احساس می‌شود (ibid: 112)؛[۹] زیرا نه عقلانیتِ میمتیکِ هنر اجازهٔ پسروی به قلمرو جادو را بدان می‌دهد و نه آگاهی از ذات وابسته به جادویش اجازهٔ لغزیدنش را به سوی اسطوره و خرافه.

چنانچه گذشت، جدایی هنر از جادو درون دو اصل



[ Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-07 ]

متباینِ زندگی و مرگ به دست می‌آید. بقای اثر هنری به وفادار ماندنش به انگیزهٔ میمتیک بستگی دارد که بیشتر انگیزه‌ای زیستی و حیاتی است، یعنی انگیزه‌ای طبیعی و انسان‌شناختی که در مواجهه با مرگ با وانمودِ خودِ مرگ زنده می‌ماند. برای درک بهتر این امر می‌توان مثالی را از حیوانات در طبیعت ارائه کرد. بسیاری از حیوانات به هنگام مواجهه با دشمن خود یا همان مرگ، تقلید از مرگ را یاد گرفته‌اند. بقای آنها نتیجهٔ همانندسازی‌شان با دیگری است. با بازی مرگ در حضور خطری کشنده و با وانمود به واگذاری زندگی، حیوان خود را به مرگ همانند می‌سازد. به عبارت دیگر، حضور مرگ به طرزی میمتیک نشانگر غیاب زندگی و نیز غیاب مرگ است. چنین دیالکتیک زندگی و مرگی در هنر نیز وجود دارد، و به لحظه‌ای در تاریخ هنر اشاره می‌کند که در آن دوگانگی عقلانی بودن و غیر عقلانی بودن آن قابل تشخیص نیست.

هنر بی‌شک غیر عقلانی است، یا دست کم خاستگاهش ـ یعنی خرافه و جادو ـ نمی‌تواند از وحشتی رها باشد که همواره آن را از عقلانیت عاری نشان می‌داده است. اما، همچنین هنر در عین حال عقلانی است، تا آنجا که به مرتبهٔ موهوم اساطیری نزول نمی‌کند و غایت آن کسب آگاهی و شناخت از طریق رویکردی انتقادی است. همچنان که آدورنو می‌گوید «آنچه رویهٔ میمتیک بدان پاسخ می‌دهد غایت شناخت است.» (ibid: 54). اما، این شناخت شناختی نیست که در گرایش دنیای مدرن امروز به علم‌زدگی جدید، با شعار «هدف وسیله را توجیه می‌کند»، تحقق یابد. غایتِ شناختی که رویهٔ میمتیک بر ما عرضه می‌دارد، حاکی از بسط آگاهی و شناخت به درون قلمرو غیر مفهومی و در حال حاضر ناموجودِ میمسیس است. این امر ما را به این آموزهٔ آدورنو دربارهٔ میمسیس رهنمون می‌شود که میمسیس باید و می‌تواند «وظیفهٔ نقد را بازی کند»؛ و از این رو، میمسیسِ انتقادی، کم و بیش، به معنای «نقدِ نقد» است. بنابراین، هنر ـ به رغم این واقعیت که عقلانیت نیز عاملی انتقادی است ـ می‌تواند یکی از راه‌های نقد عقلانیت باشد، هر چند خود نمی‌تواند صرفاً با خصیصهٔ عقلانی بودن مشخص شود. بنا بر گفتهٔ آدورنو «هنر عقلانیتی است که عقلانیت را نقد می‌کند، بی آنکه از آن رخت بربندد.» (ibid: 55).

بی‌شک از نظر آدورنو، عقلانیت در سرتاسر هنر حضور دارد و از بسیاری جهات نیز شبیه به همان عقلانیتی است که در جهان خارج وجود دارد، اما در عین حال عقلانیت هنر متفاوت از عقلانیتی است که نتیجهٔ آن نظم و قاعده‌ای مفهومی است. هیچ اثر هنری‌ای نمی‌تواند با جدایی کامل از عقلانیتِ جهان خارج وجود داشته باشد. اگر هنر به بازتولید یا تقلید خشونت و بی‌رحمیِ موجود در جهان واقع می‌پردازد، این به معنای منطق حاکمی نیست که هنر را محکوم به داشتن وجوهی غیر عقلانی کند. آنچه از چشم نظم مفهومی به عنوان بیان غیر عقلانی در هنر ظهور می‌یابد، در واقع بیان «تجارب فراموش‌شده»ای است که نمی‌توان آنها را با «عقلانی‌سازی‌شان» فهمید، بلکه می‌توان آنها را با در پیش گرفتن رویه‌ای میمتیک دریافت.

در واقع، دفاع از غیر عقلانی‌گراییِ هنر از سوی آدورنو به دلیل خواست وی برای دفاع از اکسپرسیونیسم و سورئالیسمی بود که مورد هجوم برخی تبلیغات‌گران سیاسی همچون ژدانف[10] و طرفدارانش قرار گرفته بود. آدورنو بر این اعتقاد است که «آشکار ساختن غیر عقلانی بودن روح و نظم سیاسی به لحاظ هنری، که بدان شکل بخشد و به معنایی معین آن را عقلانی سازد، یک چیز است، و عقل‌گرایی سطحی مورد استفاده در ابزارهای هنری [به منظور رسیدن به مقاصدی خاص] چیزی دیگر.» (ibid: 55-56). البته، این گفته با نقد بنیامین ادامه می‌یابد: «احتمالاً والتر بنیامین به این هشدار در نظریهٔ خود دربارهٔ «اثر هنری در عصر بازتولیدپذیریِ تکنیکیِ آن»[11] توجهی نداشت. زیرا از سویی، دوگانگی بنیامینی میان هنر هاله‌ای و هنر تولید انبوه، به دلیل ساده‌سازی آن [برای فهم بهتر و بیشتر



[ Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-07 ]

