
مفهوم خودآئینی هنر از منظر بنیامین و آدورنو

صابر دشت آرا*

تاریخ دریافت: ۹۲/۱۲/۲۳

تاریخ پذیرش: ۹۳/۲/۱۶

چکیده

خودآئینی هنر و استقلال آن از هر نوع غایت بیرونی یکی از مهم‌ترین مفاهیم برخاسته از دل هنر مدرن - و احتمالاً وجه ممیزه آن از اشکال مختلف هنر سنتی - است که با واکنش‌های مثبت و منفی متباینی از جانب فلسفه هنر مواجه شده است. مقاله حاضر در پی بررسی دو نمونه سرشت‌نما از این واکنش‌ها است که به ترتیب به تئودور آدورنو و والتر بنیامین تعلق دارند. هرچند عموماً این دو متفکر از چهره‌های تأثیرگذار نحله موسوم به «مکتب فرانکفورت» شناخته می‌شود و در نتیجه، همگرایی‌های موجود در آثار آن‌ها برجسته می‌گردد؛ اما چنانکه خواهیم دید نحوه واکنش آن‌ها به هنر مدرن کمابیش واگرا به نظر می‌رسد. واگرایی‌ای از این دست، از یکسو می‌تواند به فهم وجوه مختلف جنبش مدرنیستی در هنر یاری رساند و از سوی دیگر، مقدمه درک عمیق‌تر آرای هر یک از دو چهره مزبور گردد.

کلید واژه‌ها: هنر مدرن، خودآئینی، نمود، افسون‌زدایی

درآمد

واژه «خودآئینی»^۱ در حوزه وسیع و متنوعی از علوم انسانی و اجتماعی طرح می‌شود؛ حوزه‌ای که یکسوی آن به اخلاق پزشکی می‌رسد و سوی دیگرش به علوم سیاسی. اما، تا آنجا که به فلسفه مربوط است، نخستین و شاید مهم‌ترین تجلی این واژه در دایره مفاهیم فلسفی به فلسفه اخلاق کانت بازمی‌گردد. کانت سوژه اخلاقی را سوژه‌ای خودآئین^۲ نامید، سوژه خودآئین سوژه‌ای است که با قطع نظر مطلق از هر نوع منفعت یا عدم منفعت احتمالی ناشی از کنش خود، آن را صرفاً بر مبنای وظیفه‌ای انجام می‌دهد که همانا وفاداری به خیر باشد - به عبارت دیگر، او غایت کنش را در خود کنش جستجو می‌کند. سوژه (غیر اخلاقی) دیگر آئین^۳ در قطب مخالف سوژه خودآئین نشسته است، او کنش خود را با توجه به قلمرو منافع و بر مبنای پیامدهای احتمالی مذهبی، اجتماعی، فرهنگی و ... سامان می‌دهد - پس او غایت کنش را در فراسوی کنش می‌یابد.

اگر پیشینه مفهوم فلسفی خودآئینی به آثار یکی از برجسته‌ترین بنیان فلسفه مدرن می‌رسد، ظهور آن در حوزه استتیک نیز تا حد زیادی همبسته هنر مدرن است. به طور مشخص، باید به هنرمندان و جنبش‌های هنری‌ای اشاره کرد که در اوایل قرن نوزدهم و با شعار «هنر برای هنر»^۴ به صحنه آمدند و کنار گذاشتن انواع هنر تعلیمی، سیاسی، مذهبی و... را راه رسیدن به هنر ناب یا هنر راستین معرفی کردند. در پی چنین تحولاتی بود که مفهوم خودآئینی هنر به مثابه استقلال آن از هر نوع غایت بیرونی برساخته شد. در اینجا نیز هنر دیگرآئین به مثابه نقطه مقابل هنر خودآئین تعریف می‌شود و معادل تلاش برای تبیین هنر بر پایه غایاتی بیرونی خواهد بود: هنر برای زندگی، هنر برای انسان و... .

با در نظر داشتن پیوند تنگاتنگ خودآئینی با مدرنیته، جای تعجب نخواهد بود که در آثار استتیکی بنیامین و آدورنو، پرسش خودآئینی هنر جایگاهی کلیدی را به خود اختصاص دهد و در نتیجه، به سرفصلی مهم از مواجهه این دو بدل شود. ولی مسئله اینجاست که در نگاه نخست، پاسخ هر یک از این دو به پرسش برق،

با پاسخ طرف مقابل نسبتی به شدت مبهم و چندپهلوی دارد: از یکسو به نظر می‌رسد که می‌توان بر آتش ناهمخوانی‌های موجود در این دو پاسخ چنان دمید که از دل آن حریق تضادی سفت و سخت و آشتی‌ناپذیر زاده شود - مگر نه آن است که یک طرف این مواجهه با اشاره ضمنی به هنر خودآئین می‌نویسد که «امروز عملاً در هنر و تنها در هنر است که رنج می‌تواند صدا و تسلائی برای خویش بیابد.» (Adorno, 1974, 83) و طرف دیگر آن، در بحث از میل فزاینده فاشیسم به استتیکی کردن پدیده جنگ می‌گوید که «این امر در حکم کمال و نقطه اوج «هنر برای هنر» است.» (بنیامین، ۱۳۸۹: الف: ۵۴) ترجمه با اندکی تغییر) اما از سوی دیگر مشاهده می‌شود که می‌توان با تکیه بر نمونه‌ها و مصادیق خاص، آتش مزبور را در طرفه‌العینی به خاکستر نوعی سوءتفاهم یا جنگ بر سر الفاظ فروکاست - آیا جز آن است که آدورنو و بنیامین، هر دو از جمله مدافعین جدی بسیاری از نمونه‌های هنر مدرن و خودآئین - آثار بودلر، کافکا، پروست و... - به شمار می‌آیند؟

