هنر مدرن و فرهنگ مردمی*

ماکس هورکهایمر
ترجمهٔ محمد فرمانی

تا چند قرن پیش هنر هنوز با سایر عرصه‌های زندگی اجتماعی پیوند فشرده‌یی داشت. به‌ویژه هنرهای تجسمی به تولید اشیا مورد استفادهٔ زندگی روزمره، چه اشیای ناسوتی و چه مربوط به آیین‌های مذهبی اشتغال داشتند. در عصر جدید پیکرتراشی و نقاشی آشکارا کارکرد خود را در تزیین عمارات و شهرها از دست داده‌اند؛ این هنرها به قالب و اندازه‌یی تقلیل یافته‌اند که در آن قالب، هر **اندرونه‌یی** (intérieur) جای می‌گیرد. به موازات این روند، در برابر حسِ ترس، رفاه، آبرو و حیثیت و غیره، حسِ زیبایی‌شناسانه نیز سربرآورده و استقلال یافته و «ناب» شد. حس زیبایی‌شناسانه ناب (das rein ästhetische Gefühl) واکنش

فاعل‌شناسایی (Subjekt) مألوفی است که دیگر حالت اتمستیک (مجزا) یافته است؛ داوری فردیتی است که از معیارهای مسلط اجتماعی درمی‌گذرد. تعریف «امر زیبا» به‌عنوان امری که «عاری از مصلحت و منفعت» باشد؛ به همین [داوری] مربوط می‌شود. فاعل‌شناسایی، داوری زیبایی‌شناسانهٔ خود را بدون ملاحظه و درنظرگرفتن ارزش‌ها و سمت‌گیری‌ها و اهداف اجتماعی بیان می‌کند. در رفتار و سلوک زیبایی‌شناسانه، انسان هم نقش خویش را به‌عنوان عضوی از جامعه ابراز می‌کند و هم به‌عنوان فردیتی منفرد و منفک، از خود واکنش نشان می‌دهد. علی‌رغم تمامی ارتباطات و پیوندهای موجود میان عرصه‌های «زندگی خصوصی» و «سازمان تولید اجتماعی» میان این دو عرصه تباین بارزی وجود دارد و خودآیینی (die Autonomie) «امر زیبا» برهمین مبنا است.

«فردیت» منبعث از اِعمال هوا و هوس یا کردار و خوی ناهنجار نیست؛ بلکه برخاسته از نیروی پایداری و استقامتِ قابلیت‌های معنوی و فکری [انسان] در برابر آن جراحی پلاستیک است که نظام اقتصادی حاکم [بر جامعه] در پی قالب‌زدن انسان‌ها در هنجاری یکسویه می‌باشد. انسان‌ها برای بازیابی خویشتن در آثار هنری تا آن حدی آزاد هستند که بتوانند در برابر آن یکنواخت و یکسان‌سازی (die Nivellierung) فراگیر استقامت کنند. اعتبار تجربیات و یافته‌های فردی، آن‌گونه که در اثر هنری تجسم می‌یابد، کم‌تر از اعتبار تجربیات سازمان‌یافته‌یی که جامعه برای تسلط بر طبیعت اِعمال می‌کند، نیست. با این که ملاک سنجش و ارزیابی هنر منطوی در خود هنر است، هنر در عرصهٔ معرفت از علوم [تجربی] چیزی کم ندارد.

کانت حقانیت این ادعا را مورد پرسش قرار می‌دهد. او می‌پرسد که چگونه داوری زیبایی‌شناسانه که در آن عواطف و احساسات سوبژکتیو عرضه می‌شود، می‌تواند به نوعی داوری مشترک و جمعی مبدل شود؟[1] چون علم از پذیرش احساسات به‌عنوان مدرک و دلیل سر باز می‌زند، بنابراین چگونه می‌توانیم وحدت و اشتراک در دریافت و تأثر از آثار هنری را مُدلّل کنیم؟ تا آن‌جا که به احساسات رایج در میان تودهٔ مردم مربوط می‌شود توضیح آن آسان است: آن‌ها همواره برخاسته از مکانیسم‌های مسلط اجتماعی‌اند. ولی آن نهاد اسرارآمیزی که در هر فردیتی منطوی است و هنر آن را مخاطب خود قرار می‌دهد، چیست؟ آن حسِ خطاناپذیری که هنر همواره علی‌رغم همهٔ تجربه‌های بازدارنده و متضاد به آن اعتماد می‌کند، کدام است؟ کانت کوشیده است این مسئله را با توسل به مقولهٔ «ذوق سلیم زیبایی‌شناسانه» (Sensus Communis aestheticus) کاملاً منفک کند. مبنای تعریف او مبتنی بر شیوه‌یی از تفکر است که به‌قول خود کانت باید «عاری از پیشداوری»، «محکم و استوار» و «شامل وگسترده» (یعنی دربرگیرندهٔ دیدگاه دیگران) باشد[2] به‌عبارت دیگر کانت بر این باور بود که داوری زیبایی‌شناسانه هر یک از ابنای بشر، با قابلیتی که همهٔ انسان‌ها از آن برخوردارند، تحقق می‌یابد و قطع‌نظر از رقابت جنگ‌آسا و مرگباری که در فرهنگِ حاکم بر کسب و کار متداول است، انسان‌ها به‌لحاظ امکانات و قابلیت‌های رشد و تکامل با یکدیگر هم‌سو هستند. پاتر (Pater) می‌گوید: هنر بزرگ باید حاملِ بارقه‌یی از روح بشریت باشد»[3] و گی‌یو (J.M. Guyau) اعلام می‌کند: «هنر با امر بالقوه و ممکن سروکار دارد و فراسوی جهان مألوف و آشنا، جهانی دیگر... یعنی جامعه‌یی نوین را قرار می‌دهد. هنر از رهگذر **شبیه‌سازی** بر مبنای جامعه‌یی که ما واقعاً در آن زندگی می‌کنیم، جامعه‌یی دگرسان را در کنار جامعهٔ موجود بنا می‌کند. در هنر نوعی قوهٔ استقامت وجود دارد که از آلوده‌شدن هنر به ابتذال جلوگیری می‌کند.[4]

مقاومت در برابر قیود و فشارهای اجتماعی، آن‌گونه که گاهی در تحولات سیاسی پدیدار می‌شود، همواره در حریم زندگی خصوصی نیز منعکس می‌شود. در خانوادهٔ

بورژوایی هرچند که غالباً پایگاه الگوی منسوخ و کهنهٔ رفتار اجتماعی به‌شمار می‌رفت، فرد نسبت به سایر نسل‌های [پیشین] از امکاناتی سوای آنچه که حوزه کسب و کار عرضه می‌کرد نیز برخوردار می‌شد. فرد در ابتدا به‌عنوان کودک و بعداً به‌عنوان فردی بالغ، واقعیت زندگی را نه در روشنایی بی‌رحم مقررات و عوامل جاری و مقتضیات عملی، بلکه از فاصله‌یی که از شدت و تحکم آن می‌کاست ملاحظه می‌کرد. اگرچه قلمرو آزادی که در آن‌سوی دنیای کسب و کار آغاز می‌شد، آکنده از جوّ مسموم اشکال سلطه‌جویی و حاکمیت حال و گذشته بود؛ ولی به‌هرحال پناهگاه امنی محسوب می‌شد که فرد می‌توانست از فروکاست خویش در نقش و کارکردِ محضِ اجتماعی، تعالی یابد. در نگاه از چنین فاصله‌یی، عناصر واقعیت در تجربهٔ آفرینش هنری، به اشکال و تصاویری مبدل می‌شوند که نظام مفاهیم متعارف در مقابل آن‌ها بیگانه و نامأنوس می‌نمایند. البته تجربهٔ شخص به‌مثابه «فرد» از تجربه‌یی که او معمولاً به‌عنوان «عضو اجتماع» به‌دست می‌آورد، یکسره متفاوت‌نیست.ولی آثار هنری به‌عنوان تجسم معنایی که رشته ارتباطش با اعمال و کردار مادی گسسته است، دربردارندهٔاصول‌ومبنایی‌هستندکه‌آن‌دنیایی را که خودش منشأ این آثار هنری است، بیگانه و خطا جلوه می‌دهد.

نه فقط نفرت و سوگ [در آثار] شکسپیر، بلکه آزادی‌خواهی سرد و تهی از شور در اشعار گوته و حتی استغراق مدهوشانهٔ پروست در آنات زودگذر و فرّار اشرافیت و اعیان‌منشی، خاطرهٔ نوعی آزادی را تداعی می‌کند که در مقابل آن، معیارهای حاکم [بر جامعه] تنگ‌نظرانه و سبعانه جلوه می‌کنند. از آن زمان که هنر استقلال یافت و خودآیین شد، پاسدار ناکجاآبادی است که از دیانت طفره می‌رود.

