

هنر پست‌مدرن به مثابه بحران مدرنیته:

مروری بر پیش‌نویس در آمد آدورنو بر "نظریه زیباشناختی"

نوشته نیکولاس بالسترز

ترجمه مهدی قادرنژاد حمامیان

نظریه زیباشناختی آدورنو یکی از مهم‌ترین تعهدات زیباشناختی قرن بیستم را مورد توجه قرار می‌دهد. در "پیش‌نویس درآمد" بر نظریه زیباشناختی، آدورنو شرح می‌دهد که دشواری هنر مدرن نیازمند طرح زیباشناختی جدیدی است. در پی هراس ناشی از هولوکاست، هستی‌دلال‌گر انسانیت مورد ادعای هنر مدرن به نحو قابل ملاحظه‌ای مورد تهدید قرار گرفت. هم‌چنانکه غرب بنیاد یافته بر پایه خرد روشنگری به جانب متضادش منحرف شد- یعنی به جانب توحش، هنر مدرن هر چه بیشتر فهم‌ناپذیر شد. با گذار از "حرکت از تیر و کمان به سوی بمب‌های مگاتنی" که به دهشت هولوکاست و ناکازاکی انجامید، آدورنو به این نتیجه رسید که شعر سرودن بعد از این واقعه بی‌معنا است. این تناقض به این معنا نیست که واقعه آشویتس استمرار هنر مدرن را سلب می‌کند. در عوض، آدورنو پیشنهاد می‌دهد که هراس ناشی از هولوکاست به گونه‌ای بنیادی هنر را مجبور می‌کند که در پی امر نو باشد. و امر نو بدل به رسالت هنر مدرن شد. در اجبار به بدل شدن به "چیزی کاملاً متفاوت در جامعه که در حال پدیدار شدن است" هنر مدرن خود را در یک لحظه "پیشانی" می‌یابد... پیشانی‌ای متعاقب فجایعی واقعی و در مواجهه با حوادث در حال ظهور پیش رویش...^۱ این آسیمگی (پیشانی) که در نتیجه مصرف‌گرایی تشدید هم شده است، آسیمگی (پیشانی) حاصل از نظامی‌گرایی در حال روز افزون، نابرابری اقتصادی، و نابودی تفاوت فرهنگی است. با این وجود، در چرخش به سمت هنر پست‌مدرن تمامی این آسیمگی‌ها (پیشانی‌های) مدرن به نظر می‌رسد که از دست رفته یا تطبیق یافته و برطرف شده‌اند. با این همه، هنر پست‌مدرن در مواجهه با رنجهای جهانی ضعیف عمل کرده است. ادعاهای پایای آدورنو در مورد فهم سیر پیشرفت هنر مدرن شاید همچنین کمک ما باشد در فهم شکست هنر پست‌مدرن. بدین وسیله، ما می‌توانیم از لحاظ فلسفی وضعیت کنونی انسانیت‌مان را بفهمیم.

هدف مقاله پیش رو بررسی تلاش‌های آدورنو در از نو سازمان دادن زیباشناسی از خلال شرح هنر مدرن می‌باشد. روش دیالکتیکی آدورنو او را ملزم می‌کند که تناقضات جای گرفته در نظریات موجود هنر را آشکار کند، در حالی که این تناقضات را از طریق شیوه نفی‌ای معین/جبری و درون یک دستگاه ترکیب می‌کند. این دستگاه جریان اندیشه دیالکتیکی او را مد