برای اجتناب از چنین ابهام‌هایی، نخست به تعریف زمینه مشترکی می‌پردازیم که در نظرات آدورنو و بنیامین درباره خودآئینی هنر نمودار می‌شود (بخش «هنر به مثابه فرآیندی تاریخی»). در ادامه، نخست به نقد بنیامین بر مفهوم خودآئینی می‌پردازیم (بخش خودآئینی نموده‌ها) و سپس، در بخش نمود خودآئینی دفاع آدورنو از هنر خودآئین را مورد مطالعه قرار می‌دهیم.

خودآئینی هنر به مثابه فرآیندی تاریخی

«علاقه و اشتیاقی بی حد و حصر و تصدیقی بی چون و چرا، از جانب من همراه آن بخش‌هایی از مطالعات تو می‌شود که به گمان من، موفق شده‌اند قصد اصلی تو» برساختن تعبیری دیالکتیکی از رابطه تاریخ و اسطوره - را در درون حوزه فکری دیالکتیک ماتریالیستی محقق سازند: اشاره‌ام به روند دیالکتیکی امحای نفس^۵ اسطوره است که این بار در قالب افسون‌زدایی^۶ از هنر بررسی شده‌است. (Adorno, 1980: 120) این عبارات که از پاسخ آدورنو به پیش‌نویس رساله بنیامین با عنوان

«اثر هنری در عصر بازتولیدپذیری تکنیکی آن»^۲ نقل شده‌اند، می‌توانند راهگشای ما در یافتن زمین بازی‌ای باشد که پیشتر از آن سخن رفت. قبل از هر چیز، باید بخش‌هایی از رساله بنیامین را بیابیم که این چنین «علاقه و اشتیاق بی حد و حصر» آدورنو را برانگیخته است.

یافتن چنین بخش‌هایی مستلزم توجه به این نکته است که آدورنو نیاکان هنر را در نیروهای جادویی و آئینی بازمی‌شناسد و معتقد است که خودآئین شدن هنر نتیجه ناگزیر نبرد دیرپایی است که از پی فرآیند عقلانی‌سازی، میان هنر و این نیروها درمی‌گیرد - و البته نیاکان کذایی هنر همواره به صورت پس‌مانده مصنوعات و صنایع دستی^۸ در دل آن به بقای خویش ادامه می‌دهند: «راست آن است که خودآئینی اثر هنری، نه تنها یک اصل پیشینی نیست، بل در حکم رسوبگذاری فرآیند تاریخی‌ای است که مفهوم هنر را برمی‌سازد. در آثار هنری ایستاده بر قلّه هنر، آن اشیای آئینی‌ای که پیشتر بنا بود طوائف و قبایل را زیر سیطره خود بگیرند، به قانون درونماندگار فرم تبدیل شدند.» (Adorno, 2002: 17) یا در جایی دیگر: «اگر هر نوع هنری به منزله سکولاریزه کردن استعلا باشد، پس هنر در حکم مشارکتی در دیالکتیک روشننگری است.» (ibid: 29) آشکارا مشاهده می‌شود که چنین عباراتی در تناظر با بندهایی از رساله «اثر هنری» قرار می‌گیرند که به شرح سیر تاریخی هنر و «هاله‌زدایی» از آن تا سرحد خودآئین شدن، می‌پردازند، مثلاً: «همچنانکه می‌دانیم کهن‌ترین آثار هنری در خدمت آئین بوجود آمده‌اند، نخست آئین جادویی و سپس آئین دینی. [...] کیش دنیوی و غیر مقدس زیبایی که همپای رنسانس شکل گرفت و به مدت سه سده اعتبار خود را حفظ کرد، پس از به سر آمدن این مدت، با نخستین تکانه سختی که دچار آن شد، شالوده آئینی خود را آشکارا پدیدار ساخت. زیرا هنگامی که هنر [...] فرارسیدن بحران را احساس کرد، به یاری آموزه هنر برای هنر، به این وضع واکنش نشان داد، آموزه‌ای که در حکم نوعی الاهیات هنر است. سپس از بطن آن نوعی الاهیات سلبی در هیأت ایده هنر «ناب» سر برآورد که نه فقط هر نوع کارکرد اجتماعی،

بلکه نیز هر نوع تعین و [مقوله‌پردازی] ناظر به موضوع کار را رد کرد.» (همان: ۲۵-۲۶) حال و با مقایسه چند نقل قول اخیر، دلیل ستایش آدورنو از گزارش روند «افسون‌زدایی» از هنر در رساله بنیامین، روشن‌تر می‌شود.