آن حریم شخصی که هنر با آن خویشاوند است همواره مورد تهدید بوده است و اجتماع متمایل به آن است که [حق] این حریم را ملغی کند. از زمان تقدیس کالوینیستی شغل و کار، علی‌رغم آرای رایج، فقر و فاقه لکهٔ ننگی به‌حساب می‌آمد که فقط با جان‌کندن و کار طاقت‌فرسا قابل تطهیر بود. [تعمق در] تاریخ مراکز کار در انگلیس تا هنگام لغو قوانین مربوط به فقرا در صد سال پیش، پرده از راز این «حریم خصوصی» برمی‌دارد. این پیروزی، هر انسانی را از بردگی و رعیّت‌بودن می‌رهانید و ظاهراً انسانیتِ هر انسانی را به او بازپس می‌داد، اما در عین‌حال انسان را دوپاره کرد: شقه‌یی خصوصی و شقه‌یی اجتماعی؛ و آن شقهٔ خصوصی در گرو شقهٔ اجتماعی درآمد. زندگی در خارج از حوزهٔ اداره و کارخانه به‌عنوان [وسیلهٔ] تجدید قوا برای کار مجدد در اداره و کارخانه معین شد. به این ترتیب زندگی خصوصی به زایده‌یی محض تبدیل شد؛ زایده‌یی برای ستارهٔ دنباله‌دار کار. حریم خصوصی محدود به ساعاتی شد که آن را «اوقات فراغت» نامیدند. لازم بود که حریم خصوصی محدود شود؛ چرا که این حریم فی‌نفسه دربردارندهٔ معنایی نبود و اگر از استراحت و بازیابی انرژی مستهلک در کار فراتر می‌رفت، غیر اقتصادی محسوب می‌شد؛ مگر آن که این **وقت آزاد** صَرف آموزش تکمیلی در جهت کار و پیشه می‌شد. بعداً آشکار شد قانون کار [جدید] که به این اوضاع مشروعیت می‌بخشید تشریفات محض بوده است. در طول قرن نوزدهم با این که قید و بندهای اجتماعی سست‌تر شدند ولی منافع و مطامع شخصی باعث شدند زندگی خصوصی به نحو بارزتری بیش از پیش تابع کسب و کار شود؛ تا آن که بیکاری ساختاری قرن بیستم فرارسید و کل نظام را به لرزه افکند.

خیل‌بیکاران‌دایمی‌نمی‌توانند نیرویی‌را که‌دیگر مورد استفاده ندارد، بازتولید کنند و آموزش نیز نمی‌تواند آتیه‌یی را که اساساً مسدود شده است، بهبود بخشد. هرگاه محض انتظارکشیدن، شغل شده باشد و شغل مبدل به انتظار محض شده باشد؛ دیگر تباین و انفکاک میان زندگی اجتماعی و خصوصی محو می‌شود.

طی چندین دهه اقشار وسیعی در کشورهای صنعتی تا حدودی می‌توانستند هرچند بسیار محدود، از زندگی مستقلی برخوردار باشند. در قرن بیستم، انسان‌ها در برابر شرکت‌های غول‌آسا و دستگاه بوروکراتیک عریض و طویلی قرار می‌گرفتند. آن تفکیک پیشین عرصهٔ زندگی به [حوزهٔ] کسب و کار و حوزهٔ خانواده (که برای اکثریت کمابیش معتبر بود)، به‌تدریج ناپدید شد. پیش از این خانواده واسطهٔ القای توافقات و درخواست‌های جامعه به فرد بود و از این‌طریق علاوه بر نقش گهوارهٔ طبیعی نقش گهوارهٔ اجتماعی را نیز بر عهده داشت. خانواده هم‌چون زهدانی ثانی به‌حساب می‌آمد که در پناه آن فرد توان آن را به‌دست می‌آورد تا بتواند در اجتماع روی پای خود بایستد. البته خانواده این نقش را فقط در میان اقشار مرفه برآورده می‌کرد. در اقشار فرودست جامعه، این روند اغلب از آن‌جهت دچار اختلال می‌شد که کودک بسیار زود به خود وانهاده می‌شد. خلق و خوی کودک زودهنگام به تندی و خشونت می‌گرایید و ضرباتی که به او وارد می‌شد موجب نارسایی‌های روحی، خشم انباشته‌شده و همهٔ تبعات و عواقب مربوطه می‌شد. در پس رفتار «طبیعی» به‌اصطلاح خلق که غالباً روشنفکران آن‌گونه تمجیدش می‌کنند، ترس، بغض و رنج و درد نهفته است. تجاوزات جنسی توسط جوانان، گسترش شدید تعصبات قومی و ملی در عصر حاضر همگی گواه بر این ماجرا است. شر و بدی از طبیعت نشأت نمی‌گیرد، بلکه حاصل قهر و زوری است که اجتماع نسبت به انسانی که میل به شکوفایی دارد، اعمال می‌کند.

در واپسین مراحل جامعه صنعتی، والدین خانواده‌های مرفه، قبل از آن‌که فرزندانشان را به‌عنوان وارثان خود پرورش دهند، به‌منظور انطباق آتی فرزندانشان با **فرهنگ توده‌یی** (Massenkultur) تلاش می‌ورزند. آن‌ها غیرقابل اطمینان‌بودن [تداوم] رفاه را تجربه کرده و دریافته و از آن درس عبرت می‌گیرند. در میان اقشار تهی‌دست، اقتدار و مرجعیت حمایت‌گرانهٔ والدین که به‌هرحال همیشه در معرض تهدید بود، کاملاً از هم پاشید تا آن‌که نهادی چون سازمان نوجوانان فاشیست (Balilla)[۵] جای آن اقتدار را گرفت. امروزه حکومت‌های توتالیتر غربی خود امر تربیت فرد را برای ایفای نقش‌اش به‌عنوان عضوی از توده مردم برعهده گرفته‌اند. این حکومت‌ها ادعا می‌کنند که شرایط و روابط مستقر در شهرنشینی کلاً چنین [نظارتی را] ایجاب می‌کند. ولی این معضل و مسئله که فاشیسم آن را چنین خشونت‌بار حل کرد؛ یکصد سال است که در جامعهٔ مدرن موجود است. میان گروه‌های کودکان کامُرا (Camora) و باشگاه‌های زیرزمینی نیویورک رابطه و پل مستقیمی وجود دارد؛ با این تفاوت که سازمان کامُرا هنوز دارای نقش و ارزش‌های تربیتی نیز بود.

امروزه در میان تمام اقشار جامعه، فرزندان با مسایل اقتصادی جامعه از نزدیک آشنا هستند. در آینده توقع زندگی شاهانه را ندارند و امیدشان برای آتیه برحسب دلار و سنتی است که درآمد گروه شغلی‌یی که امید نیل به آن را دارند، در اختیارشان می‌گذارد. همانند فرد بزرگسال استوار و زیرک هستند. قانون و کالبد جامعهٔ مدرن مراقب آن است که رویاهای شیرین و طلایی کودکان در عنفوان جوانی بمیرند و انطباق و سازگاری پسندیده و ممدوح جای عقدهٔ مضموم و منفور اُدیپ را بگیرد. بی‌تردید در همهٔ ادوار تاریخ، زندگی خانوادگی دنائت و پستی موجود در زندگی اجتماعی مانند استبداد، دروغ و بلاهت در واقعیت جامعه را منعکس کرده است؛ ولی به همان اندازه با یقین می‌توان گفت که خانواده توانایی پایداری و مقاومت در برابر این امور [ناگوار] را نیز در دامن خویش پرورانده است. تجارب و الگوهایی که زندگی درونی هر فرد را جهت می‌دهند، نمی‌توانست در خارج [از محیط خانواده] به‌دست آید. این تجارب و الگوها در آن لحظاتی کسب شده‌اند که کودک خویشتن را به لبخند مادرش می‌آویخت و برای

پدرش خودشیرینی می‌کرد و یا هرگاه حس می‌کرد رقیبی میان او و پدرش حایل شده است، علیه رقیب قد علم کرده و بر او می‌شورید. سخن کوتاه، فرزندان در چنان‌کانون‌گرم و امن و راحتی رشد و پرورش می‌یافتند که برای تکامل و بالندگی انسان مطلقاً ضروری است.