مخاطبانِ عام]، از ارتباط دیالکتیکی میان این دو غافل می‌شود؛ و از سویی دیگر، او قربانی چشم‌اندازی در هنر می‌شود که به عکاسی به عنوان الگویی از هنرمند به مثابه آفریننده تجسم می‌بخشد، حرفی که به اندازهٔ خود نظریه بی‌رحم است» (ibid: 56). از همین رو، یکی از انتقادات اساسی آدورنو به بنیامین، تأیید تولید انبوه از جانب وی بود. صورت‌بندی میمسیس توسط آدورنو هر گونه وابستگی به تقلید را نفی می‌کرد، زیرا تقلید یا نسخه‌برداری از واقع‌گرایی نمی‌تواند وجه انتقادی هنر را تبیین کند. آدورنو مفهوم «تابوی میمتیک»[۱۲] را به همین دلیل معرفی می‌کند تا مانع پس‌روی هنر به سوی وجه کهن خویش شود. او ردپای خاستگاه تابوی میمتیک را تا پدیدهٔ روانکاوانهٔ بازگشت به سرکوب دنبال می‌کند.[۱۳] او در کتاب *دیالکتیک روشنگری* و در فصل یهودی‌ستیزی آن، پرسش دربارهٔ «بازگشت سرکوب» را مطرح می‌سازد. او استمرار «اشکال سلطه» را در فرایند روشنگری از طریق استمرار علم و آیین مذهبی نشان می‌دهد (آدورنو، ۱۳۸۴: ۳۰۶ـ۳۱۱). از همین رو است که «موقعیت معمایی» میمسیس در امکانِ دیالکتیکیِ هم «پیشرفت»[۱۴] و هم «پسرفت»[۱۵] آن بیان می‌شود. این امر همچنین نشان‌دهندهٔ پیشرفت عقل در شکل تاریخی آن به مثابه سرکوب میمسیس است (Jameson, 1990: 105)

## ۲. میمسیس: دیالکتیک سوژه ـ ابژه

تمایز میان سوژه و ابژه متضمن دو سرحد متمایز از هم است، جدایی و دور شدنی که اغلب در خدمت علایق عقلانیت روشنگری است، عقلانیتی که تمایل دارد تا ابژهٔ خود را از میان بردارد. چنانچه گذشت، از نظر آدورنو رویهٔ میمتیک چیزی را تقلید نمی‌کند بلکه خودش را به آن چیز شبیه و نزدیک می‌کند (Adorno, 2002: 110)؛ و از این رو، میمسیس و ارتباطش با دیگری حاکی از ارتباطی بر اساس شباهت و وابستگی است. به عبارت دیگر، میمسیس با پسروی و عقب‌نشینی خود که بخشی از تاریخ آن نیز بوده، و خود این تاریخ هم مقدم بر دوگانگی سوژه و ابژه است، واقعاً پسرفت نکرده بلکه با گریختن از قدرت مفهومی‌سازی در فرایند همسانی، مخالفت خود را نشان داده و عقب نشسته است. اما، این به حاشیه راندن و مطرود ساختن میمسیسِ هنر، ویژگی مثبتی را نیز با خود به همراه داشته است؛ چرا که هنر هنگامی از دیگری آگاه می‌شود که عدم هستی خود را تشخیص دهد. هر چقدر که هنر خود را با تصویری از طبیعت این‌همان سازد ـ و این چیزی است که عقل ابزاری می‌خواهد تا هنر را صرفاً بدان فروکاهد ـ نمی‌تواند با محتوای معطوف به حقیقت خود این‌همان شود که به نحوی درون‌ماندگار از طریق پیشرفت «تاریخی» ـ و نه «تکنیکی» ـ مصنوع هنری بیان می‌شود. و از آنجا که آدورنو با تأکید بسیار اذعان می‌دارد که «محتوای معطوف به حقیقت نمی‌تواند یک مصنوع هنری باشد» (ibid: 169)، پس پیشرفت اثر هنری به لحاظ تکنیکی و حضور آن، به معنای عدم حضور حقیقت اثر هنری خواهد بود. پس، با رویه‌ای میمتیک است که می‌توان محتوای معطوف به حقیقت اثر هنری را آشکار ساخت.

نقد عقل فقط نیمی از محتوای معطوف به حقیقت هنر را شکل می‌دهد و نیم دیگر آن با انگیزهٔ میمتیکی که در جست‌وجوی همسانی با خود است فراهم می‌شود. آدورنو به منظور دست یافتن به این انگیزه‌های میمتیک، بیشتر به جنبه‌های ابژکتیوِ تجربهٔ سوبژکتیو علاقمند است. به نظر آدورنو تصور روشنگری از سوبژکتیویته، به شدت از سرکوبی گریزناپذیری که در پایان به مرگ همین سوژه می‌انجامد، در رنج است. چنانچه می‌دانیم، در نقد آدورنو از سوبژکتیویتهٔ روشنگری بنیان معرفت‌شناسی فرویدی وجود دارد. فروید برای آدورنو از آن جهت جالب توجه است که بتواند از تحلیل‌های روانکاوانه و روان‌شناختی او برای انتقاد از جامعه و تحلیل روابط اجتماعی استفاده کند. به نظر آدورنو، فروید آشکارا ایده‌های روشنگری را بازنمایی می‌کند؛ زیرا از یک سو و به معنای منفی کلمه، فروید



[ Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-07 ]