وانگهی، در اثنای این افسون‌زدایی، نقطه همگرایی دیگری نیز میان نظرات این دو نمودار می‌شود: از دست رفتن پیوند هنر معاصر با سنت [یا با ترجمه‌ای دقیق‌تر «فراداد»]^۹. در رساله «اثر هنری» می‌خوانیم: «تکنیک بازتولید، امر بازتولیدشده را از پیوستار سنت می‌گسلاند.» (همان: ۲۱) در نتیجه همین گسست است که هنر به نحو فزاینده‌ای خودارجاع شده و معانی آن نامتعیّن‌تر می‌نماید، نمونه بارز این امر در تفسیر بنیامین از کافکا مشاهده می‌شود: «آیا ما صاحب حکمتی هستیم که همراه تمثیلات کافکا به ما رسیده باشد تا براساس آن بتوان ایما و اشارات ک. و حالات و حرکات حیوانات او را تأویل کرد؟ حکمتی آنجا نیست؛ نهایتاً می‌توان گفت که اینجا و آنجا اشاراتی در کار است.» (بنیامین، ۱۳۸۹ ب: ۳۶) بر همین قیاس، آدورنو نیز در اصل تفرد^{۱۰} حاکم بر هنر - و جامعه - بورژوازی، نیروی سلبی‌ای را به جا می‌آورد که موجب در هم شکستن هر سنتی می‌شود. او در توضیح هنر مدرن می‌نویسد: «مفهوم آن، مفهومی سالبه است؛ مفهومی که از همان بدو پیدایش، بیش از آنکه به یک شعار ایجابی شباهت داشته باشد، در حکم نفی آنچه دیگر معتبر نیست، بوده است. ولی هنر مدرن، برخلاف مکاتب و اسلوب‌های هنری اعصار پیشین، تنها به نفی رویه‌های هنری ماتقدم دلخوش نمی‌کند، بلکه به نفی خود سنت برمی‌خیزد.» (همان: ۲۱)

بنابراین، دست‌کم دو مشابهت عمده در دیدگاه‌های آدورنو و بنیامین به چشم می‌خورد: (۱) هر دو قائل به فرایندی تاریخی یا دیالکتیکی هستند که در طی آن، هنر می‌کوشد تا از جادو و آئین جدا شود. (۲) هر دو خودآئین شدن هنر را «حداقل به معنای انفکاک آن از سنت - به سان لحظه‌ای از این فرآیند برمی‌شمرند. فقط با آغاز کردن از چنین اشتراکاتی است که قادر می‌شویم اختلافات موجود میان تفاسیر هر یک از این دو متفکر از فرآیند تاریخی مورد اشاره و پیامدهای آن را بررسی

کنیم. چه، چنانکه شلینگ می‌گفت: «آغاز همواره نفی آن چیزی است که از آن می‌آغازد.»

خودآئینی نمودها

در بخش پیشین مشاهده کردیم که نزد بنیامین خودآئین شدن هنر محصول فرایند هاله‌زدایی از هنر است: به عوض کسب وثاقت و اقتدار به میانجی پیوند با کنش‌های آئینی و بالنتیجه بیرونی هنر خود مبنای اقتدار خویش می‌شود؛ به تعبیر بنیامین، «ارزش نمایشی»^{۱۱} آثار، بر «ارزش کیشانه»^{۱۲} آن‌ها غلبه می‌کند. ولی، رابطه بنیامین با ایده خودآئینی هنر به اینجا محدود نمی‌شود؛ فی‌الواقع، توضیحات قبلی ما فقط یک وجه از وجوه چندگانه و پیچیده این رابطه را تبیین کرده است.

اجازه دهید به نقل قول پیشین خود از رساله «اثر هنری» بازگردیم: «هنگامی که هنر [...] فرارسیدن بحران را احساس کرد، به یاری آموزه هنر برای هنر، به این وضع واکنش نشان داد، آموزه‌ای که در حکم نوعی الهیات هنر است. سپس، از بطن آن، مستقیماً نوعی الهیات سلبی در هیأت ایده هنر «ناب» سربرآورد که نه فقط هر نوع کارکرد اجتماعی، بلکه هر نوع تعیین و [مقوله‌پردازی] ناظر به موضوع کار را رد کرد.» (همان: ۱۳۸۹ الف: ۲۵-۲۶ [تأکید از من]). ترکیب «الهیات سلبی» در این جملات، در واقع، گرهگاهی است که در آن دو تلقی مختلف از خودآئینی به یکدیگر پیوند می‌خورند. برای توضیح این موضوع، باید یک حاشیه‌روی کوتاه به حوزه الهیات داشته باشیم. می‌دانیم که در این حوزه، عموماً دو رویکرد تقابلی در قبال مسئله شناخت خداوند وجود دارد: الهیات ایجابی و الهیات سلبی. اما همچنان که بسیاری نشان داده‌اند، تقابل میان این دو، آنقدرها هم که در نگاه نخست به نظر می‌رسد، سفت‌وسخت نیست: الاهیات سلبی تنها زمانی قادر می‌شود که بی‌وقفه بر طبل «نتوان شبه تو جستن» بکوبد، که نقداً ملاکی برای غلط بودن این تشبیه داشته باشد، و وجود این ملاک - حتی اگر در حد چیزی نظیر «نامتناهی بودن خداوند» باشد - یعنی حصول شناخت یا پیش‌شناختی از شبه «او».