به موازات تلاشی و ازهم‌پاشیدن فزایندهٔ کانون خانواده و تبدیل زندگی خصوصی به اوقات فراغت و اوقات فراغت به سرگرمی‌های میان‌تهی که یکسره تحت نظارت قرار دارند و خلاصه تبدیل زندگی خصوصی به دلخوشی‌های میدان‌های ورزشی و سینما و رادیو و کتاب‌های پرفروش، تأمل و زندگی درونی نیز رخت برمی‌بندد. مدت‌ها پیش از آن که فرهنگ از رهگذر این‌قبیل تفریحات تحمیلی و القاشده، متلاشی شود، بر چهرهٔ فرهنگ خطوط تنوع‌طلبی و تلوّن‌گرایی نشسته بود. انسان‌ها به عالم ذهنیات و اوهام و تصورات شخصی خویش گریختند و به آرایش و سازمان‌دهی مجدد افکار خویش مشغول شدند؛ حال آن‌که دیرزمانی وقت آن فرارسیده بود که دنیای واقعی خود را از نو سامان دهند. در چنین موقعیتی، تأمل و زندگی درونی و برخورداری از آرمان به فاکتورهایی محافظه‌کارانه بدل شدند. با کسب قابلیتِ دست‌یازیدن به چنین گریزی که نه در زاغه‌های کوخ‌نشینان (Slums) میسر بود و نه در شهرک‌های مسکونی نوین، توان فرد نیز برای ساختن دنیایی دگرسان، دنیایی غیر از آن دنیایی که در آن به‌سر می‌برد، رو به خاموشی و فتور نهاد. این دنیای دگرسان، دنیای هنر بود. این دنیا امروزه تنها در آن گروه از آثار هنری پابرجای مانده است که به نحوی سازش‌ناپذیر، جدایی فرد مجزا و منفک از دنیای دشمن‌خو و وحشی پیرامونش را وصف و تشریح می‌کند. مثلاً در نثر جیمس جویس و تابلوهای پیکاسو، نظیر گرنیکا. ماتم و دهشتی که از این‌قبیل آثار می‌تراود، با احساسات آن گروهی که به دلایل معقول از واقعیت روی برمی‌گردانند و یا بر آن می‌شورند، یکسان و برابر نیست. آن آگاهی و شعوری که در پسِ این آثار نهفته است، خود را از اجتماعِ موجود، منفک و بریده‌شده می‌بیند و ناگزیر به اشکال بیانی نامتعارف و گروتسک روی می‌آورد. از آن‌جا که این‌قبیل آثار ناخوشایند، این میهمانان ناخوانده، از فرد در برابر پستی و فضاحت وضع موجود دفاع می‌کنند؛ لاجرم محتوای اصیل آثار جاودانهٔ متقدمان را نیز حفظ و ابقا می‌کنند. قرابت و پیوند این آثار با تابلوی حضرت مریم رافائل و اپراهای موتسارت به‌مراتب ژرف‌تر است تا همهٔ آن آثاری که امروزه فقط هارمونی آثار متقدمان نامدار را تقلید می‌کنند. در زمانه‌یی که حرکات و سکناتِ آدم خوشبخت به صورتکِ جنون مبدل شده است و چهره‌های غمناکِ جنون و دیوانگی به تنها نشانه‌های امید.

امروز دیگر هنر چندان پایبند ارتباط نیست. طبق نظر گی‌یو، کیفیت زیبایی‌شناسانه مبتنی بر این امر است که آدمی در [محدودهٔ] احساساتی که یک اثر هنری بیان می‌کند، احساسات خویش را بازیابد.[۶] ولی آن زندگی که «به زندگی ما شبیه باشد» و با توصیف و تشریح آن، خطوط و زندگی خودمان آشکار گردد؛ دیگر آن زندگی هوشیارانه و فعال یک فرد بورژوا در قرن نوزدهم نیست. انسان‌ها امروزه صرفاً در ظاهر «فرد» هستند؛ «نخبگان» همانند توده همه از یک دستگاه آمرانه فرمان می‌برند؛ دستگاهی که در هر موقعیتی فقط امکان یک نوع واکنش معین را برای انسان‌ها باقی می‌گذارد و آن‌دسته از عناصر جوهر انسان‌ها که هنوز کانالیزه نشده‌اند، امکان مناسبی برای بروز و ظهور ندارند. در زیر پوستهٔ زندگی بورژوایی و سازمان‌یافتهٔ این انسان‌ها با آن خوش‌بینی سطحی و نشاط و شور و شوقشان، انسان‌هایی هراسناک و ترس‌خورده و سردرگم هستند که زندگی‌شان حقیر و تقریباً ماقبل تاریخی است. جدیدترین آثار هنری نمایانگر این وضع هستند. آن‌ها این لعاب عقلانیت (Rationalität) را که کلیهٔ روابط انسانی را پوشانده است، درمی‌شکافند. این آثار انفاقِ سطحیِ آرا و کشمکش‌های ظاهراً ناچیز را که در

حقیقت هراس‌انگیز و آشوبناک هستند و فقط در رمان‌های خانوادگی همانند داستان‌های گالس وورتی (Galsworthy) و ژول رمن (Jules Romain) و یا در کتاب‌های جلد سفید و زندگی‌نامه‌های عوام‌پسند به هم‌آهنگی و تناسب ریاکارانه‌یی دست می‌یابند؛ متلاشی و محو می‌کند. آثار هنری اصیل دورهٔ متأخر از القای توهمِ وجودِ وجه مشترکِ واقعی میان افراد بشر چشم می‌پوشند. این آثار تجسم عینی و یادمان زندگی انسان‌های متروک و درمانده‌یی هستند که نه راهی به‌سوی وجدان هم‌نوعان می‌یابند و نه راهی به‌سوی وجدان خود. این آثار نوعی یادمان تاریخی هستند نه فقط نوعی علایم آسیب‌شناسانه. در خارج از حیطهٔ هنر بی‌آلایش و ناب می‌توان درماندگی و واماندگی را در برنامه‌های به‌اصطلاح تفریحی و در دنیای **کالاهای فرهنگی** (Kultugüter) نیز مشاهده کرد؛ ولی این مشاهده فقط از بیرون و به کمک نظریهٔ روان‌شناختی و جامعه‌شناختی میسر می‌شود. اثر هنری صورت منحصربه‌فرد تجسم و عینیت‌بخشیدنِ مناسب به وانهادگی و درماندگی فرد بشر است.

جان دیویی (John Dewey) می‌گوید: «هنر جهان‌شمول‌ترین و آزادترین صورت ارتباط است»[۷] ولی در دنیایی که زبان و بیان قابل‌فهم، سردرگمی و تحیّر را بیش‌تر دامن می‌زند، در دنیایی که دیکتاتورها به همان نسبت که دروغ‌هایشان شاخ‌دارتر می‌شود، حرف دل توده را عمیق‌تر بیان می‌کند؛ ضرورتاً میان «هنر» و «ارتباط» تفاوت عظیمی وجود دارد. «هنر» موانع و محدودیت‌هایی را که در زندگی و مراودات مرسوم و مألوف غیرقابل نفوذ هستند؛ درهم می‌شکند.»[۸] ولی باید گفت‌که این محدودیت‌ها درست در همان **قالب‌های فکری** (Denkformen) مرسوم و هم‌چنین در زبان تبلیغات‌و ادبیات‌رایج‌ریشه‌دارند.اروپابه‌مرحله‌یی‌پا نهاده است که همهٔ وسایل ارتباط‌جمعی پیشرفته در خدمت استحکام‌همان‌**موانعی** هستند که «افراد بشر را از یکدیگر جدا می‌کند.»[۹] دراین‌ماجرا رادیووسینما نسبت‌به توپ‌ها و بمب‌افکن‌ها چیزی‌کم‌ندارند.انسان‌ها امروزه‌همان‌گونه که هستند ظاهراً حرف یکدیگر را خیلی خوب می‌فهمند. اما اگر روزی فرا می‌رسید که یکدیگر را درک نمی‌کردند، نه خویشتن و نه دیگری را، و اگر نسبت به قابلیت‌های ارتباطی‌شان نیز شک می‌کردند و آنچه هنجار می‌نماید، در نظرشان ناهنجار می‌شد؛ دست‌کم شتاب و پویایی دهشتناک این نظام فرو می‌نشست و آرام می‌گرفت. آنچه که اساساً در آثار هنری دورهٔ متأخر از عنصر ارتباط باقی مانده، دادخواست و شکوائیه‌یی است علیه صورت‌های حاکم بر ارتباطات؛ و هم‌چنین محکومیت ارتباط به‌مثابهٔ ابزار تخریب و محکومیتِ هارمونی حاکم و مسلط به‌مثابهٔ نقاب فریبنده‌یی برای سرپوش‌گذاشتن به اضمحلال و نابودی. امور و احساسات مأنوس و آشنا، ملودی هراس‌آوری را ایجاد می‌کنند که بسیار غریب و مسخ‌شده است.