خود بخشی از روشنگری و فرهنگ آن است، و از سوی دیگر و به معنای مثبت کلمه، فروید توانست چارچوبی مفهومی برای نگریستن به همین سوژهٔ روشنگری ایجاد کند (Sherratt, 1999: 38). به باور آدورنو، دلیل شکست روشنگری در سوبژکتیویته‌ای است که در پس آن وجود دارد. ما می‌توانیم سوژهٔ روشنگری را با ارجاع به کارهای فروید، که تبیینی از رشد و توسعهٔ روان‌شناسانهٔ آدمی را به دست می‌دهد، تحلیل کنیم. فروید در وهلهٔ نخست «خود»[۱۶] را به مثابه جست‌وجوی محض لذت مفهوم‌سازی کرد که انگیزه‌های مختلفی برای لذت بردن و اجتناب از امر نامطبوع دارد. سپس «خود» با پیشرفت‌اش قوهٔ کنترل و نظارت را به دست می‌آورد؛ هر چند جنبه‌ای از جست‌وجوی لذت که غیر قابل کنترل است، بخشی از «خود» باقی می‌ماند و فروید آن را «نهاد»[۱۷] می‌نامد. پس «خود» و «نهاد»، متناظر با دو وجه کاملاً متفاوت در فرد بزرگسال می‌شود. همهٔ انگیزش‌ها و محرکات ما هدفی دارند و آن هدف هم یک «ابژه» است. «خود» برای «صیانت نفس» و حفظ و بقای جان، و «نهاد» برای کسب لذت، همواره در جست‌وجوی ابژهٔ خویش‌اند. «نهاد» فقط به لذت فکر می‌کند؛ اما، لذت و معناداری برای «خود» همراه با کسب دانش و شناخت است، پس باید به خطرات احتمالی‌ای فکر کند که «نهاد» به دلیل جست‌وجوی لذت صرف برایش به وجود می‌آورد. پس، «خود» به فکر کنترل و نظارت می‌افتد، و بدین ترتیب، کسب دانش همواره مستلزم کنترل است و بنا بر اصطلاح‌شناسی فرویدی، دانش و شناخت از «خود» یا «ایگو»ی ما حاصل می‌شود و نه از «اید» یا «نهاد». از نظر آدورنو، عقل ابزاری یعنی همین کسب دانش توسط «خود» که با کنترل و معناداری همراه می‌شود. به همین دلیل است که آدورنو فروید را تصویرگر سوژهٔ روشنگر می‌داند، چرا که این «خود» و انگیزه‌های اوست که در طی تاریخ، به‌ویژه در روشنگری و مدرنیته، غالب و مسلط بوده است (ibid: 38-39). آدورنو توجه خود را به نکتهٔ دیگری نیز در این تحلیل متمرکز می‌سازد، و آن تفاوت میان «صیانت نفس»[۱۸] یا بقای خود و حفظ خویشتن، با «کفّ نفس»[۱۹] به معنای ترک علاقه و کناره‌گیری و چشم‌پوشی کردن، است. انسان به راهنمایی عقل روشنگر خویش به فکر حفظ جان خود می‌افتد، اما برای این کار، در واقع انگیزه‌های خویش را قربانی می‌سازد؛ به عبارت دیگر، «زندگی» را برای «زنده ماندن» فدا می‌کند. در اینجاست که به اعتقاد آدورنو، عقل «خود ـ ویرانگر» می‌شود و این تاریخ همانا تاریخِ درونی شدن قربانی است (آدورنو، ۱۳۸۴: ۱۱۳ـ۱۱۴). بدین ترتیب که در اسطوره و جادو، انسان موجود دیگری را قربانی خود می‌ساخت و در اینجا غرایز حیاتی و پاسخ به امیال طبیعی خود را قربانی می‌سازد تا تبدیل به موجودیتی یکپارچه و مسلط بر خویشتن و نیز بر طبیعت شود.

آدورنو در پی این نیست تا جایگاهی را که تاکنون از آنِ سوژه بوده است به ابژه بدهد، بلکه تلاش او برداشتن و رفع هر گونه برتری و تفوق یکی بر دیگری است؛ چرا که به نظر او سوژه و ابژه ضمن بهره‌مندی از ساختاری مستقل، نسبتی درونی با یکدیگر دارند، و «سوژه همیشه از پیش ابژهٔ خود بوده است». اودیسهٔ هومر در اینجا مثال خوبی است؛ آنچه اودیسه را موفق و کامیاب می‌سازد نه فقط تسلط قهرمانانهٔ او برای غلبه و برتری بر مردان همراهش، حوادث عجیب و غریب، و هیولاها و موجودات وحشتناکی است که با آنها روبه‌رو می‌شود، بلکه سلطهٔ او بر خودش به واسطهٔ قواعد و اصولی بود که می‌گفت او باید مدیریت خویش را بر تمامی افعال و کنش‌هایش افزایش دهد تا بتواند به این تسلط برسد؛ یعنی، سروری و سلطهٔ اودیسه مستلزم تسلیم شدن پیشینیِ او به خودش بود. بنابراین، آنچه برای نقد ساختار سوبژکتیویته لازم است نه بازگشتی به شکل اولیهٔ آن، بلکه حرکتی پیش‌رونده از درون آن چیزی است که همین سوبژکتیویته پیش از این بوده؛ و در اینجاست که محوریت و مرکزیت زیباشناسی و به‌ویژه نیروی جنبشی و پویای میمسیس در اندیشهٔ آدورنو فهمیده می‌شود.



[ Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-07 ]

در واقع، باید به این بینش اصلی با دنبال کردن نقد آدورنو از محدودیت‌های تفکر سوبژکتیو دست یافت. اندیشهٔ سوبژکتیو نتیجهٔ تفکری روشمند است که از دل فلسفهٔ سیستماتیک بیرون می‌آید و همچون فلسفهٔ اولی همواره در جست‌وجوی یافتن اصل اولی و آغازینی به عنوان مبدأ و منشأ همهٔ چیزها است. پس، درگیری و سروکار داشتن آدورنو با موسیقی، هنر، و ادبیات و علاقهٔ خاص او به فلسفه در بهترین شکل خود به مثابه توانایی غلبه یافتن یا دست کم طفره رفتن از سفت و سخت شدن تجربه به دست تفکر است، که نمونهٔ این تصلب فکر را می‌توان در اندیشهٔ سوبژکتیو یافت که در این معنا، همچنان‌که گذشت، سوژهٔ انسانی حتی برای خود نیز تبدیل به یک ابژه می‌شود. (Huhn, 2004: 12)