با بازگشت به بحث ملاحظه می‌کنیم که الهیات سلبی مستتر در «هنر برای هنر»، نیز در چنین نسبتی با کنش‌های آئینی قرار دارد که تا پیش از این، مقوم الهیات ایجابی هنر بودند. درست است که «هنر برای هنر» هر نوع کیش و آئین بیرونی را از هنر سلب می‌کند و باین معنا لحظه‌ای از فرایند «افسون زدایی» است، ولی در عین حال، نفس اتکای هنر به آئین را مسلم می‌گیرد و از این منظر، پافشاری بر آن می‌تواند به مانعی در برابر روند افسون‌زدایی بدل شود، یا به شکلی از مقاومت در برابر «نیروهای مولده سکولار تاریخ» (بنیامین، ۱۳۷۵: ۴). وانگهی، افسونی که «هنر برای هنر» بر هنر می‌کند، نه مقاومتی در برابر کالایی شدن که نمودی ایدئولوژیک در جهت کوشش برای حجاب افکندن بر این روند است. بنیامین گرفتار آمدن هنر در چنین طلسمی را به معنای محروم شدن آن از «پیوند تنگاتنگش با عناصر تعلیمی، آگاهی‌بخش و سیاسی» می‌داند. (نقل از: Markus, 2009: 115)

اما خودآئینی هنر هنگامی تمامی نیروی ایدئولوژیک خود را آزاد می‌کند که ابزاری در خدمت فاشیسم می‌شود. در «اثر هنری» می‌خوانیم: «فاشیسم می‌کوشد توده‌های نوظهور پرولتاریایی شده را سازماندهی کند، بی‌آنکه دستی در مناسبات مالکیتی ببرد که توده‌ها در تلاش حذف آن‌اند. فاشیسم راه نجات خود را در این می‌بیند که به این توده‌ها، نه حق‌شان را، بلکه مجال بدهد برای بیان خود.» (بنیامین، ۱۳۸۹ الف: ۵۲) نمایش‌ها و آئین‌های عظیم توده‌ای که فاشیسم به راه می‌اندازد در کنار پروپاگاندای آن در ستایش از زیبایی و شکوه جنگ، همه و همه تلاشی است برای گشایش مجال «بیان» توده‌ها بر مبنای الگوی استتیک خودآئینی، یا به تعبیر بنیامین: «استتیک کردن حیات سیاسی.» فی‌الواقع، شباهت عجیبی میان منویات فاشیسم و ایده خودآئینی هنر وجود دارد: اگر فاشیسم با اعطای حق بیان به توده‌ها آن‌ها را از حق‌شان محروم می‌کند، «هنر برای هنر» نیز تحت لوای آزادی صوری هنر از آئین، سد راه امکانات تازه‌ای می‌شود که تکنولوژی برای هنر به ارمغان آورده است. این شباهت وقتی عجیب‌تر می‌شود که مشاهده می‌کنیم بسیاری از

داشت تا سرفصلی مهم از تفکر او، طرفه آنکه نگاهی گذرا به ابعاد تاریخی ماجرا نیز حاصلی جز هرچه باورناپذیرتر شدن این جوک نخواهد شد.

در نامه‌ای که پیشتر ذکر آن رفت، آدورنو از «جبهه متحدی» یاد می‌کند که علیه «هنر برای هنر» شکل گرفته و «از برشت تا جنبش جوانان گسترده‌است». (Adorno, 1980, 122) نکته طنزآلود ماجرا اینجاست که در قلب سپاه این «جبهه متحد» چپگرایانی نشست‌اند که در نگاه اول، بس محتمل می‌نماید که آدورنو در میان آنان هم‌پیمانی برای خویش بیابد. اما حال که تمامی این جبهه در لزوم سیاسی شدن هنر و نقد خودآئینی آن به مثابه نقطه اوج انحطاط فرهنگ بورژوازی هم داستان‌اند، ظاهراً برای آدورنو چاره‌ای جز «هنرناشناس»^{۶۱} [یا «بی‌فرهنگ»، و یا با ترجمه‌ای جسارت‌آمیزتر: «مغول‌صفت»] نامیدن آن‌ها و چرخش به جانب جبهه مقابل باقی نمی‌ماند. ولی مشکل آن است که او در این جبهه نیز چیزی نمی‌یابد مگر «زیبایی پرستانی»^{۶۲} که سر آن دارند تا با تبدیل هنر به «منبع و ذخیره‌ای طبیعی برای ناعقلانیت» (ibid., 2002: 336)، آن را به کالایی با برچسب و بهای معین فروکاهند.