دنیای کنونی علی‌رغم این که در آثار هنری متأخر بارها به محاکمه کشیده شده است، می‌توانست مسیر خود را تغییر دهد. قدرت فراگیر و دامن‌گستر تکنیک، استقلالِ فزایندهٔ تولید از محل استقرارش، دگرگونی ساختار خانواده و اجتماعی‌شدن وجود بشری، همهٔ این عوامل می‌توانستند فلاکت و نکبتی که جامعهٔ نوین برای دنیا به ارمغان آورده است، برطرف کند. در زمانهٔ ما گوهر فرد (die Substanz des Individums) در بطن خود مستور و فروبسته می‌ماند. نظریات و افکار روشنفکرانه در جامعهٔ ما دیگر از رابطه‌یی حقیقی با طبیعت و سرشت بشری برخوردار نیست. این نظریه‌ها خود را با آنچه هر وضعیتی اقتضا می‌کند، منطبق می‌کنند. قضاوت عوام‌الناس مانند دیگر نقش‌های ویژه (Funktionen) در جامعه ــ چه درست باشد چه غلط ــ از بالا هدایت می‌شود. افکار عمومی هرقدر هم که تخصصی و با هر نوع ابزار آماری و روان‌شناختی مورد پژوهش دقیق قرار گیرد، آنچه به‌دست می‌آید

همواره فقط در حد [کشف] یک مکانیسم باقی می‌ماند و هیچ‌گاه به نهاده‌های (Instanzen) انسانی دسترس میسر نمی‌شود. هنگامی که آدمیان به صادقانه‌ترین وجه ممکن دربارهٔ نهان و باطن خویش لب به سخن می‌گشایند، دقیقاً همان موجودات آزمند، شریر و ریاکاری هستند که عوام‌فریبان به‌سهولت قادر به اغوای ایشان هستند. میان مقاصد و اهداف بیرونی و حیات مضمحلِ درونی انسان‌ها، هم‌آهنگی از پیش تعیین‌شده‌یی موجود است. هرکس می‌داند که پست و خبیث است و آن‌هایی که به این واقعیت گواهی می‌دهند (کسانی چون فروید، پارتو و دیگران) خیلی زود بخشوده می‌شوند. ولی توده از مقابل هر اثر هنری مدرن، وحشت‌زده واپس می‌گریزد. این‌قبیل آثار برخلاف رهبران و پیشوایان غربی، غرایز و امیال او را مخاطب قرار نمی‌دهند؛ و نیز برخلاف روانکاوی وعدهٔ یاری و مساعدت جهت «انطباق» نمی‌دهند. از آن‌جا که این آثار به انسان هتک‌حرمت‌شدهٔ امروز، آگاهی تکان‌دهنده‌یی از وضع اسفبار و نومیدکننده‌اش می‌دهد، جانب جنان حرّیتی را می‌گیرد که صرف تصور آن برای توده مطلقاً غیرقابل تحمل است. نسلی که هیتلر در دامان آن پرورش یافته، تفریح شایسته و مناسب خود را در رعشه‌های قهرمانان بی‌دفاع کارتون‌های شاد و مفرّح می‌یابد؛ نه در آثار پیکاسو که نه تفریحی در آن‌ها یافت می‌شود و نه مزاح و شوخی. طبایع ضد بشری و شریر و بدخواه که افراد هم‌ذات خود را به الهام می‌شناسند، خوش دارند مانند اطفال، وقتی که با تأییدی معصومانه برای کتک‌خوردن دانلد داک (Donald Duck) کف می‌زنند، باز بی‌گناه محسوب گردند. مقاطعی در تاریخ وجود دارد که حفظ ایمان به آیندهٔ بشریت تنها هنگامی میسر می‌شود که بتوانیم در برابر واکنش‌های رایج انسان‌ها، به نحو سازش‌ناپذیری مقاومت کنیم. ما در چنین مقطعی از تاریخ به‌سر می‌بریم.

مورتیمرآدلر (Mortimer Adler) درپایان‌کتاب‌خود راجع به مسایل زیبایی‌شناسانه نشانه‌های ظاهری یا بیرونی آثار اصیل هنری را چنین تعیین می‌کند: «استقبال همگانی در همهٔ زمان‌ها و یا در تمام طول یک مقطع خاص و هم‌چنین توان ارضای سلیقه‌های گوناگون.»[۱۰] به هم‌این سبب او والت‌دیسنی را به‌عنوان استاد مسلّم [هنر] می‌ستاید: «درجه کمالی که والت‌دیسنی در کارش به آن دست می‌یابد از سخت‌گیرانه‌ترین موازین و معیارهای نقد [هنری] فراتر رفته و به یک‌سان هم مورد پسند کودک و هم فرد عامی واقع می‌شود.»[۱۱]

آدلر همانند معدودی از دیگر منتقدین در تلاش دست‌یابی به یک رویکرد هنری فارق و مستقلِ از زمان است. ولی این دیدگاه و بینش غیرتاریخی او را به‌مراتب بیش‌تر و عمیق‌تر اسیر عنصر زمان کرده است. آدلر چون درپی نشاندن هنر بر فراز تاریخ است، هنر را به ابتذال رقّت‌بارِ روزمرگی تسلیم می‌کند. فرض او این است که عناصر فرهنگی، مجزا و منفک از تعلق تاریخی مانند قطره‌های باران یکسان هستند؛ حال آن‌که اختلاف این عناصر با یکدیگر کم‌تر از اختلاف زمین و آسمان نیست. دیری است افق‌های تابلوهای رافائل جزو لاینفکِ صحنه‌ها و مناظر کارتون‌های والت‌دیسنی شده‌اند و جولان پریان آسمانی در این افق‌ها فارغ‌البال‌تر از جولان آن‌ها در زیر پاهای حضرت مریم در تابلوهای رافائل است. انوار و تلألو خورشید [در این کارتون‌ها] به‌گونه‌یی است که می‌طلبد نام صابون یا خمیردندان در آن افق پدیدار شود و اساساً این درخشش و تلألو فقط به‌عنوان پس‌زمینهٔ تبلیغاتی از این‌دست، معنا و مفهوم می‌یابد. البته والت‌دیسنی و تماشاگرانش هم‌چون خود آدلر مدافعان سرسخت پاکیزگی افق نیلگون هستند؛ ولی سرسپردگی مطلق به اصول و بنیادهایی که از وضعیتی متعین و انضمامی منفک و محروم شده باشند، این اصول را یکسره به ضد خویش بدل می‌کند و سرانجام به نسبی‌گرایی تام منجر می‌شود.

کتاب آدلر وقف فیلم شده است. او فیلم را با موازین

و معیارهای زیبایی‌شناسانهٔ ارسطو مورد سنجش قرار می‌دهد و چنین است که ایمان خود را نسبت به اعتبار فراتاریخی (Übergeschichtliche Geltung) فلسفه اعلام می‌کند. به بیان او جوهر هنر آن‌گونه تقلیدی است که بیش‌ترین شباهت در قالب را با بیش‌ترین اختلاف در محتوا، توامان و تلفیق کند.[۱۲] این آموزهٔ ارسطویی دیگر مبدل به کلیشه‌یی شده است که مفهوم متضادش، یعنی «بیش‌ترین شباهت در محتوا توأم با بیش‌ترین اختلاف در قالب» نیز می‌تواند همان نقش را داشته باشد. قضایایی از این‌دست چنان تنظیم شده‌اند که به‌آسانی می‌توان آن‌ها را با همهٔ نظریه‌های مسلط و جاری در یک حوزهٔ معین در زمان حاضر، دمساز کرد. مضمون این‌قبیل قضایا ــ خواه مورد پسند اصحاب مابعدالطبیعه باشد و خواه مورد توجه اصحاب اصالت تجربه ــ چنان است که اسباب آزردگی خاطر احدی را فراهم نمی‌کند. اگر علم را به‌عنوان قضایا و احکام تحقیق‌پذیر تعریف کنیم، می‌توانیم نسبت به تأیید و نظر مساعد همهٔ دانشمندان مطمئن باشیم؛ اما به‌محض آن‌که بخواهیم این تعریف را بر واقعیت امور (die Wirklichkeit) بار کنیم، حتی با چنین کلی‌گویی بی‌خطری باز هم ناسازگاری این نظریه [با واقعیت امور] آشکار خواهد شد. غرض همان واقعیتی است که حکم و داوری توانمند را اثبات و داوری و حکم ناتوان را تکذیب می‌کند. نه تعریفی جزم‌اندیشانه از «امر زیبا» می‌تواند از انقیاد و اسارت فلسفه در برابر وضع موجود عالم جلوگیری کند و نه چنان تعریفی از مفهوم هنر که از استقبال و تمجید غیرانتقادی توده منتزع شده باشد، قادر به این کار است. چنین تعریفی از هنر همواره اشتیاق به کرنش و خاکساری در برابر توده را دارد.