آنچه مهم است رابطهٔ سوژهٔ معنادار با ابژهٔ بی‌معناست، و از آنجا که می‌باید میان لذت و معناداری ارتباطی باشد، در فرهنگ جوامع مدرن، صنعتی رشد می‌کند به نام «صنعت فرهنگ‌ساز» که تولیدات آن قصد دادن لذت و آرامشی همراه با معناداری را به انسان‌ها دارد. اما با روشی که آنها در پیش می‌گیرند، امر واقعی هرگز دست‌یافتنی نیست و سوژه نمی‌تواند خود را با واقعیت پیوند دهد. مصرف‌کنندگان این صنعت فرهنگی هم به همان وضعیت بدوی و اولیه که در کودک دیده می‌شود، محکوم می‌گردند. در اینجا آدورنو از ایدهٔ «پسرفتِ»[۲۰] فروید استفاده می‌کنند که به معنی بازگشت به مراحل آغازین و ابتدایی‌تر کارکرد پیشاذهنی است، یعنی عدم بلوغ. وقتی توهّم منشأ جدید کسب لذت می‌شود، منشأ کسب معناداری هم می‌شود ـ یعنی معنا دادن به توهمی که جای واقعیت نشسته است. این امر با سرکوب بیشتری همراه می‌شود، چرا که در واقع توهّمات بدوی و کودکانه‌ای فاقد معنا است. و بدین ترتیب، روشنگری در تلاش خود برای بلوغ و پختگی شکست می‌خورد و به همان شکل آغازین و ابتدایی خود یعنی اسطوره بازمی‌گردد، همان اسطوره‌ای که قصد ویرانی‌اش را داشت.[۲۱]

اما، به باور آدورنو، می‌توان به جبران همهٔ آن چیزهایی پرداخت که تاکنون به کناری گذاشته شده یا حتی حذف شده‌اند، و نقیصه‌ای را بر طرف ساخت که سوژه به دلیل نرسیدن به هدف یا ابژهٔ واقعی خود بدان دچار شده است. راه حلی که آدورنو پیشنهاد می‌دهد، پیروی از آثار هنری و احکام زیباشناختی‌ای هستند که در واقع می‌توانند بازآفرینیِ میمتیکِ اندیشه‌ها و ابژه‌هایی باشند که سوژه باید زمانی می‌بوده اما نبوده است. البته، به زعم آدورنو، این کار تنها از طریق شبیه ساختن و نزدیک شدن سوژه به ابژه امکان‌پذیر می‌شود. از همین رو است که آدورنو تعامل زیباشناختی با ابژه را، که اجازهٔ ظهور «امر ناهمسان» در اثر را می‌دهد بی‌آنکه در فرایند عمومی‌سازی و کلی‌سازی تبدیل به سوژه شود، میمسیس می‌نامد؛ پس، میمسیس یعنی: «رابطهٔ غیر مفهومی تولید سوژه با دیگریِ خود» (Adorno, 2002: 30). بدین ترتیب، با میمسیس می‌توان رابطه‌ای را با انسان‌های دیگر و با طبیعت برقرار کرد، رابطه‌ای که از کنترل مرکزی جامعه بر فرد و نیز از ضرورتِ ابزاریِ کارابودن می‌گریزد؛ اما نه از طریق تلاش برای تعالی بلکه از طریق همبستگی دلخواسته با طبیعت و با جامعه، «و بازی‌های کودکانه نمونه‌هایی از آن است.» (Adorno, 2005: 212)

چنانچه گذشت، آدورنو با استفاده از معرفت‌شناسی فرویدی، تحلیل می‌کند که یادگیری فرد به منزلهٔ فرایند متمدن شدن نوعی «پسرویِ»[۲۲] تدریجیِ میمتیک است که قدرت میمسیس را سرکوب می‌کند. بدین ترتیب، میمسیس به نوعی سازگاریِ منفعلانه تبدیل می‌شود و با سرکوب شدن، به فرافکنیِ تهاجمی و حتی خشونتِ بی‌جهت بدل می‌گردد. بدین سان، می‌توان دریافت که میمسیس از همان دیالکتیک عقل تبعیت می‌کند، هر چند که در عین حال معرف نیروی ممکنِ آشتی عقل با طبیعت ـ به رغم همدستی عقل با بی‌خردی و خشونت ـ است. هنر که عقلانیتش عقلانیت پارادوکسیکالِ میمتیک است (Adorno, 2002: 78)، این دوگانگی را نشان می‌دهد. بنابراین، میمسیس که در واقع نوعی



[ Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-07 ]

کنش پیش‌روانه است، می‌تواند از طریق سلطه و سرکوب عقل تبدیل به نوعی پسرویِ واکنشی شود که چیزی جز فرافکنی نخواهد بود.

اگر میمسیس تلاش سوژه برای تهیهٔ رونوشتی از چیزی پیش‌تر موجود انگاشته شود، این پایگان سوژه ـ ابژه همچنان فعال و پابرجا می‌ماند؛ اما، در برداشت آدورنو از مفهوم میمسیس مرز میان سوژه و ابژه برگذشتنی است. عقلِ ابزاری مایل است خود را از میمسیس جدا کند تا قلمرو خودمختار و نفوذناپذیر خودش را داشته باشد، اما هر چقدر هم که تلاش کند موفق به جدایی کامل از میمسیس نمی‌شود؛ درست همچون مثالی که فروید دربارهٔ اختراع صابون می‌زند. صابون برای دور کردن آلودگی‌ها ابداع شد، اما میکروب‌ها همچنان وجود دارند و ترس انسان از آنها، به رغم سعی در تسلط و کنترل‌شان، از بین نرفته است. باز هم روشنگری با آنچه ادعای رها ساختن خود از بند آن را دارد همبسته است (ویلسون، ۱۳۸۹: ۴۳ـ۴۲). بنابراین، عقلی که میمسیس را سرکوب کند صرفاً متضاد آن نیست، بلکه خود آن هم هست. در اینجا عقل مرگ را تقلید می‌کند، زیرا ذهنیت آن سوژه که جاندارانگاری طبیعت را نفی می‌کند و تنها از طریق جمود و سختی طبیعت است که بر آن مسلط می‌شود، این جمود و سختی را نیز به خود می‌دهد: میمسیس مرگ (آدورنو، ۱۳۸۴: ۴۴ـ۴۵). از همین رو، ویژگی عقل ابزاری در پی سود و زیان بودن و محاسبه‌گری است و به همین دلیل هم برای طبیعت هیچ روح و جانی قائل نیست و فقط آن را همچون منبعی برای کسب درآمد و پول می‌بیند؛ پس، خود هم در این میمسیس شبیه به آن می‌شود، تبدیل به عقلی محاسبه‌گر همچون یک ماشین حساب.