باری، هر آن کس که با تفکر آدورنو حقیقتاً آشنا باشد، به زودی درخواهد یافت که هر اندازه دفاع آدورنو از خودآئینی بیشتر رنگ‌وبوی جوک را به خود بگیرد، به همان میزان احتمال تجلی حقیقت در آن نیز افزایش می‌یابد. همانگونه که فروید جوک‌ها را درست به واسطه سرشت غیر جدی و ناپرداخته آن‌ها حامل حقیقت سرکوب‌شده می‌دانست، آدورنو نیز حقیقت را در ناسازگی و امر خلاف‌آمد می‌جوید و نه در همسانی و تطابق با امر کلی: «حقیقت از این باور توهم‌آمیز جدایی‌ناپذیر است که از پس چهره‌های رستگاری خیالی، رستگاری حقیقی پدید خواهد آمد.» (ibid., 1999: 121-122)

۲. آدورنو خودآئینی هنر را شرط اساسی‌ای می‌انگارد که موجب تجلی «چهره‌های رستگاری خیالی» در دل هنر می‌شود. در مقاله تعهد می‌خوانیم: «حتی در ولایش یافته‌ترین اثر هنری نیز، گونه‌ای» باید طور دیگری

مقولات نظری استتیک در تناظر مستقیم با رویه‌های عملی فاشیسم قرار می‌گیرند: چنانکه جورج مارکوس نشان می‌دهد، «پیشوا» همان «تابعه» کانتی است، و «محاکات» همان جان‌کندن‌های فرد برای ادغام شدن در «اجتماع مردم»^{۶۳}،^{۶۴}

نقد تند بنیامین بر وجوه ایدئولوژیک هنر خودآئین، خواه ناخواه پرسش بدیلی را که او پیش روی هنر مدرن می‌گذارد، پیش می‌کشد. در اینجا قصد پرداختن به این پرسش را نداریم، فقط باید اشاره کنیم که پاسخ ظاهراً ساده و سر راست بنیامین در انتهای «اثر هنری» - «سیاسی کردن هنر» (همان: ۵۴) - باید درون فضای اندیشه خود او بررسی شود و نه ذیل ایده‌های کمابیش مبهمی که درست یا غلط، عموماً ذیل نام «ادبیات متعهد» یا شکل به روزشده‌اش «هنر رادیکال» تقسیم‌بندی می‌شوند. درست است که بنیامین به شدت مجذوب یکی از سیاسی‌ترین هنرمندان قرن بیستم یعنی برتولت برشت است، اما این چیزی از علاقه او به بودلری نمی‌کاهد که کتاب گل‌های شر را به توفیل گوئی - واضح شعار «هنر برای هنر» - تقدیم می‌کند. فراموش نباید کرد که در نظریه هنر نیز بنیامین چهره ژانوسی خویش را حفظ می‌کند: چهره متفکری که از همان آغاز بنا را بر «گام برداشتن رادیکال و نه با انسجام» (نقل از: Nagele, 2004: 157) گذاشته است.

نمود خودآئینی

۱. «فلسوفی بدبین که سرودن شعر پس از آشویتس را جنایت می‌دانست و می‌گفت فیلمی نبوده است که پس از تماشایش، احساس خرفت شدن نکرده باشد»: به احتمال قریب به یقین، اگر چیزی شبیه «دانشنامه شفاهی فلسفه» وجود می‌داشت، در ذیل مدخل «آدورنو» چنین نمایی از رابطه او با هنر ترسیم می‌کرد. اما آنچه در این دانشنامه آمده، صرفاً شمه‌ای ناچیز از مصادیق پرشماری است که در راستای نقد «سازش‌گری فرهنگی»^{۶۵} در جای‌جای آثار آدورنو پراکنده شده است. با کنار هم قرار دادن این مصادیق، باید گفت که پافشاری چنین متفکری بر خودآئینی هنر بیشتر به یک جوک شباهت خواهد

می‌بود «پنهان وجود دارد».

(ibid, 1974: 88) می‌توان از این جمله نتیجه گرفت که اثر هنری وعده جهانی دیگر را طرح می‌کند. اما باید بلافاصله تذکر دهیم که گزاره آدورنو، ابدأ بدان معنا نیست که اثر باید خود را به کارگزار آن رؤیای پادروهای «جهان دیگری ممکن است» بدل سازد. بلکه همان قید «حتی در ولایت‌ترین اثر هنری نیز»، برای نشان دادن این نکته کفایت می‌کند که وعده مزبور، بیش از آنکه با محتوای اثر مرتبط باشد از فرم آن نشأت می‌گیرد. فرم خودآئین اثر هنری موجب می‌شود که اثر با بستن پنجره‌های ناظر بر جهان بیرونی، موندی «در خود محاط»^{۱۸} شود. به زبان یکی از شارحان آدورنو: «اثر هنری نمونه‌ای تک و تنها و غریب افتاده از جهانی است که تنها در هنر، راهی برای هستی بخشیدن به خویشتن باز می‌یابد.» (Huhn, 2004: 6) این جهان تکینه^{۱۹} از امکانات تحقق‌نیافته‌ای خبر می‌آورد که در عین حال، به واسطه تجلی این جهان در هنر، به تحقق آن‌ها نیز می‌توان امید بست، چرا که اکنون از درجه‌ای، ولو نازل، از هستی برخوردار شده‌اند.