جزم‌اندیشان نه فقط در مباحثات در باب مسایل زیبایی‌شناسانه بلکه در نگرش به مفهوم اخلاقی هنر نیز اسیر نسبی‌گرایی و سازش و همنوایی با عقاید مرسوم اجتماع می‌شوند. آدلر می‌گوید: «در این امر جای تردید نیست که هنر تا آن‌جا که اثر هنری یا هنرمند در حوزهٔ اخلاق حرکت می‌کند، باید از عاقبت‌اندیشی و مصلحت عملی پیروی کند.»[۱۳]

یکی از اهداف اصلی کتاب آدلر یافتن ملاک‌هایی برای سیاست امور هنری است. ولی تعریف مؤلف از اخلاق به اندازهٔ تعریف او از هنر، غیر تاریخی است.

بزهکاری فقط نوعی رفتار ضد اجتماعی است. هرگونه رفتاری که با آداب حاکم مطابقت نداشته باشد، ماهیتاً به همان مفهوم [بزهکاری]، ضد اجتماعی است. انسان‌هایی که رفتارشان ضد اجتماعی است، اعم از این‌که رفتارشان بزهکارانه یا مغایر آداب و رسوم حاکم بر جامعه باشد؛ به لحاظ اخلاقی قابل تقبیح هستند.[۱۴]

البته آدلر متوجه این مشکل می‌باشد که در میان اقشار گوناگون جامعه، عقاید و آداب مختلفی حاکم است. ولی او معتقد است که مسایل عملی از این‌دست، اصل او را خدشه‌دار نمی‌کند و فقط کافی است در این‌قبیل موارد، معین شود که کدامیک از آداب و سنن در مجموع برای جامعه بیش‌تر و کدامیک کم‌تر مطلوب است. این مسئله در نظر آدلر تنها در مواردی مطرح است که با نزاع و کشمکش میان آداب مرسوم گروه‌های اجتماعی متفاوت، مواجه باشیم؛ نه در وضعیتی که جدال و ستیز میان یک فرد با همهٔ گروه‌های اجتماعی باشد؛ حال آن که این وضعیت دربردارندهٔ حادترین معضل اخلاقی است. [با توجه به این مقدمات]، از نظر اخلاقی تضاد بین اصول متافیزیک و اصول پوزیتیویسم از میان برمی‌خیزد.

آدلر ناگزیر مجبور به پذیرش تبعات و نتایجی می‌شود که مدت‌ها پیش از او لوی-برول[۱۵] (Lévy-Bruhl) و سایر جامعه‌شناسان پذیرفته بودند. [به اعتقاد ایشان] این مضمون ایجابی و مثبت آداب و رسوم جاری جامعه است که تعیین می‌کند چه امری اخلاقی است؛ موازین اخلاقی نیز همان صورت‌بندی و

به‌رسمیت‌شناختن آن اموری است که در نظام اجتماعی حاکم رسمیت دارد. ولی حتی اگر کل یک جامعه، مانند آلمان یکسونگر کنونی [۱۹۴۱]، در یک معنا اتفاق‌نظر داشته باشند، نمی‌توان نتیجه گرفت که الزاماً قضاوتش نیز درست است. خطا و کجراهه تا این زمان کم‌تر از حقیقت منشا اتحاد مردم نبوده است.

هرچند که امر حق (das Wahre) بنا بر گوهر خویش با منافع عموم مطابقت دارد، ولی تابه‌حال معمولاً با نحوهٔ تفکر و منش توده در ستیز و جنگ بوده است. سقراط به کام مرگ فرو رفت زیرا حق وجدان و عقیدهٔ خویش را در مقابل آیین رسمی آتن قرار داد. در نظر هگل حکم قاضی، حق است:

زیرا که فرد باید در برابر قدرت و حاکمیت عمومی (allgemeine Macht) گردن‌فرونهد واصیل‌ترین و واقعی‌ترین حاکمیت و قدرت [از آن] ملت‌است.[۱۶]

با وصف این هگل خود اذعان می‌داشت اصلی را که سقراط از آن دفاع می‌کرد، برتر و والاتر بود. این تناقض در مسیحیت با شدت بیش‌تری نمایان می‌شود. مسیحیت در آغاز به‌عنوان «رسوایی و ننگ» پا به عرصه دنیا نهاد. اولین مسیحیان از «آداب و سنن مرسوم و حاکم» استنکاف می‌ورزیدند و از عمل به آن سر باز می‌زدند و متعاقب همین برخورد [با جامعه] براساس قوانین و عرف زمانه‌شان تحت پیگرد قرار گرفتند. عمل مسیحیان اولیه برخلاف آنچه از تعریف آدلر به‌دست می‌آید «از نظر اخلاق قبیح و مزموم» نبود، برعکس آن‌ها بودند که فساد دنیای روم باستان را افشا و آشکار کردند. همان‌طور که ماهیت هنر را نمی‌توان در اصول خشک و جامدِ فرازمانی قالب‌بندی کرد، میان آرا و عقاید حقوقی، اخلاقی، اجتماعی و غیره نیز روابط ثابت فرازمانی (Überzeitliche Beziehung) وجود ندارد. این آموزهٔ کیرکگارد که می‌گفت گسترش مسیحیت در اذهان تودهٔ مردم، سوءظن مسیحیان راستین را نسبت به دولت از بین نبرده است؛ امروزه بیش از هر زمانی مطرح است:

زیرا مفهومِ مسیحی [بودن]، مفهومی است جدلی. مسیحی‌بودن فقط هنگامی میسر است که تو در مقابل دیگران باشی و یا این‌که روشی متضاد [با دیگران را] در پیش گیری.[۱۷]

کار آن گروه از مدافعه‌گران معاصر کلیسا که تلاش کرده‌اند موضع کلیسا را در سوزاندن ساحران به‌عنوان نوعی مصالحه و سازش با آرا و عقاید عوامانه توجیه کنند، چندان مصلحت‌آمیز نبوده است،[۱۸] حقیقت نمی‌تواند با «آداب و سنن مسلط» مصالحه کند. حقیقت نمی‌تواند در این آداب و رسوم سرمشق مناسبی بیابد. در زمان ساحره‌سوزان مبارزه با افکار عمومی، عملی اخلاقی به‌حساب می‌آمد. این مبارزه را کلیسا به مردانی چون آگریپا (Agrippa) و توماسیوس (Thomasius)، یعنی به ماجراجویان و اساتید فلسفهٔ التقاتی (Eklektische Philosophie) تفویض کرده بود. کتاب آدلر دربردارندهٔ این یقین است که بشریت باید ارزش‌های پایدار، از همان سنخ ارزش‌هایی که بزرگانی چون ارسطو و توماس مقدس بیان داشته‌اند را سرلوحهٔ زندگی خویش قرار هد. آدلر در برابر پوزیتویسم و نسبی‌گرایی، نوعی متافیزیک مسیحی را عَلَم می‌کند. بی‌ایمانی عصر معاصر، بیان نظری خود را در علم‌پرستی می‌یابد. علم‌پرستی با تکیه بر روانشناسی همهٔ ارزش‌های تعهدآور (Verbindliche Werte) را نشأت‌گرفته از نیازهای آدمی می‌داند.[۱۹] [اصل] موفقیت که در کالوینیسم حداکثر به‌عنوان نمایه Tndex مطرح بود و نه به‌عنوان جزء لاینفک برگزیدگی (die Auserwähltheit) که در زمانهٔ ما به‌عنوان تنها ملاک زندگی بشر درآمده است. در ادامه آدلر می‌گوید که به یک معنا پوزیتیویسم برای فاشیسم جواز برائت صادر می‌کند، زیرا هرگاه نتوانیم دربارهٔ مسایل ارزشی مباحثه معناداری داشته‌باشیم، این فقط عرصه و میدان عمل است که تعیین‌کننده می‌شود. متافیزیک می‌تواند از این قضیه به

نفع خود بهره‌برداری کند: از آن‌جا که انکار و نفی اصول جاودانه، مبارزه با بربریت معاصر را دشوار می‌کند، پس باید ایمان قدیمی را دوباره احیا کرد. گفته می‌شود که باید انسان‌ها در راه آزادی، دموکراسی و ملت جان‌نثاری کنند؛ آیا چنین شعاری اگر ارزش‌های تعهدآوری موجود نباشد، عبث نیست؟ به اعتقاد آدلر این تنها متافیزیک است که می‌تواند آن تکیه‌گاهی را که بشر از دست داده، از نو به او بازپس دهد و فقط متافیزیک است که مشارکت راستین [انسان‌ها] را میسر می‌سازد.