از این رو، میمسیس برای آدورنو صرفاً تلاشی جهت شبیه شدن به طبیعت نیست، بلکه تلاشی است برای شبیه شدن به طبیعت به منظور دفع آنچه موضوع ترس است. مرگ به شکلی آزارنده جنبه‌ای از طبیعت است که خرد مسلط نمی‌تواند به سادگی بر آن چیره شود؛ پس، برای دفع مرگ، عقل نیز باید همانند آن شود. این چنین، عقل خود ـ صیانتگر تبدیل به عقل خود ـ ویرانگر می‌شود (Jarvis, 1998: 31). پس، عقل باید از وضع خود آگاه و روشن شود و برای بقای خود باید با این واقعیت کنار بیاید که خودش هم به گونه‌ای اجتناب‌ناپذیر طبیعی است. این مفهومِ کنار آمدن یا سازگار شدن نشان می‌دهد که نقد آدورنو به عقلانیتِ مدرن سویه‌ای اخلاقی نیز دارد: عقل با طبیعت در تعارض و کشاکش است. از نظر او، باید از راه سازگار شدن و آشتی و نه از طریق پیروزی نهایی عقل بر طبعیت، بر این تعارض غلبه کرد (ویلسون، ۱۳۸۹: ۴۵ـ۴۶). آنچه از نظر آدورنو ضرورت دارد به انجام رساندن و تکمیل طرح روشنگری و نیل به اهداف بنیادین آن است تا طبیعت انسانی به طور کامل با خود و با غیر خود سازگار شود.

## ۳. میمسیس و خصلت زبانی ـ معمایی هنر

آدورنو که همچون بنیامین، میمسیس را شبیه ساختن خود به دیگری می‌داند و همچون او مسیری تاریخی را برای میمسیس در نظر می‌گیرد، در نهایت، و برخلاف بنیامین، هنر را پناهگاه میمسیس می‌داند و نه زبان. زیرا از نظر آدورنو انگیزهٔ میمتیک در خصلت «شبه‌زبانی»[۲۳] هنر است که بیان می‌یابد، اگرچه به نظر می‌رسد که هنر نیز به زبان نیاز دارد، اما از دیدگاه آدورنو، در نهایت این زبان است که در هنر پناه می‌جوید. هنر به بیانگری نیاز دارد تا در انزوا و حاشیه نماند، و امر میمتیک هم به هنر نیاز دارد تا زنده بماند (Zuidervaart, 1991: 112)؛ بنابراین، میمسیس تقلید نیست، بلکه بیان است. از این رو، هدف بیان هنری ابژکتیو کردن امر غیرابژکتیو است، اما این ابژکتیوسازی به طریق معمول سوژه، یعنی از طریق مفهوم‌سازی و مفهوم‌پردازی صورت نمی‌گیرد. میمسیس به عنوان یک بیان با این‌همان کردن خود با لحظهٔ میمتیکش است که با دیگری ارتباط می‌یابد و از این رو در برابر نیروی ابژکتیوسازی از طریق مفهومی‌سازی مقاومت می‌کند. برای آدورنو فهم



[ Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-07 ]

میمسیس در این واقعیت نهفته است که اثر هنری همچون وجودی این‌همان در راستای همسانی با جهان یا یک روش حاصل نمی‌شود، بلکه با لحظهٔ میمتیک خود این‌همان است، یعنی با خود همسان است و نه با دیگری. میمسیس در ارتباط با شکل یافتن دوگانگی سوژه ـ ابژه نیست که به وجود می‌آید، بلکه بیان این دوگانگی است (Cahn, 1984: 39). این دوگانگی به وضع و حالی ارجاع می‌دهد که در جایی پیش از جدایی سوژه و ابژه ریشه دارد، یعنی به لحاظ تاریخی در مکانی پیش از تثبیت تمایز سوژه و ابژه جای دارد؛ به گفتهٔ آدورنو: «به نظر می‌رسد آنچه در هنر تثبیت نمی‌شود به انگیزهٔ میمتیک نزدیک‌تر است.» (Adorno, 2002: 100)

به باور آدورنو، امروزه بیان صرفاً در هنر می‌زید. هنر فی‌نفسه قادر به سخن گفتن است و تحقق این امر از طریق میمسیس امکان‌پذیر است. اما بیانِ هنر آنتی‌تزِ «بیان کردن چیزی» است. میمسیس آرمان هنر است، نه روشی عملی یا نگرشی سوبژکتیو که ارزش‌های بیانی را مد نظر دارد. آنچه سهم هنرمند در این بیانگری است توانایی او برای تقلیدی است که امر بیانگرانه را در وی رها می‌سازد (ibid: 112). زبانی که هنر به کار می‌گیرد بیانگری است، اما این زبان به کلی متفاوت از کاربرد معمول زبان است. این گفتهٔ آدورنو که «بیانِ هنر آنتی‌تزِ بیان کردن چیزی است»، اشاره به این دارد که بیان هنری در مقابل ضرورت مبادلهٔ کالایی، ناهمسان می‌ماند. بیان هنری در مقابل جنبهٔ کارکردیِ «بودن ـ برای ـ دیگری» که هستی‌اش را تهدید به نابودی می‌کند، مقاومت می‌ورزد. بیان هنری نمی‌تواند با چیز دیگری جابه‌جا شود. هنر نمی‌تواند به درون هویت چیزی فرورود که می‌تواند جایگزینی برای آن باشد. بیان هنری از فرورفتن به درون هر نوع روشی نیز خودداری می‌کند. هنر، که بازتاب‌دهندهٔ «خُلق» هنرمند نیست، «رونوشت» یا «تصویری تار» از «محتوای روانی» خالق اثر هنری هم نیست، بلکه مشارکت در بیان و بیانگری است؛ یعنی توانایی‌ای که از طریق میمسیس انتقال می‌یابد. (Sinha, 2000: 149)