ناگفته پیداست که ایدئالیسم مشهود در چنین دفاعیه‌ای از هنر کمتر کسی را راضی می‌کند، ولی جای نگرانی نیست: وجه اتوپیایی هنر تنها نقطه عزیمت آدورنو در راه دفاع از خودآئینی آن را شکل می‌دهد و بس. خود او به صراحت اذعان می‌کند که آثار هنری به وعده خویش وفادار نمی‌مانند: «برخلاف هر چیز بشری، هنر ادعا می‌کند که از دروغ گفتن ناتوان است، و بدین ترتیب به دروغ گفتن واداشته می‌شود.» (Adorno, 2002: 132) نخستین معنای «دروغ گفتن» هنر به واقعیت قرار داشتن هنر در جامعه شی‌ءواره باز می‌گردد. نظر به دیگر آئینی‌ای که بارزه تمامی جلوه‌های حیات در چنین جامعه‌ای است، ادعای اثر هنری به خودآئینی نیز کذب از کار درمی‌آید. اما برای یافتن معنای دوم و مهمتر «دروغ گفتن» هنر، باید بار دیگر به مقوله فرم بازگشت. زیرا پیوند اثر با دیگر آئینی، تنها از بیرون نمایان نمی‌شود، بلکه در درون مرزهای خود اثر نیز باز تابیده خواهد شد. با تأمل بیشتر در هر اثر در خود فرو رفته‌ای می‌توان رد ترک‌ها و نابسندگی‌های فرمی‌ای را مشاهده کرد که در بطن خود اثر نقش بسته است، و نشان‌دهنده نفی توهم خودآئینی مطلق هنر، در

دل خود اثر است. به علاوه باید این نکته را اضافه کرد که آثار هنری راستین، نه تنها کوچک‌ترین کوششی برای سرپوش گذاشتن بر این ترک‌ها نمی‌کنند، بلکه با تمام وجود در پی هرچه آشکارتر کردن آن‌ها هستند. نکته‌ای که آثار بکت مثل اعلائی آن است - و البته بدیهی است که نباید چنین ترک‌هایی را با ترک‌های ناشی از کج سلیقه‌ی یا «مغول‌صفتی» خلط نمود.

بدین ترتیب، شکافی میان هستی در خود و هستی برای خود آثار هنری دیده می‌شود: هر چه آثار خودآئین‌تر می‌شوند، دیگر آئین‌تر از آب درمی‌آیند، یا به زبان آدورنو: «با بدل شدن^{۲۰} به آنچه هست، هنر دیگر قادر نیست به آنچه می‌خواهد، تبدیل شود.» (ibid, 351) البته پاسخ هگلی استاندارد به این معما، عبارت از حفظ صورت بالاتری است که در روند سیروت بدست آمده‌است، ولی درست در همین جاست که دیالکتیک آدورنو از سلف خویش جدا می‌شود و بر حقیقت‌مندی صورت پایین‌تر انگشت می‌گذارد. به تعبیر مایکل کلی، در نزاع میان دروغی که از دهان هنر خارج می‌شود و راستی که بر زبان واقعیت تجربی جاری می‌شود، «آدورنو» (در مقام دیالکتیسین سلبی) با واژگون کردن میز بازی، ادعا می‌کند که از آنجا که هنر آنچه را که فاقد هستی است، نمایان می‌سازد و در نتیجه دروغ می‌گوید، در عین حال به حقیقت پیوند می‌خورد.» (Kelly, 2003, 58) در نگاه اول، بدیهی به نظر می‌رسد که واقعیت تجربی، خانه یا مکان هندسی^{۲۱} حقیقت است و هنر خانه یا مکان هندسی کذب و دروغ. اما حال که «زندگی، زندگی نمی‌کند» و در مقابل، «آثار هنری نوعی زندگی خاص و منحصر به فرد^{۲۲} دارند.» (Adorno, 2002: 4) قواعد بازی به هم می‌ریزد و به تعبیری، حقیقت و کذب از خانه «تبعید» می‌شوند. پس باید تعبیری را که در ابتدای این بند آوردیم، تصحیح کنیم: هرچه آثار خودآئین‌تر می‌شوند، بیشتر به نمودی از خودآئینی بدل می‌شوند. نکته اینجاست که «نمود خودآئینی»^{۲۳} بودن به سادگی معادل دیگر آئین بودن نیست؛ اولی در جانب حقیقت و هنر می‌ایستد، دومی در جانب کذب و زندگی.