این‌گونه عقاید و اظهارات شرایط و مقتضیات تاریخی را نادیده می‌گیرند. پوزیتیویسم حقیقتاً بیانگر وجدان نسل جوان بی‌ایمان دنیای غرب است و هم‌چون ورزش و موسیقی جاز برای این نسل متناسب است. این نسل دیگر به هیچ چیز اعتماد ندارد و به همین علت است که می‌تواند چنین سهل و بی‌دغدغه تغییر عقیده دهد. ولی همهٔ گناهان فقط برگردن این نسل نیست؛ جزم‌اندیشی نیز اگرچه گناهش را به طاق نسیان افکنده، به همان اندازه مقصر است. بورژوازی دین را هم‌چون پارک جنگلی حفاظت‌شده‌یی نگاه داشته بود و به پیروزی از اندرز هابز (Hobbes) تعالیم دینی را هم‌چون قرصی نجویده فرو بلعیده بود و هیچ‌گاه از حقیقت این تعالیم پرسش نکرده بود. به‌این‌ترتیب برای انسان عصر معاصر دیانت تبدیل به گونه‌یی از سنخ خاطرات دوران کودکی شد. با تجزیهٔ خانواده آن تجربه‌هایی که به دین شادابی و توان می‌بخشید نیز بی‌اثر شدند. امروزه انسان‌ها غرایزشان را نه از روی ایمان بلکه از روی ناچاری و اضطرار محض سرکوب می‌کنند؛ و به همین علت تا به این حد افسرده‌اند. انسان‌ها به همان نسبتی که ناتوان و مأیوس می‌شوند ایمانشان به خشونت و قهر بیش‌تر می‌شود. آنچه که زمانی مهر آسمانی و الهی نامیده می‌شد، دیگر برایشان مفهومی ندارد. سردادن این‌قبیل شعارها از ناحیهٔ اولیا مذهب در غرب که انسان‌ها باید برای **مصلحت کشور** به آن مهر الهی بازگردند، دیگر قابل توجیه نیست. دعوت دین [از انسان‌ها] به ایمان نه به لحاظ مفیدبودن ایمان، بلکه به دلیل حقیقت‌داشتن ایمان است. هم‌نوایی و اتفاق میان مصالح و علایق سیاسی و دینی به‌هیچ‌وجه از پیش تضمین نشده است. هنگامی که مدافعان ارزش‌های جاویدان این هم‌نوایی را ساده‌دلانه پیش‌فرض قرار می‌دهند؛ به دست خویش بر ادعایشان خط بطلان می‌کشند. پوزیتیویسم همان‌گونه که در نظر آدلر جلوه می‌کند واقعاً متناسب با زمان و روز آمده است و درست به همین علت حداقل دربردارندهٔ عنصر صداقت است. نسل جوانی که به این فلسفه روی آورده، از صداقت معنوی و فکری بیش‌تری برخوردار است تا آن کسانی که به دلایل مصلحت‌آمیز و عافیت‌طلبانه در برابر مطلقی که خود به آن اعتقاد دارند، کرنش می‌کنند. بازگشت **غیرانتقادی** به... متافیزیک هم آن‌قدر مشکوک و شبهه‌ناک است که رجعت به تابلوها و آثار موسیقی زیبای کلاسیک؛ هرقدر هم که این پناهگاه وسوسه‌انگیز جلوه کند، ولی [تلاش] بی‌ثمری است. احیای دوباره [اندیشه‌های] فیلسوفان یونان باستان و قرون وسطی، آن‌گونه که آدلر توصیه می‌کند، بی‌شباهت به احیای باخ، موتسارت و شوپن در موسیقی سرگرم‌کننده پاپ نیست.

آدلر وضعیت معنوی و روحی مأیوس‌کنندهٔ نسل جوان را با توصیفات و شرح نافذ و صریح خویش محکوم ساخته و نقاب از رخ «مذهب نوین علوم و مذهب دولت» برداشته است.[۲۰] اما اگر بخواهیم نسل جوان را از چنگ این تعالیم رهایی بخشیم و از نو به‌سوی مراجع اقتدار قدیمی‌تر فراخوانیم، مرتکب اشتباه و سوءتفاهم بزرگی خواهیم شد. اگر امروز تفکر علمی جای جزمیات را گرفته است، جای تأسف ندارد؛ بلکه امر اسفناک این است که تفکر علمی به سبک و سیاقی کاملاً ماقبل علمی همواره در محدوده و حصارو رشته‌های تخصصی مختلف محصور می‌ماند. تا زمانی که طرح مسایل در علوم

بر اساس یک تقسیم‌بندی کهنه علوم به رشته‌های گوناگون مربوط می‌شود، اعتماد تام و چشم‌بسته به علوم نابه‌جا است. ماهیت علم محدود به اقتصاد در تفکر و تکنیک (Denkökonomie und Technik) نمی‌شود؛ بلکه ارادهٔ معطوف به حقیقت (Wille Zur Wahrheit) را نیز دربر می‌گیرد. چیرگی به تفکر پوزیتیویستی از طریق واپس‌راندن مجرد علوم میسر نمی‌شود؛ بلکه فقط با به‌پیش‌تازاندن ارادهٔ معطوف به حقیقت تا سرحد تلاقی با واقعیت [جهان] امروز، این چیرگی تحقق می‌یابد. فهم و بصیرت روشنگر و آگاهی‌بخش نه برآمده و منتج از اصول جاودانه و برین هستند؛ که به‌هرحال همه ملزم و متعهد به رعایت آن‌ها هستند ــ کیست که امروز به آزادی و عدالت معتقد نباشد ــ و نه از طریق مرتب‌کردن و نظام‌بخشیدن مکانیکی داده‌ها در داخل طرح‌ها و الگوهای رایج و مرسوم به دست می‌آید.

نگرش به ماهیاتِ منفک و قوانین حاکم بر این ماهیات به‌عنوان موضوع علم حضوری و درون‌نگری، همان سراب بزرگی است که هوسرل در معرفت شهودی (Eidetik) خود مطرح کرده و از جمله مهیاکنندگان جریان توماس‌گرایی نوین (Neuthomismus) قلمداد می‌شود. چنین به‌نظر می‌رسد که آدلر نیز دچار همان خطا شده است. مبانی و قوانین متعال (Erhabene Grundsätze) همواره تجریدی هستند؛ در این‌جا حق به‌جانب پوزیتیسم است که این امور را افسانه‌های علمی و جعلیات مشکل‌گشا (Hilfskonstruktion) می‌نامد. ادراکات همواره معطوف و متناظر به وضعیت معینی هستند. در روند شناخت، مفاهیمی که به‌صورت مجزا و منفرد هر یک معنای متعارف و رایج خود را دارند در ساختارهای نوین مجموع می‌شوند و به یاری این ساختارهای نوین، واقعیت در یک مقطع خاص آشکار می‌شود. متافیزیک ارسطویی و هم‌چنین نظام فکری توماس که آدلر به آن استناد می‌کند، به‌عنوان یک کل چنین نحوهٔ ادراکی را به‌دست می‌دهند. اگر مقولات وارد ساختارهای نوین مناسب‌تری نشوند، مقولات مسخ و بی‌معنا خواهند شد. غرض همان ساختارهایی است که وضعیت تاریخی ایجاب می‌کند؛ این مقولات نیز در آن وضعیت تاریخی است که صاحب نقش می‌شوند. این به دلیل آن نیست که هر عصری حقیقت خاص خود را داشته باشد ــ چنان که نسبی‌گرایی تاریخی و جامعه‌شناسانه قصد القاء آن را دارد ــ و نیز به آن معنی نیست که می‌توان بدون سنت فلسفی و دینی نیز از پسِ کار برآمد؛ بلکه بیش‌تر به این معنا است که وفای به عهد (die Treue) که بدون آن حقیقت نمی‌تواند تقرّر یابد، هم به معنی حفظ ادراکات و نظریات پیشین و هم چالش با آن‌ها و هم دگرگون‌کردن آن‌ها است. تعاریف انتزاعی، حتی اگر مربوط به والاترین ارزش‌ها باشد، همواره با عملکرد گیوتین و آدم‌سوزی سرِ سازگاری و تفاهم داشته است. معرفتی که حقیقتاً غمخوار ارزش‌های والا باشد، خیره و مبهوتِ سپهر برین اندیشه‌های مجرد نیست؛ بلکه همّتش بیش‌تر وقف آن است که پردهٔ شیادی فرهنگی زمانه‌اش را بشکافد تا از پسِ آن چهرهٔ مأیوس و واخوردهٔ بشریت نمایان شود. ارزش‌ها فقط هنگامی مجال بقا دارند که بتوانیم آن عوامل تاریخی را که موجب فنا و نابودی آن‌ها می‌شوند، افشا کنیم. خطری که در عصر حاضر تفکر را تهدید می‌کند، درافتادن در کجراهه نیست؛ بلکه توقف نابهنگام تفکر است. در حالی که پوزیتیسم خود را به انجام تکالیف مطروحه در علوم رسمی [دانشگاهی] مقیّد و محدود کرده، متافیزیک نیز فقط به مکاشفات و شهودی دامن می‌زند که مضمون و محتوای آن‌ها در خودآگاهی و طرز تفکر حاکم [بر جامعه] موجود است. پوزیتیسم شعار پیراستگی و وضوح و قابلیت کاربردی و موضوعیت تخصصی‌داشتن [اندیشه] را در مقابل هرگونه فکری که از تخیل بهره‌مند است، عَلَم می‌کند. این شعارها بیانگر

تخاصم و ضدیت با هرگونه تلاش [فکری] است که از گزارش محض امور فراتر می‌رود؛ نوعی مخالفت و دشمنی است که راه بر دو عنصر اصلی تفکر یعنی چالش روشنفکرانه و «منفی‌گرایی» (Negativität) می‌بندد. حقیقت آرا و افکار هنگامی پدیدار می‌شود که این افکار در سیلان و تحرک باشند نه هنگامی که تلاش ما معطوف به متوقف‌کردنشان باشد.