نظر دارد. چنین جریان فکری‌ای امکان جستجوی امور جزئی در ورای امر کلی، و یا کلیت به جای امور جزئی را انکار می‌کند. تنها از راه انتقال همه بخش‌ها و از خلال تضادهای درونی‌شان است که دریافتی زیباشناختی از هنر مدرن می‌تواند ممکن شود. دلبستگی آدورنو با شیوه نوشتاری تکه تکه، که به مثابه شیوه نگارش قطعه قطعه توصیف شده است، بستگی‌های مشترکی با فرم هنری مدرن شخصیت‌های ادبی چون ساموئل بکت دارد. هرچند، نیاز به گفتن ندارد که شیوه آدورنو ضد روش‌شناختی می‌باشد. در مقابل آدورنو روش را از راه فرم نفی می‌کند. تنها از خلال چنین فرایندی است که او می‌تواند مفهوم‌های زیباشناختی‌ای چون سبک، پیوستگی، معنی، ابهام و محتوای معطوف به حقیقت را تجدید کند بدون ارائه آنها به شکل امری مبتذل و تکراری. در کل، روش آدورنو به زیباشناسی فلسفی اجازه می‌دهد که هنری شود، در حالیکه در همان حال از یک جدایی محض بین آن دو اجتناب می‌کند. آدورنو پیش‌نویس درآمد را با شرح دو دشواری بنیادی برای تفسیر زیباشناختی شروع می‌کند؛ اینکه اساساً وصول به هنر از راه مقولات به تنهایی غیر ممکن است. و به گونه‌ای متناقض، قضاوت زیباشناختی متضمن دسته‌بندی ابژه‌های هنر است. آدورنو نمونه‌های متعددی از نظریات زیباشناختی را به دست می‌دهد که به خاطر همین مشکل نابسندگی اند. برای مثال نظریه نام‌انگار هنر کلیت‌های ناچیز مشتق از اصولی ناب را مفروض می‌گیرد. نظریات پیشه‌ورانه، با تأکید گذاشتن بر صنعت، هنر را به اهداف تکنیکی صرف تنزل می‌دهند. نظریه‌های تجربه‌باور نیز صرفاً تلاش دارند تا سلیقه را دسته‌بندی کرده و بدین وسیله یکسره از ابژه رها شوند. نظریه‌های فرهنگی نیز هنر را با این می‌سنجد که آن چطور با کلاسیک‌های یونان برابری کند. نظریه‌های درون‌ماندگار هنر نیز فقط فاکت‌ها را بیان می‌کنند. و خرد مرسوم و متعارف بیان‌گر این است که هنر دلالت بر لذت دارد. آدورنو تمام نظریه‌های مذکور را به دلیل ناتوانی‌شان در توضیح توسعه هنر مدرن کنار می‌گذارد. هدف "نظریه زیباشناختی" شرح هنر مدرن از طریق زبان خودش است. در حالی که فلسفه زیباشناسی به لحاظ تاریخی در توضیح دلیل توسعه پیش‌رونده هنر مدرن شکست خورده است، با وجود این شرح این مسأله از طریق زیباشناسی امری ضروری است: "محتوای (معطوف به) حقیقت یک اثر هنری نیازمند فلسفه است. تنها در این محتوای (معطوف به) حقیقت است که فلسفه با هنر یکی شده یا در آن مستهلک می‌شود."^۲

توجه آدورنو به هنر مدرن سپس به جانب تحلیلی از کانت و هگل می‌چرخد. آدورنو به نقد این دو شاه-فیلسوف می‌پردازد، در حالیکه همزمان بنیان‌های مهم حقیقت را از خلال فلسفه‌شان می‌یابد. آدورنو با نقدی مبهم از کانت شروع می‌کند. کانت به دلیل خردمدار کردن هنر-ابژه از ابژه هنری غافل می‌شود و سهواً کار هنری را در مسیری مبهم قرار می‌دهد، یعنی در جایی که آن باید راهش را در تاریکی پیدا کند، در حالیکه به نحوی هنوز حقیقت راهنمایش است. به طور کنایه‌آمیزی،

کانت ظهور هنر مدرن را پیشگویی کرده است. با این وجود کانت هنگامی که بی غرضی زیبایی را به گونه‌ای جزئی مطرح کرد دچار اشتباه شد. بر اساس این، هگل نقدش را ارایه کرد:

مطمئناً نقد هگل از کانت هنوز ارزش خود را حفظ کرده است. زیبایی که باید چیزی بیشتر از بوتله‌زاری آراسته به صورتی قرینه باشد جز یک فرمول صرف تقلیل‌پذیر به کارکردهای سوژکتیو شهودی نیست.^۳

اما نقد هگل از شهود کانتی در " بدیهی فرض کردن ناصحیح این‌همانی ورا- زیباشناسانه‌ی سوژه و ابژه در امر کلی " به خطا می‌رود. آدورنو وحدت دیالکتیک هگل را با تصدیق جوهر از خود بیگانه شده سوژکتیویته بنیادی در بستگی با ابژه فهم‌ناپذیر ذاتاً پیوسته به مدرنیته به چالش می‌کشد. به علاوه، آدورنو اشاره می‌کند که هگل به غلط هنر را با روح تطبیق می‌دهد؛ این بیان هگل که هنر نشانی از تکمیل روح مطلق را ارائه می‌کند " بسان یک لوده بازی لعنتی است (bloody farce)". دهشت بی‌حد حاصل از شیوه حکومت مطلق بعد از هولوکاست ثابت کرد که نظریه هگل درباره ضرورت امر مطلق غیر قابل پذیرش است. در نتیجه هنر نیازمند این است که خودش را از رضایت شادمانه بعد از فریب بی‌حدی که عقل در نتیجه وحشت ناشی از هولوکاست ایجاد کرد رها کند. آدورنو یک فلسفه تاریخ‌مندانانه (*historicophilosophy*) را پیشنهاد می‌دهد که می‌تواند دلالت‌گر منظومه‌ی به لحاظ تاریخی محتمل هنر مدرن باشد. رویداد تاریخ‌نگرانه جزء آغازگر روح اثر هنری است، اما تقلیل‌پذیر به آن نیست:

... آثار هنری تبلورهای شکل‌یافته فرایندی مابین روح و دیگری‌اش هستند... آنجا عینیت اثر هنری حقیقت روح است؛ آن روح است که با غیریت خودش پیوسته شده و با خود یکی شده است.^۴

بنابراین آدورنو اثر هنری را از هر گونه سازش با واقعیت تجربی می‌رهاند (واقعیتی که به طور کل غیر قابل پذیرش است) در حالیکه هم زمان واقعیت تجربی را به عنوان عنصری مهم در روح پیشرونده اثر هنری ذکر می‌کند. این حرکت در پی متعادل کردن دیالکتیک هگلی با وساطت نقطه متضادش - یعنی خردگریزی و ناسازگاری است. آدورنو ادعا می‌کند که این پیوند دیالکتیکی سلبی از پیوند بسته هگل نسبت درست‌تری است. این وضعیت نیازمند فکر کردن به ساختار عمیقاً گشوده میانجی است. اثر هنری و فلسفه در یک دل‌بستگی با هم شریکند، اینکه هر دو اولویت را به میانجی می‌دهند:

هنر چیزی بیشتر از یکه‌گی‌اش است؛ آن حتی در لحظه بی‌واسطگی‌اش نیز واسطه‌مند است، و در این گستره آن یک بستگی/ قرابت اختیاری را با مفاهیم دارد.^۵

بنابراین، تفکر هنری و تفکر مفهومی در یک ساختار مشابه شریک‌اند، از خلال رساناییشان، اما آنها یک چیز یکسان نیستند. پیش‌نویس درآمد آدورنو چالش‌های فراوانی را پیش پای خواننده می‌گذارد. کج‌راه‌های دشواری که آدورنو از آنها می‌گذرد نظریه‌اش را مستعد همه نوع بد فهمی‌ای می‌کند. برای مثال آنتونی کاساردی در نوشته‌ای با نام *پیشگفتاری بر هر زیباشناسی آینده*، ترکیبی از یک چنین بد فهمی‌ای را پیش می‌نهد:

با توجه به سنجش انتقادی آدورنو از این کلیت، یعنی این سنت ناهمگون، کار او می‌تواند به مثابه بنا کردن جایی برای فهمیدن هنر با مستثنی کردن سیستماتیک هر گونه شیوه قابل تصور برای آن بهتر درک شود: " هنر " به مثابه یادآوری ساختی تعریف خواهد شد، به مثابه چیزی که نظریه پیوسته در شرح آن ناموفق است. کاملاً برعکس. تمام نفی‌های آدورنو برای آشکار کردن تعدادی از عناصر حقیقت زیباشناختی شکل یافته‌اند و در عوض هر کدام می‌توانند در یک فهم دیالکتیکی از ارتباط بین نظریه زیباشناختی و هنر ادغام شوند. هدف نظریه زیباشناختی نگاه‌داشت قاطعانه " جایگاه ابژکتیو " هنر به گونه‌ای سفت و سخت در جایگاه/ پایگاه‌اش است به جای اینکه آن را به مثابه کارکردی از تاثیرات یا قضاوت‌های سوژه تعیین کند.^۶

این شرح شناختی را درباره اینکه آدورنو چگونه به اثر هنری و واسطه‌مندی اثر هنری اولویت می‌دهد فراهم می‌کند. با اندیشیدن به ساختار میانجی، آدورنو مدعی عینیت اثر هنری است. با وجود این حقیقت چیزی غیر از آن چیزی است که بی‌درنگ بوسیله اثر هنری فراهم می‌شود:

حقیقت این عینیت/ ابژگی از خلال آنچه که بعدها می‌آید شکل گرفته است، در جریان ظهور و توسعه‌اش، نه به واسطه آنچه که به سادگی ثابت و مفروض است. این فرآیند چیزی ندارد غیر از پیش‌رفت و ظهور حقیقت تا به مثابه یک قاعده در مقابل نابسندگی اصول قرار گیرد. (۳۵۷)

حقیقت تنها می‌تواند در ارتباط با فریفتار بی‌واسطگی اثر هنری فهم شود. روش آدورنو درباره گذرایی ابژه هنر حرف می‌زند. آن بیشتر از یک هستی ایستای صرف است. آن از طریق تجربه ابژه به مثابه یک تجربه گذرای آنی که نمی‌تواند تحت تسلط درآمد یا به طور کامل فهم شود است که ابژه هنری را از یک کالای فرهنگی جدا می‌کند. کلودیا برودسکی، در مقاله *صورت‌بندی مقوله حسانی: ابژه بودن/ object hood و عینیت* " در هنر بعد از آدورنو آن را کاملاً روشن می‌کند:

برای آدورنو، مفهوم ابژه ... در تضاد با تلقی از یک ابژه در هر برداشت سنتی فلسفی است - خواه برداشت هستی‌شناختی باشد یا دیالکتیکی: آن خودش نیست بلکه، در عوض یک "حرکت" است. به همین گونه، حرکت ذهن، "خود-پویایی ابژه"، "عینیت" را ممکن می‌سازد، و ابژه را از "درون‌بودگی فرهنگ" یعنی جایی که آن به بیرون از وجه حقیقت‌اش غوطه‌ور شده، متضمن و گسترش یافته است جدا می‌کند.^۷

همچنانکه این چکیده به روشنی بیان می‌کند، اندیشیدن به ابژه هنر نیازمند اندیشیدن به آسیب‌پذیری ابژه در ارتباط‌اش با جایگاه فرهنگی‌اش به مثابه یک کالا/متاع آماده است. هنر خود گواهی بر جدائی درون ماندگار کار بر از خود بیگانگی جامعه از طبیعت‌اش است. با این وجود میانجی خودآگاه آثار هنری همچنین از آن طبیعتی صحبت می‌کند که ورای طبیعت بی‌واسطه مقرر در واقعیت بیرونی است.