این همه نشان می‌دهد که چرا آدورنو اصرار داشت اثر هنری را یک «رفتار»^{۲۴} بنامد. شکست اثر در تحقق رؤیای

هنری، این وجه از مصالح و مواد صرفاً شأن و مقامی محدودکننده دارند. آثار هنری، آنچه را که در تضاد با آن‌ها قرار دارد، در درون خویش حمل می‌کنند. مصالح هنر نیز درست به مانند اسلوب‌های هنری، دستخوش تحولات تاریخی و اجتماعی بوده‌اند و عنصر ناهمسان آثار هنری عبارت است از آن بخشی از اثر که در برابر وحدت آن مقاومت می‌کند و این وحدت نیز بدان نیاز دارد تا به چیزی بیش از پیروزی مفتضحانه‌ای بر دشمنی دست‌وپا بسته بدل شود. [تأکید از من] (ibid: 344) به عبارت دیگر، در آثار هنری، شکل مرسوم و متداول رابطه درون و بیرون در هم ریخته است، آثار هنری چنان عناصر بیرونی و ناهمسانی را در دل خویش جای داده‌اند که در برابر آن‌ها، وجه طبیعی مصالح هنر «صرفاً شأن و مقامی محدودکننده دارد». نبرد اصلی در درون اثر برپاست و نه بیرون آن. آن رویارویی راستینی با ابژه‌ها که بنا بود مقوم رسالت اصلی سوژه باشد، حال در اثر و در قالب تنش روح با مواد و مصالح یا بهتر بگوییم وجه حسانی^{۲۶} هنر رخ می‌دهد. بدین معنا است که تام هاهن می‌نویسد: «اگر نه در هیچ جای دیگر، در هنر است که تاریخ رخ می‌دهد. تاریخ موجود در هنر، برخلاف نا تاریخ حاکم بر واقعیت بیرونی، در حکم انکشاف سوپژکتیویته است.» (Huhn, 2004: 16)

جملاتی از آدورنو که در بالا نقل شد، در عین حال به نحو غیر مستقیمی یادآور ایده «محتوای حقیقت»^{۲۷} نیز می‌شوند. برای به چنگ آوردن حقیقت اثر باید کاری بیش از ستایش ساده‌لوحانه این هم‌نشینی اضداد انجام داد. باید به فراسوی اثر رفت و مع‌هذا یک لحظه نیز از یاد نبرد که مسیر این تعالی باید تنها از درون اثر عبور کند، که در غیر این صورت محتوای حقیقت، صرفاً نسخه‌ای از آن بصیرت بی‌زمان «صورتی در زیر دارد آنچه در بالاستی» می‌شود، چیزی در ردیف «پیروزی مفتضحانه‌ای بر دشمنی دست‌وپا بسته».

کلام آخر

در آنچه گذشت، مشاهده کردیم که چگونه مواضع آدورنو و بنیامین، به رغم تکیه بر مبانی کمابیش یکسان، به نتایج متباینی در باب هنر مدرن ختم می‌شوند. اما امروز و چند دهه پس از طرح این مواضع، آن‌ها رویاروی هنری

بدل شدن به موندادی در خود فرو بسته، موجد پیوند آن با حقیقت - یا نقد ایدئولوژی - می‌شود. اکنون اثر به لکه نوری لرزان و وهم‌آلود بر متن تاریخ جهان شباهت دارد، به «نمود خودآئینی». ولی درست همین آرایش است که راه را برای پیوند آن با حقیقت هموار می‌کند. اگر لکه محو شود «این به معنای تفوق «نمود» است - جهانی بر جای می‌ماند که کذب در آن منزل کرده‌است؛ و اگر لکه سرتاسر متن را در برگیرد» این معادل چیرگی گزینه «خودآئینی» است، حقیقت الی‌الابد خانه خویش را باخته است.

به یاری فرمول موجز و فشرده «نمود خودآئینی»، می‌توانیم به نتایج بسیاری درباره هنر دست یابیم. مثلاً بد نیست اشاره کنیم که «نمود خودآئینی» از سرشت پرتنش، ناهمسان، و در یک کلام، «تاریخی» فرآیندی پرده برمی‌دارد که در بخش خودآئینی هنر به مثابه فرآیندی تاریخی مورد بحث قرار گرفت. می‌توان ساعت‌ها در این باره بحث کرد که آیا ادعای عقلانیت مبنی بر جادودایی از هنر، خود شکل دیگری از جادو نیست؟ آیا فرآیند کالایی شدن هنر به خودآئینی آن انجامیده یا بالعکس؟ و... اما دست‌کم تا آنجا که به تحقیق ما مربوط می‌شود، پرسش مهم‌تر، بر سر ابژه غریبی به نام ابژه استتیک است که از پی این فرایند خلق می‌شود و نمودی از خودآئینی دارد، چرا که «تاریخ درون ماندگار آثار هنری است، نه اینکه در حکم برآوردی متزلزل از آن‌ها و یا تقدیر بیرونی آن‌ها باشد.» (ibid: 91) «نمود خودآئینی»، در عین حال معادل همان «سرشت دوگانه‌ای» است که آدورنو در دل این ابژه بازمی‌شناسد: ابژه استتیک در آن واحد «هم خودآئین است» و هم یک فاکت اجتماعی (fait social) (ibid: 4). و سرآخر، فرمول ما جلوه‌ای است از تمامی تقابل‌های دوتایی و تعارض‌آمیزی که در درون اثر یافت می‌شود: سویه‌های فرمی و محتوایی، میمیک و عقلانی، و یا حسانی و روحانی.