پافشاری و تکیه وسواس‌آمیز و موشکافانه بر داده‌های محض تجربی به نوعی فیتی‌شیسم آرا و افکار منجر می‌شود. امروزه این افکار را به گونه‌یی لجوجانه، جدی می‌گیرند. هر فکر و اندیشه‌یی بی‌درنگ به‌عنوان اصل و معیاری ثابت، به‌عنوان نسخهٔ علاجی که جامعه را شفا می‌بخشد و یا هم‌چون سمی که هلاکت جامعه را در پی دارد؛ تلقی می‌شود. تمامیت دوگانگی و نفاق نهفته در سرسپردگی و اطاعت کورکورانه در موضع [ما] نسبت به آرا و افکار تحقق می‌یابد. یا می‌خواهند سرسپرده و مطیع این افکار باشند و یا بر آن‌ها بشورند؛ تو گویی که این افکار بت هستند. این افکار در بدو امر به‌عنوان یک‌رشته دستورالعمل‌های تخصصی و فنی وارد صحنه می‌شوند و بعداً نقش مراجع و پیشوایان را برعهده می‌گیرند. هرکس بر این افکار تأکید کند یا در شمار پیام‌آوران قلمداد می‌شود و یا در عداد کافران؛ یا مورد ستایش و پرستش توده واقع می‌شود و یا مورد سرکوب سیاسی. تلقی این‌قبیل افکار به‌عنوان رأی محکومیت یا دستورالعمل و یا علامت [خطر]، نشان‌دهندهٔ ناتوانی و سستی فاعل‌شناسایی در این عصر و زمان است. مدت‌ها پیش از ظهور حکومت‌های خودکامه و فراگیر، نقش روشنفکرانهٔ فاعل‌شناسایی و نقش متفکر به بیان و تعریف داده‌های تجربی محدود شده بود. پویایی و تحرک تفکر در برابر شعارپردازی‌ها و آسیب‌شناسی‌ها و پیش‌گویی‌های شبه‌پزشکی درهم می‌شکند. همهٔ انسان‌ها طبقه‌بندی می‌شوند: به‌عنوان بورژوا، کمونیست، فاشیست، یهودی، چینی و یا «یکی از خودمان»؛ و این طبقه‌بندی یک‌بار برای همیشه طرز مواجه و موضع ما را با انسان‌ها [از پیش] تعیین می‌کند. توده‌های وابسته در طول تاریخ بشریت همواره با اطمینان‌خاطر بر اساس چنین الگوهایی فکر کرده‌اند. رویهٔ آن‌ها چنین است که در زیر لوای «آرمان‌ها»ی انسانی یعنی فراورده‌های فکری متحد شوند، همان آرمان‌هایی که تبدیل به بت‌واره شده‌اند. ولی تفکری که نسبت به خود وفادار باشد، هر لحظه خود را هم کامل و تمام می‌داند و هم ناتمام و گشوده. چنین تفکری بیش از آن‌که به حکم نهایی قاضی شباهت داشته باشد به آخرین دفاعیه شخص محکوم شبیه است که کلامش را قطع کرده باشند. نگرش چنین انسانی به امور با انگیزه‌یی غیر از قصد سلطه بر آن‌ها است. آدلر جماعت مخاطب را همان‌گونه که هستند می‌پسندد؛ بنابراین عوام‌پسندانه‌بودن اثر هنری را به‌عنوان معیار و محکی مثبت ارزیابی می‌کند. نحوهٔ مواجهه و فهم او از شعر همانند نگرش او به شعر مردمی و عوامانه (Volkspoesie) است. او صنعت فیلم را با هنر تئاتر دوران الیزابت مقایسه می‌کند که در آن دوره برای نخستین‌بار «نویسندگان نقش دوگانهٔ هنرمند و کاسب را توأمان بر عهده داشتند و در بازار آزاد بر سر کسب تحسین مردم و سود با یکدیگر رقابت می‌کردند.»[۲۱] به اعتقاد او تئاتر بورژوایی در ظلّ اقتصاد بازار و دموکراسی قرار دارد و شاید کمونیست‌ها و یا اشراف احساساتی این روند تجاری‌شدن را نپسندند ولی [باید پذیرفت] که تأثیر این روند به شکسپیر به‌هرحال بد نبوده است. به گفتهٔ آدلر

> فیلم نباید صرفاً مورد پسند توده واقع شود، بلکه علاوه بر آن در نظر گروه‌های سازمان‌یافته‌یی که به‌صورت پاسداران غیر رسمی عرف جامعه و مصالح و علایق عمومی درآمده‌اند نیز مقبول افتد.[۲۲]

البته آدلر متوجه مشکلات ناشی از وسعت جماعت تماشاگر در صنعت فیلم و نیازها و مقتضیات چندسویهٔ

جامعه مدرن می‌شود ولی دیالکتیک عوام‌پسندانه‌بودن اثر را نادیده می‌گیرد. رویکرد ایستای او برخلاف قصد و نیّتش دایر بر مواجههٔ گزیده با پدیده‌های اجتماعی و مقایسه و سنجش آن‌ها با یکدیگر، گرایش به هم‌طرازنمودن عام (allgemeiner Nivellierung) آن‌ها دارد. همان‌گونه که او در پی درآمیختن و خلط پس‌زمینه‌های نمایشی آثار رفائل و والت‌دیسنی با یکدیگر است؛ چنین می‌نماید که ادارهٔ هیس[۲۳] (Hays office) را نیز می‌خواهد با پاسداران [اخلاقیات و عرف] جمهوری افلاطون همسان بگیرد.

آدلر نظام‌های فرهنگی کاملاً متفاوت را به نحوی تصنعی با یکدیگر پیوند می‌دهد. کلیت استنباط و تعریف او از فیلم به‌مثابهٔ هنر، نشان‌دهنده و مؤید این امر است. او از سینما در مقابل این اتهام که به علت شیوهٔ تولید جمعی، هنر محسوب نمی‌شود، به دفاع برمی‌خیزد.[۲۴] ولی ناسازگاری میان هنر و فیلم که علی‌رغم تکامل و توسعه صنعت فیلم‌سازی. هم‌چنان پابرجاست؛ چندان معلول پدیدهٔ سطحی‌شمار کارکنان هالیوود نیست بلکه ناشی از مناسبات اقتصادی [حاکم بر] سینما است. ضرورت و اجبار اقتصادی بازگشت سریع سود سرمایه کلانی که در هر فیلم سرمایه‌گذاری می‌شود؛ اجازه نمی‌دهد که منطق درونی و ذاتی اثر هنری، یعنی ضرورت استقلال اثر تحقق یابد. آنچه که امروزه تفریحات مردمی نامیده می‌شود حاصل نیازهای کاذب و ساخته و پرداخته و مرضناک صنایع فرهنگی است. این‌گونه تفریحات ربطی به هنر ندارند. به‌ویژه آن‌جا که بیش از همه به هنری‌بودن وانمود می‌کنند.