افزون بر این، مشارکت هنر در بیانگری مقولهٔ درون‌ماندگارِ «محتوای معطوف به حقیقت» اثر هنری را که ابژهٔ فهم است به بیان درمی‌آورد. بنابراین، میمسیس دربارهٔ تکرار محتوا نیست بلکه فرمی از بیان است. لحظهٔ میمتیک در هنر در قصد هنرمند یافت نمی‌شود، بلکه جنبه‌های بیانی را طرح می‌کند، به عبارت دیگر، لحظهٔ میمتیک در هنر فقط بیان را بیان می‌کند و نه چیز دیگری را. البته، آدورنو میان واسطهٔ زبان‌شناختی هنر و زبان فی‌نفسه تمایز قائل است. وجه زبان‌شناختیِ زبان از طریق بیان میمتیک آشکار می‌شود که خود به واسطهٔ زبان پس رانده شده است، تا آنجا که همین سرکوبی نیز توسط زبان بیان می‌شود. وجه زبان‌شناختیِ هنر در جنبه‌هایی از بیان هنری و توانایی آن برای تقلیدِ بیان ترسیم می‌شود. از سوی دیگر، زبان به مثابه میانجیِ هنر، توانایی میمتیک خود را بیان نمی‌کند، بلکه صرفاً معنا و محتوای اثر هنری را تکرار می‌کند. وجه زبان‌شناختی «واسطه‌ای ـ برای ـ خود» است و زبان «واسطه‌ای ـ برای ـ دیگری» (ibid: 145)

از همین رو، آدورنو با ذکر آموزهٔ بنیامین در باب میمسیس از جیمز جویس و تجارب زبان‌شناختی او، که به فراسوی گسترهٔ زبان می‌رود، یاد می‌کند، تا بر تفاوت میان زبان دلالتگر و زبان میمتیک تأکید بیشتری داشته باشد. هنر به مثابه بیانِ زبان‌شناختیِ فرم، مانند اشعار جویس، الگوی استدلالی زبان را باطل می‌کند و گوهرهٔ خاص خود را بنا می‌نهد (Adorno, 2002: 112). در واقع، روایت آدورنو از میمسیس، به مثابه بقایای باقیماندهٔ کهن و باستانی از زبان، انعکاس‌دهندهٔ یکی از مضامین بنیامینی است. بنیامین در مقالهٔ «در باب زبان فی‌نفسه و زبان انسان»[۲۴]، دربارهٔ زبان آدمی پیش و پس از هبوطش تأمل می‌کند. هر چند میان استفادهٔ بنیامین و آدورنو از زبان تفاوت وجود دارد. بنیامین برتری خاصی به تلویحات الهیاتی و مسیانیک[۲۵] زبان می‌دهد، در حالی که آدورنو بیشتر از منظری انسان‌شناختی و



[ Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-07 ]

پدیدارشناختی به زبان می‌نگرد. وجه پدیدارشناختی اندیشهٔ آدورنو با تلاش وی به منظور صورت‌بندی کردن گفتمان هنر در چارچوب گفتمانی در باب هستی است. برای مثال، او می‌نویسد «چنان است که گویی آثار هنری به نمایش درآوردن دوبارهٔ فرایندی هستند که از طریق آن سوژه با رنج و اندوه به هستی درمی‌آید» (ibid). و در جایی دیگر می‌نویسد: «قطعاً برای هنر بهتر است که به کلی از میان برود تا اینکه رنج را فراموش کند. چیزی که بیان هنر است، و به فرم آن دوام می‌بخشد، رنج و نه ایجابیت محتوای انسانی هنر است. اگر هنر آینده دوباره ایجابی شود، موجّه خواهیم بود که گمان کنیم سلبیت از میان نرفته است؛ این گمان همواره پیش روی ماست. خطرِ بازگشت دائمی است و آزادی، یعنی آزاد بودن از اصل مالکیت، را نمی‌توان تملک کرد. هنر چه نوعی از تاریخ‌نگاری خواهد بود اگر خاطرهٔ رنج‌های انباشته را از یاد ببرد» (Adorno, 2002: 260-261). بدین سان، زبان میمتیک، یعنی وجه غیر دلالتگر زبان، دیگر از طریق زبان طبیعت، که صامت بودنش اشاره به رنج و آسیب‌اش دارد، بیان نمی‌شود، بلکه اکنون به عنوان زبانی بیان می‌شود که زبان رنج را به زبان بیانگری تغییر شکل می‌دهد. بیانگری در اثر هنری از طریق زبان میمتیک آن حفظ و نگهداری می‌شود، بیانی که به طرزی ماندگار از درون خود اثر هنری سخن می‌گوید.

میمسیس ایدهٔ «سوژهٔ نخستین» را ارائه می‌دهد. به گفتهٔ آدورنو مادامی که خاطرهٔ تاریخ نخستین از طریق سوژه طنین‌انداز باشد، اثر هنری در بیانگری خود دربردارندهٔ چنین طنینی است (ibid: 112)؛ موضوع یکی کردن این بیانگری با هویت سوژه یا اگو نیست، زیرا به رغم شباهت و همانندی این بیان با محتوای سوبژکتیو، نباید فراموش کرد که عنصر سوبژکتیو اثر هنری در عین حال بیانی غیر شخصی و غیر سوبژکتیو است. نزدیک شدن هر چه بیشتر اثر هنری به بیانگری همانا تأثیر غیر سوبژکتیو سوژه است. آدورنو در این باره می‌نویسد:

به طور خاص در صورت ظاهر یا کیفیت پدیداری هنر است که ذات جمعی درهم می‌شکند زیرا صورت ظاهر به فراسوی سوژهٔ محض می‌رود. رد پای خاطرهٔ میمسیس که گویی توسط هر اثر هنری‌ای از زیر خاک بیرون آورده می‌شود، بیش از هر چیز دیگری، پیش‌بینی‌کنندهٔ وضعیت صلح و آشتی میان فرد و جمع است. و این یادآوری جمعی از سوژه نشئت نگرفته است، بلکه خود را از طریق آن واقعیت می‌بخشد. ظهور و بروزی که به موجب آن اثر هنری از سوژهٔ محض بسیار پیشی می‌گیرد، فوران ذاتِ جمعیِ سوژه است. در انگیزشی که ناشی از حالت خاصِ سوژه است، شکل جمعیِ واکنش آشکار می‌شود. به همین دلیل، تفسیر فلسفی از محتوای معطوف به حقیقت، باید به طرزی راسخ، آن محتوای معطوف به حقیقتِ جزئی را بسازد. به دلیل عنصرِ بیانگرِ این محتوا که به طرزی سوبژکتیو میمتیک است، آثار هنری ابژکتیویتهٔ خود را به دست می‌آورند [یعنی میمسیسِ سوبژکتیو و لحظهٔ بیانگری آثار هنری در ابژکتیویته به پایان می‌رسند]. آنها نه انگیزشی محض و نه فرم آن هستند، بلکه در عوض فرایند سفت و سختی‌اند که میان این دو روی می‌دهند، و این فرایند اجتماعی است. (ibid: 131)