جمع‌بندی تمامی این نتایج را می‌توان در این جملات از «نظریه استتیک» مشاهده کرد: «روح^{۲۸} موجود در آثار هنری، در اصل و اساس خود، امری ناب و خالص نیست. [...] اما آنچه در آثار هنری در تضاد با روح قرار می‌گیرد، به هیچ وجه معادل آن وجهی از مصالح و مواد مورد استفاده هنر نیست که صبغه‌ای طبیعی دارد؛ در آثار

19. singular
20. becoming
21. locus
22. sui generis
23. semblance of autonomy
24. comportment
25. Geist
26. Sensuous
27. truth-content

کتابنامه

بنیامین، والتر. (۱۳۸۹ الف)، «اثر هنری در عصر بازتولیدپذیری تکنیکی آن»، در *زیبایی‌شناسی انتقادی*، ترجمهٔ امید مهرگان، چ ۴، تهران: انتشارات گام نو.

_____ . (۱۳۷۵)، «قصه‌گو: تأملاتی در آثار نیکلای لسکوف»، ترجمهٔ مراد فرهادپور و فضل‌الله پاکزاد، ارغنون، ش ۹ و ۱۰، تهران: سازمان چاپ و انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی. (۱۳۸۹ ب)، کافکا به روایت بنیامین، ترجمهٔ کوروش بیت‌سرکیس، تهران: نشر ماهی.

Adorno- (1980), *Aesthetics and Politics: the Key Texts of the Classic Debate Within German Marxism*, with an Afterword by Fredric Jameson, London: Verso.

Adorno, Theodor. (1997), *Aesthetic Theory*, Editors: Gretel Adorno and Rolf Tiedemann, Newly translated, edited, and with a translator's introduction by Robert Hullot-Kentor, London/New York: Continuum.

_____ . (1974), «Commitment», in *New Left Review* 1/87-88, September-December 1974.

_____ . (1999), *Minima Moralia: Reflections from Damaged Life*, translated by E.F.N. Jephcott, London: Verso.

Kelly, Michael. (2003), *Iconoclasm in Aesthetics*, Cambridge: Cambridge University Press.

Huhn, Tom. (2004), «Thoughts Beside Themselves», in *The Cambridge Companion to Adorno*, ed. by Tom Huhn, Cambridge: Cambridge University Press.

Markus, George. (2009), «Benjamin's Critique of Aesthetic Autonomy», in *Walter Benjamin and Architecture of Modernity*, ed. by Andrew Benjamin and Charles Rice, Victoria: Re.press.

Nagele, Rainer. (2004), «Body Politics: Benjamin's Dialectical Materialism Between Brecht and the Frankfurt School», in *The Cambridge Companion to Benjamin*, ed. by David S. Ferris, Cambridge: Cambridge University Press.

قرار دارند که دستخوش دگرگونی‌های بسیاری شده است. جایگاه مرکزی کیچ در هنر پست‌مدرنیستی و استفاده گسترده آن از عناصر زندگی روزمره، به تردیدهای بسیاری در مورد پافشاری آدورنو بر هنر مدرنیستی خودآئین دامن می‌زند: آیا چنین پافشاری‌ای خود در جهت نوعی «تزییق بیرونی مفاهیم به هنر» عمل نمی‌کند که آدورنو به درستی منتقد سرسخت آن بود؟ از سوی دیگر، روند بعدی امور نشان داد که معانی سیاسی‌ای که بنیامین برای این موج نوظهور - یا دست کم، برای اسلاف آن - قائل بود، چه فاصلهٔ بعدی با واقعیت تاریخی آن داشت: کوشش بی حد و حصر هنر پست مدرن در جهت تخریب هالهٔ خویش، سرآخر حاصلی نداشت مگر ادغام هرچه شدیدتر آن در دم و دستگاه صنعت فرهنگ. ناگفته پیداست که آرای هر دو متفکر نیاز به جرح و تعدیل‌های اساسی خواهند داشت، اما این نه به معنای انکار اهمیت این آرا که به منزلهٔ تصدیق خصلت تاریخی‌ای است که خود با تمام قوا بر آن پای می‌فشرند.

پی‌نوشت‌ها

۳۲

1. Autonomy
2. Autonomous
3. Heteronomous
4. l'art pour l'art
5. self-dissolution
6. disenchantment
۷. از اینجا به بعد، اختصاراً با عنوان «اثر هنری» از رسالهٔ بنیامین یاد می‌شود.
8. artifact
9. tradition
10. individuation
11. Exhibition Value
12. Cult Value
13. Volksgemeinschaft
۱۴. در مقاله‌ای با عنوان «نقد بنیامین بر خودآئینی استتیک»، مارکوس سه وجه کلی نقد بنیامین بر خودآئینی را چنین خلاصه می‌کند: «خودآئینی هنر به مثابه واقعیتی تاریخی، [خودآئینی هنر] به مثابه «توهمی ایدئولوژیک»، [خودآئینی هنر] به مثابه «الگوی برای فرآیندهای اسطوره‌ای در جهت افسون‌زایی مجدد [Re-enchantment] که امروزه نمایانگر خطری هولناک هستند.» (Markus, 2009: 118)
15. cultural conformism
16. philistine
17. aesthete
18. self-contained