عوام‌پسندانه‌بودن [آثار هنری] باید از نظرگاه تحولات اجتماعی، و نه فقط به‌عنوان روندی کمی بلکه روندی کیفی نیز مورد پژوهش قرار گیرد. پسند توده هیچ‌وقت مستقیماً منبعث از توده مردم نیست بلکه مربوط به نمایندگان توده در دیگر اقشار اجتماع می‌شود. در دوران الیزابت اول و حتی در سدهٔ نوزدهم، فرهیختگان مدافع فردیت بودند. از آن‌جا که منافع و علایق فرد با منافع بورژوازی بالنده تطابق تام نداشت، آثار هنری همواره دارای عنصر نقادی نیز بودند. از آن دوره است که فرد و جامعه دو مفهوم معکوس شدند. فرد در هم‌آهنگی یا در ضدیت و چالش با جامعه رشد و تکامل می‌یابد. جامعه به همان نسبتی که افرادش شکوفا می‌شوند، رشد می‌کند. و یا جامعه به نسبتی که [فردیت] افراد در هم‌شکسته شود، توسعه می‌یابد. در خلال این روند، مکانیسم‌های اجتماعی از قبیل تقسیم‌بندی کارهای داخلی و بین‌المللی، بحران و رونق، جنگ و صلح، استقلال خود را در مقابل و نسبت به فردیت تشدید می‌کنند و فرد در برابر این مکانیسم‌های اجتماعی بیگانه‌تر و ناتوان‌تر از پیش قرار می‌گیرد. جامعه از دست فرد و فرد از دست جامعه به‌در می‌رود.

شکاف میان زندگی خصوصی و اجتماعی در پایان دورهٔ لیبرالیسم ابعاد خطرناکی پیدا کرده است. درون صورت‌های نوین زندگی اجتماعی که در حال شکل‌گیری هستند، هیئت فرد آن‌گونه که اکنون تقرر دارد دگرگون می‌شود و یا شاید کاملاً نابود شود. اما فرهیختگان هم‌چنان پایبند و سرگرم تصویر رو به گذشته انسان هستند. آن‌ها در دوره‌یی به هم‌آهنگی فرد و فرهنگ چشم دوخته‌اند که دیگر مسئله بر سرِ بازگرداندن انسانیت به فرد منزوی و منفک ــ امری که ناممکن است ــ نیست بلکه مسئله بر سر تحقق و تقرر انسانیت به‌مثابه یک کل است. حتی گونه نیز ناچار شد بپذیرد که آرمان شخصیت موزون (harmonische Personlickeit) از کف رفته است. ادامهٔ تلاش مستمر برای نیل به شخصیت موزون، امروزه نه فقط بی‌اعتنایی به رنج و حرمان عمومی را می‌طلبد، بلکه نقطه مقابل خود آرمان را نتیجه می‌دهد: یعنی رسیدن به انسان مسخ‌شده.

در اروپا نمایندگی و رهبری توده‌ها از دست

فرهیختگان بیرون آمده و در دست قدرت‌هایی قرار گرفته است که نسبت به اغراض و اهدافشان آگاه‌تر هستند. نفرت و کینه‌توزی و مأل‌اندیشی و اطاعت و سرسپردگی در عرصه هنر، اندیشهٔ نقادی را به اضمحلال کشیده است. تقابل بین فرد و جامعه، زندگی خصوصی و اجتماعی که تمام جدیت نمایش هنری مبتنی بر آن است، از نظر تاریخی سپری شده‌اند. برنامه‌های به‌اصطلاح تفریحی مانند فوتبال و شنا که وارث هنر گشته‌اند؛ چیزی جز وسیلهٔ کسب ورزیدگی نیستند. پسند توده‌ها دیگر با محتوا و مضمونی خاص و یا حقیقت فرآورده‌های هنری سروکاری ندارد. درکشورهای دموکراتیک دیگر فرهیختگان درامور هنری عامل تصمیم‌گیری نیستند، بلکه در تحلیل نهایی ادارهٔ این امور در دست صنایع تفریحی (Vergnügungsindustrie) قرار دارد. پسند توده عبارت است از موافقت بی‌قید و شرط انسان‌ها با هرآنچه به گمان صنایع تفریحی مورد پسند آن‌ها است. در حکومت‌های توتالیتر غربی، تصمیم‌گیری در مورد پسند توده‌ها به‌عهدهٔ کارشناسان مستقیم یا غیرمستقیم امور تبلیغاتی است و چنین انسان‌هایی بنا بر ماهیت خود در برابر حقیقت بی‌اعتنا هستند. رقابت هنرمندان در میدان بازار آزاد، که پیش از این فرهیختگان بودند که اثر موفق را معین می‌کردند؛ مبدل شده است به سبقت‌جویی جهت کسب لطف و مرحمت قدرتمندان و سرنخ این مسابقات نیز در دست پلیس مخفی است. عرضه و تقاضا را دیگر نه ضرورت‌ها و نیازهای اجتماعی بلکه مصلحت دولت تعیین می‌کند. در این‌گونه کشورها پسند توده‌ها دیگر مانند قیمت‌ها برآیند و نتیجهٔ موازنهٔ آزاد نیروها نیست و در سایر کشورها گرایش مشابهی به‌چشم می‌خورد.

دیویی در یکی از قسمت‌های زیبایی کتابش گفته است که ایجاد ارتباط نتیجهٔ کار هنری است و نه هدف آن.

بی‌اعتنایی نسبت به واکنش مخاطبین بلافصل،

یکی از ویژگی‌های ضروری همهٔ هنرمندانی است که حرف تازه‌یی برگفتن دارند.[۲۵]

امروزه حتی مخاطبین فردا نیز زیر علامت سؤال رفته‌اند؛ زیرا در روزگاری به‌سر می‌بریم که وانهادگی (Verlassenheit) و تنهایی انسان در جامعه بشری دست‌کمی از تنهایی و غربت کل بشریت در جهان هستی و کائنات ندارد. دیویی در ادامه می‌گوید:

ولی هنرمندان «آکنده از این اعتقاد ژرف هستند که فقط آنچه را که برای گفتن دارند، می‌توانند بگویند و بنابراین خطا و ایراد کار در آثار آن‌ها نیست؛ بلکه خطا از آن کسانی است که چشم دارند ولی نمی‌بینند، گوش دارند ولی نمی‌شنوند.[۲۶]

تنها امید باقی‌مانده این است که فرض کنیم که شاید گوش‌های ناشنوا در اروپا فقط به انگیزهٔ مخالفت‌جویی با خیل دروغ‌هایی که از هر سو به طرف ایشان هجوم می‌آورند، ظاهراً خود را به ناشنوایی زده‌اند؛ و این که فرض کنیم، مردم چون چشماهایشان را محکم بسته‌اند چنین کورکورانه از پی پیشوایانشان ره می‌سپرند. شاید روزی آشکار شود که توده مردم نیز در کشورهای فاشیستی غرب از حقایق آگاه بوده‌اند و دروغ‌ها را باور نکرده‌اند؛ و ایشان همانند بیماران جنون‌زده‌یی بوده‌اند که پس از شفایافتن معلوم می‌شود که چیزی را فراموش نکرده‌اند. بنابراین ادامه سخن به زبان غیرقابل فهم برای آن‌ها، شایع یکسره بیهوده نباشد.

پی‌نوشت‌ها:

* عنوان اصلی و مأخذ این مقاله به شرح ذیل است:
Max Horkheimer: Neue Kunst und Massenkultur, in Kritische Theorie der Gesellschaft, Verlagde Munter Amsterdam, 1968.

1. Kant, Kritik der Urteilskraft, S.22. 2. Ibid, S.40.
3. Walter Pater, Appreciantions, London. 1918, S.38.
4. J. M. Guyau, L'art au Point de vue sociologique, Paris 1930. 2.21.
۵. سازمانی فاشیستی که در سال ۱۹۲۵ تشکیل شد و سازمان‌دهندهٔ نوجوانان بین ۶ تا ۱۲ سال بود و بعدها سرمشق و الگوی جوانان هیتلری شد.
6. cf. Gayau, ibid, S.18.
7. Gohn Dewey, Art as Experience, NewYork 1934, S.70. 8. Ibid., S.244. 9. Ibid.
10. Mortimer J. Adler, Art and Prudence, NewYork and Toronto 1937, S.581. 11. Ibid.
12. Ibid., S.24. und 450f. 13. Ibid., S.448.
14. Ibid., S.165.
15. L. Lévy-Bruhl, La morale et les sciences de moeurs, Paris 1904.
16. Hegel, Geschichte der Philosophie, II, in: Sämtliche Werke, Glakner, Band 18, S.116.
17. Kierkegaard, Angrief auf die Christenheit, herausgeben von A.D.Dorner und Christoph Schrempf, Stuttgart, 1896, S.239.
18. cf. etwa Johannes Janssen, Kulturzustände des deutshen Volkes, 4. Buch, Freiburg 1903, S.546.
19. cf. Richard von mises, Kleines Lehrbus de Positivismus, Den Haag 1939, S.368.
20. cf. Mortimer Adler, This pre-war Generation, in: Harper's Magazine, Oktober 1940, S.524f.
21. Ibid.,s .131f. 22. Ibid.,s .145.
۲۳. اداره‌یی که وظیفهٔ سانسور را در صنایع فیلم آمریکا در دههٔ سی به‌عهده داشت.
24. Ibid. s.483f. 25. Ibid., s.104. 26. Ibid.