این پرسش که آیا روش آدورنو به ما در فهم چرخش پست‌مدرن کمک می‌کند، مساله مهمی است. از زمان "نظریه زیباشناسی"، امکان دارد بگوییم که هنر در برابر فتح‌های مستمر صنعت فرهنگ سکوت پیشه کرده است. با فرض اینکه در پست‌مدرنیته به نظر ما تنها قادر به درک کردن هنر از طریق کنایه، ناوابستگی و یا یکسانی/میان‌مایگی هستیم، آثار هنری بی اهمیت بودن را اثبات می‌کنند. با این وجود روش آدورنو نیازمند اندیشیدن به این چرخش تاریخی می‌باشد.

یک مطالعه آماری در دانشگاه ایلی نیوز شیکاگو در سال ۲۰۱۲ نشان داد که افراد هنر فهم و دنبال‌کننده هنر بیشتر محتمل است که در امور اجتماعی مشارکت کنند. و در اصل، افراد هنر فهم و دنبال‌کننده هنر انسان‌های بهتری هستند. این مطالعه نشان داد که این افراد نسبت به کسان دیگر غیر علاقه‌مند به هنر بیشتر محتمل است که اهدا کننده خون باشند، به همسایه خود کمک کنند و یا بیشتر درگیر مسایل اجتماع باشند. در حالیکه از لحاظ ظاهری این مطالعه کاری عالی است؛ آن به هنر یک معنای آنی از قصدیت و اتمام امور می‌دهد. در همان حال، این مطالعه شاید هشدار دهنده هم باشد. آدورنو درباره چنین تامل غیر نقادانه‌ای اخطار می‌دهد، تاملی که تنها کمک می‌کند تا هنر با وضعیت موجود خوشنود باشد. با وجود این، در پس شادی حاصل از شکل کالایی اثر هنری، غمگینی عمیقی قرار گرفته است. با وجود اینکه من زمان برای دریافت کامل از برداشت آدورنو از این غمگینی وجودی ندارم، به سادگی می‌توان گفت که در زیر این ظاهر مصرف‌گرایی خرسندانه ساده‌لوحی‌ای قرار دارد، و بیشتر اینکه زیر این ساده‌لوحی، اضطرابی وجودی، ترس و وحشتی واقع است. هر شکل از کار جمعی یا افق استعلایی در مقابل آنچه که صنعت فرهنگ آن را می‌پرورد به نظر از دست رفته می‌آید. فلسفه زیباشناسی آدورنو به ما می‌گوید که ما نیازمند آنیم که خود را از این نسبی‌انگاری سابلژکتیو پایه گذاشته شده

توسط صنعت فرهنگ رها کنیم. اگر هنرهای زیبا بخواهند زنده بمانند، اثر هنری باید بر روی معیارهای مشکل‌پسند خود، و بنیاد خود در کار جمعی و مادیت ایستادگی کند. تجربه هنر باید بر آن تجربه جمعی ایستادگی کند...

این مقاله ترجمه‌ای است از:

Ballesteros, Nicholas, Postmodern Art as the crisis of Modernity. A review of Adorno's draft introduction to "Aesthetic Theory"

¹. Adorno, Theodor W. *Aesthetic Theory*. London: Continuum, 2002. 338.

². Adorno, Theodor W. *Aesthetic Theory*. London: Continuum, 2002. 341.

³. Adorno, Theodor W. *Aesthetic Theory*. London: Continuum, 2002. 352.

⁴. Adorno, Theodor W. *Aesthetic Theory*. London: Continuum, 2002. 344.

⁵. Adorno, Theodor W. *Aesthetic Theory*. London: Continuum, 2002. 358.

⁶. Cascardi, Anthony. "Prolegomena to any future aesthetics." In *Art and aesthetics after Adorno*, 31. Berkeley: Townsend center for the humanities, University of California, 2010.

⁷. Claudia Brodsky. "Framing the Sensuous: Object hood and Objectivity in art after adorno." In *Art and aesthetics after Adorno*, 81. Berkeley: Townsend center for the humanities, University of California, 2010