همچنان که ملاحظه می‌کنیم، آدورنو به وجه غیر دلالتگر زبان از نظر بنیامین وفادار است. درست است که او از وجه زبانی و زبان میمسیس سخن می‌گوید، اما از نظر وی زبان میمسیس وجود ندارد. میمسیس یک زبان نیست که نظامی از بازنمودها باشد. اگر کسی بخواهد از زبان میمتیک سخن گوید، شاید فقط بتواند از بیان «اتوپیای زبان» در ارتباط میان کلمه و شیء بگوید، یعنی ارتباط کلمه و شیء آن چنان که باید باشد. آدورنو در کتاب *دیالکتیک روشنگری* تغییری را که در وضعیت تاریخیِ زبان پدید آمده است توصیف می‌کند و نقطهٔ شروع آن را انتقال به کارکرد توصیفیِ زبان می‌داند. او دربارهٔ تغییر رابطهٔ کلمه و شیء می‌نویسد: «تقدیر اسطوره‌ای با کلام شفاهی یا ملفوظ یگانه بود. در آن حوزه از ایده‌ها یا اندیشه‌ها که در آن چهره‌های اسطوره‌ای



[ Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-07 ]

فرامین تغییرناپذیرِ تقدیر را به اجرا گذاردند، تمایز میان کلمه و شیء ناشناخته بود. تصور می‌شد کلمه قدرتی مستقیم بر شیء اعمال می‌کند، و از این رو بیان و قصد در یکدیگر درآمیختند. اما زیرکی، و مکر در بهره‌برداری از این تمایز خلاصه می‌شود. آدمی به کلمه می‌چسبد تا شیء را تغییر دهد و از این طریق است که آگاهی از دلِ قصد و نیت برمی‌خیزد.» (آدورنو، ۱۳۸۵: ۱۲۱)

گذشته از بررسی ماهیت بنیامینیِ بحث آدورنو دربارهٔ زبان، خوب است تا به مقالهٔ مهمی که آدورنو در آغاز دورهٔ فکری خویش نوشت ـ یعنی «فعلیت فلسفه»[۲۶] ـ اشاره‌ای داشته باشیم، که در آن آدورنو با بیان این امر که «ایدهٔ علم تحقیق است و ایدهٔ فلسفه تفسیر» (همان: ۵۰)، به منطق تفسیر هگلی از معمای ابوالهول در کتاب *زیباشناسی* وی تصریح می‌کند و به توصیف این امر می‌پردازد که چگونه فرایند معما با حضور معنا از هم فرومی‌پاشد: «پاسخ معما همان «معنای» معما نیست، بدین مفهوم که هر دوی آنها بتوانند در آنِ واحد وجود داشته باشند. پاسخ در بطن معما نهفته است، و معما فقط نمود خود را به تصویر می‌کشد و پاسخ را به مثابه قصد در بطن خود حمل می‌کند. لیکن بسی بیش از اینها، پاسخ در تقابلی قطعی با خودِ معما است، باید از دل عناصر خود معما بر پا شود و نهایتاً معما را نابود سازد؛ معمایی که به محض آنکه پاسخ به صورتی قطعی بدان عرضه شود، دیگر نه بامعنا بلکه بی‌معنا می‌شود» (همان: ۵۸). از نظر آدورنو، این امر تهدیدی است که بر هستی هنر سایه انداخته است و همین دلیلی است بر اینکه چرا کشف‌نشدنی یا ناگفتنی بودن در هنر برای او چنین ارزشمند است. وجود اثر هنری، و به تبع آن یک بیان هنری، به این واقعیت بستگی دارد که کشف‌نشدنی، فایق‌نیامدنی، خودآیین و رها باقی بماند. به همین دلیل، در نظریهٔ آدورنو دربارهٔ میمسیس خصلت غیر دلالتگر زبان بر جنبهٔ دلالتگر یا مفاهمه‌ای آن پیشی می‌گیرد. این بدین خاطر است که زز نظر آدورنو «زبان حقیقی هنر صامت است» (Ador-no, 2002: 112)؛ از سوی دیگر، عبارت پیشین این گفته در کتاب *نظریهٔ زیباشناختی* می‌گوید که «هنر فی‌نفسه قادر به سخن گفتن است» (ibid). بدین ترتیب، این واقعیت که هنر به طریقی خاص سخن نمی‌گوید به این تفاوت مهم اشاره دارد که در آن ما هم شاهد زبان درونی هنر هستیم که جنبه‌ای غیر دلالتگر دارد، و هم شاهد زبان بیرونی هنر که «صامت» است؛ و همین امر است که خصلت معمایی هنر را سبب می‌شود. هنرْ زبان غیر مفهومیِ طبیعت را که صامت و خاموش است، تقلید می‌کند، زبانی که خصلتی غیر بحثی و غیر استدلالی و، از این رو، معمایی دارد.

## سخن آخر

به نظر می‌رسد برای آدورنو، میمسیس واژه‌ای کلیدی است که بنا بر آن می‌توان به فهم ارتباط دیالکتیکی میان سوژه‌ها و ابژه‌ها نائل شد، و هنر ابزاری برای آن است. میمسیس برای آدورنو در اصل «پراکسیس»[۲۷] و عمل است و نه «پوئزیس»[۲۸] یا شاعری و خلاقیت. او معتقد به «هنرورزی»[۲۹] است به جای «هنرپردازی»[۳۰]، نظریه‌پردازی در پی یکسان‌سازی و کلیت بخشیدن است و حال آنکه در کنش و عمل‌ورزی نایکسانی‌ها و کثرات فرصت ابراز خود را خواهند داشت. پس، آنچه هنر و میمسیس در اصل با هم سهیم و شریک‌اند روش اجرای هنری است و نه پردازش آن. البته، این هنرورزی فقط در خانه و به طور شخصی و فردی انجام نمی‌شود، بلکه باید ارتباطی با جامعه نیز داشته باشد (Huhn, 2004: 11)؛ از همین روست که آدورنو می‌گوید: «هنر در تقابلش با جامعه است که اجتماعی می‌شود، و این وضعیت را فقط به مثابه هنر خودآیین می‌تواند به دست آورد» (Adorno, 2002: 226). یا «آنچه در هنر اجتماعی است، جنبش ماندگار علیه جامعه است» (ibid: 227). پس، هنرِ میمتیک چیزی است که به خودآیینی و استقلال می‌رسد، به جای آنکه آزادی‌اش را در عوض



[ Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-07 ]

چیز دیگری اعطا کند. هنر میمتیک نیرویی روشنگر است که علیه افسون و سحر واقعیت بیرونی حرکت می‌کند، به همین دلیل هم هنر صرفاً بیانگر نیست، زیرا بیانگری یا اکسپرسیونیسم، که بر تجربهٔ سوبژکتیو به جای بازنمایی ادبیِ واقعیت تأکید دارد، دست و پای هنر را می‌بندد و آن را محدود می‌کند. اثر هنری حقیقت را بازتاب می‌دهد و هنرِ میمتیک می‌تواند سبب تحقق ابژکتیویته شود. در نهایت اینکه، آدورنو با تمام این تدابیر می‌خواهد اندیشه را حفظ کند بی آنکه تحت سلطهٔ آن درآید. او در نظریهٔ زیباشناسی انتقادی خود، در تلاش است تا سوژه را از انطباق‌گرایی با ابژه‌ای برهاند که نظام سرمایه‌داری آن را در جهان خارج فراهم ساخته و از هر گونه ساحت انتقادی دور نگه داشته است.

## پی‌نوشت‌ها

۱. نگارنده مقاله‌ای در این باره و با عنوان «هنر و حقیقت در *نظریهٔ زیباشناختی* آدورنو» نگاشته است که در مجلهٔ *حکمت و فلسفه* دانشگاه علامه طباطبایی منتشر خواهد شد.

2. mimesis

3. imitation

4. representation

5. disenchantment

6. particular

7. universal

8. posthumous

۹. در بخش سوم توضیحات بیشتری در این باره خواهد آمد.

10. Zhdanov

11. "The artwork in the age of its technical reproduction":
عنوان یکی از مقالات بنیامین که در آن به بررسی رابطهٔ هنر و تکنولوژی می‌پردازد.

12. mimetic taboo

۱۳. در بخش بعدی توضیحات بیشتری در این باره خواهد آمد.

14. progressive

15. regressive

16. ego

17. Id

18. self-preservation

19. self-renunciation

20. regression

۱۲. برای مطالعهٔ بیشتر در این باره رجوع شود به: *دیالکتیک روشنگری*، مفهوم روشنگری، و ضمیمهٔ I: اودیسئوس یا اسطوره و روشنگری.

22. regress

23. quasi-language

24. "On Language as such and the Language of Man"

25. Messianic:
باور به وجودی الوهی که به دنیا آمده است یا خواهد آمد و جهان را تغییر خواهد داد؛ این اصطلاح همچنین به معنای تحول کامل نظم اجتماعی در کشور یا دنیا است.

26. "Actuality of Philosophy"

27. praxis

28. poesies

29. art doing

30. art making

## کتابنامه


آدورنو، تئودور. (۱۳۸۵)، «فعلیت فلسفه»، در *علیه ایدئالیسم*، ترجمهٔ مراد فرهادپور، تهران: گام نو.

آدورنو و هورکهایمر. (۱۳۸۴)، *دیالکتیک روشنگری*، ترجمهٔ مراد فرهادپور و امید مهرگان، تهران: گام نو.

ویلسون، راس. (۱۳۸۹)، *تئودور آدورنو*، ترجمهٔ پویا ایمانی، تهران: مرکز.

Adorno, Theodor W. (2002), *Aesthetic Theory*, translated by Robert Hullot-Kentor, London & New York: Continuum.

_____. (2005), *Minima Moralia: Reflections from Damaged Life*, translated by E.F.N. Jephcott, London & New York: Verso.

Cahn, Michael. (1984), "Subversive Mimesis: Theodore W. Adorno and the modern impasse of critique", in *Mimesis in Contemporary Theory. An Interdisciplinary Approach*, ed. Mihai Spariosu, Vol. I, Philadelphia: John Benjamin's Publishing Company.

Huhn, Tom. (2004), "Thoughts beside Themselves", in Cambridge Companion to Adorno, Tom Huhn (ed.), Cambridge: Cambridge University Press, pp. 1-18.

Jameson, Fredric. (1990), *Late Marxism*, London: Verso.




[ Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-07 ]

Jarvis, Simon. (1998), *Adorno: A Critical Introduction*, Cambridge: Polity Press & Blackwell.

Jay, Martin. (1997), "Mimesis and Mimetology", in Zuidervaart, Lambert & Huhn, Tom (eds.), *The Semblance of Subjectivity: essays in Adorno's Aesthetic Theory*, USA & England: MIT Press, pp. 29-54.

Sherraat, Yvonne. (1999), "Instrumental reason's unreason", in Philosophy & Social Criticism, vol. 25, no. 4, London, Thousand Oaks, CA and New Delhi: SAGE Publications, pp. 23-42.

Sinha, Amresh. (2000), "Adorno on Mimesis in Aesthetic Theory" in Briel, Holger and Andreas Kramer, eds., In Practice: Adorno, Critical Theory and Cultural Studies. Bern: Lang.

Zuidervaart, Lambert. (1991), *Adorno's Aesthetic Theory: The Redemption of Illusion*, USA & England: Cambridge & MIT Press.



[ Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-07 ]