مدرنیت در مقابل پَس ـ مدرنیت

یورگن هابرماس

ترجمهٔ شاهرخ حقیقی

سال پیش، علاوه بر نقاشان و فیلمسازان، معماران نیز در بینال ونیز شرکت کردند. فضای حاکم بر اولین بینال معماران مأیوس کننده بود. در توصیف این فضا می‌توان گفت که شرکت‌کنندگان در بینال جبههٔ آوانگاردِ وارونه را تشکیل می‌دادند. آنان با شعار حضورِ گذشته، سنتِ مدرنیت را قربانی کردند تا جا برای شکل جدیدی از تاریخیگری[۲] باز کنند. بقول منتقدِ نشریهٔ آلمانی Frankfurter Allgemeine Zeitiug این حقیقت که تمامی جنبش مدرن جوهرش را از مواجهه با گذشته کسب کرده است، که فرانک لوید رایت (Frank Lloyd Wright) بدون ژاپن، لوکوربوزیه (Le Corbusiet) بدون یونان باستان، و میس فان درروهه (Mies Van der Rohe) بدون شینکل (Schinkel) و بهرنز (Behrens) غیرقابل تصورند، بکلی ندیده گرفته شده است. اهمیتِ این نظر فراسوی این حادثهٔ هنری خاص است. نظر این منتقد در حقیقت دردشناسیِ زمانِ ماست: بدون تردید، پَس ـ مدرنیت[۳] خود را به شکلِ ضدِ مدرنیت عرضه می‌کند.

این عبارت توصیف کنندهٔ حال و هوای عاطفی مسلط بر زمان ماست که در همهٔ زمینه‌های زندگی فکری رسوخ کرده است. این حال و هوای عاطفی نظریه‌های پَس ـ مدرنیت، پَس ـ روشنگری، پَس ـ تاریخ و بطور خلاصه، نومحافظه کاری (neoconservatism) را در دستور کار قرار داده است. تئودور آدورنو[۴] و آثارش کاملاً در مقابل این جریان قرار می‌گیرند.

... بنابراین بی‌مناسبت نیست که من بعنوان تشکر از دریافت جایزهٔ آدورنو دربارهٔ موقعیتِ فعلیِ نقطه‌نظرِ مدرنیست سوالهایی طرح کنم. آیا مدرنیسم آن طور که پَس ـ مدرنیستها مدعی‌اند، با بن‌بستِ کامل روبروست؟ آیا عقیدهٔ رایج پَس ـ مدرنیست خود بیش از ادعایی توخالی است؟ آیا

پَس ـ مدرن کلیشه‌ایست دربرگیرندهٔ همهٔ مخالفتهائی که مدرنیت فرهنگی از میانهٔ قرن نوزدهم تاکنون برانگیخته است؟

قدیمی و مدرن

همهٔ کسانی که مانند آدورنو آغاز مدرنیت را حوالی سال ۱۸۵۰ می‌دانند، در حقیقت از چشم بودلر و هنر آوانگارد به مسئله نگاه می‌کنند. اجازه دهید مفهوم مدرنیت فرهنگی را با نگاه سریعی به تاریخچهٔ طولانی این مفهوم که موضوع تحقیق هانس ربرت یاس (Hans Robert Jauss) قرار گرفته است، روشن کنم. واژهٔ «مدرن» در شکل لاتینی‌اش «مدرنوس» (modernus) برای اولین بار در اواخر قرن پنجم به منظور جداکردن گذشتهٔ رومی و غیرمسیحی از زمان حالی که رسماً به مسیحیت گرویده بود به کار گرفته شد. [در طول تاریخ] واژهٔ «مدرن» با معانی متفاوت، مکرراً بیان‌کنندهٔ ذهنیت دورانی بوده است که خود را در مقابل گذشتهٔ باستانی قرار می‌دهد، و به خود همچون نتیجهٔ گذار از قدیم به جدید می‌نگرد. این فقط در مورد دوران رونسانس که از نظر ما آغاز دوران مدرن محسوب می‌شود صادق نیست. مردم، هم در زمان چارلز کبیر در قرن دوازدهم و هم در فرانسهٔ اواخر قرن هفدهم، همزمان با جدال معروف میان مُتقدمین و متجددین، خود را مدرن می‌دانستند. به بیان دیگر، در اروپا لفظ «مدرن» همواره در آن دوره‌هایی به کار گرفته شده است که ذهنیت دوران نو از راه گونه‌ای تجدید ارتباط با گذشته شکل می‌گرفت ـ در دوره‌هایی که گذشتهٔ باستانی همچون الگویی انگاشته می‌شد که با تقلید زنده شدنی بود.

طلسم کلاسیکهای دنیای باستان بر روح دورانهای بعدی برای اولین بار بوسیلهٔ ایدآلهای دوران روشنگری در فرانسه شکسته شد. مشخصاً، فکر مدرن بودن در چهارچوب بازگشت به گذشتهٔ باستانی برای اولین بار با الهام از علوم جدید، براساس اعتقاد به پیشرفتِ بی‌پایان دانش و نیز اعتقاد به پیشرفت در جهت بهبود دائمی اخلاقی و اجتماعی، تغییر یافت. همین تغییر، شکل دیگری از ذهنیت مدرن را نیز موجب شد. رمانتیسیسم مدرن ضدِ ایدآلهای کلاسیسم بود. رمانتیسیستها، به جای دوران باستان، قرون وسطی را آرمان خود قرار دادند. ولی این آرمان جدید نیز که در اوائل قرن نوزدهم جا افتاده بود، ثابت نماند. در طول قرن نوزدهم ازین روحیهٔ، رمانتیک تعبیر ریشه‌ایی از مدرنیت سربرآورد که توانست خود را از تمامی وابستگیهای مشخص تاریخی رها کند. این آخرین شکلِ مدرنیسم که اول بار در میانهٔ قرن نوزدهم ظاهر گشت، تضادی محض میان سنت و حال قائل شد، و ما به تعبیری هنوز همعصر این نوع مدرنیتِ زیباییشناسانه هستیم. از آن پس، مشخصهٔ آثاری که مدرن انگاشته می‌شوند نُو بودنشان است. به بیان دیگر، مشخصهٔ این آثار نوعی «نو» بودن است که با بدعت و تازگی سبک بعدی کهنه و متروک می‌شود. اما درحالی که آنچه فقط «دارای سبک» است بزودی از رواج (مد) می‌افتد، آنچه که [واقعاً] مدرن است رابطه‌ای پنهان با آثار کلاسیک حفظ می‌کند. البته هر اثری که از آزمایش زمان بگذرد همواره کلاسیک تلقی شده است. ولی، از این پس، یک اثرِ مدرنِ جدی قدرتِ کلاسیک بودن را از اقتدارِ (اتوریتهٔ) یک دورانِ تاریخی به عاریت

نمی‌گیرد. به عکس، یک اثر مدرن دقیقاً به این دلیل کلاسیک می‌شود که زمانی واقعاً مدرن بوده است. ادراک ما از مدرنیت معیارهای درونی خاص خود را برای کلاسیک شدن بوجود می‌آورد. بنابرین، می‌توان، از چشم‌انداز تاریخ هنر مدرن، از مدرنیتِ کلاسیک سخن گفت.

مدرنیت زیباییشناسانه

اولین طرح روشن مدرنیت زیباییشناسانه را می‌توان در نظریهٔ هنر بودلر که از ادگار آلن‌پو ملهم بود، یافت. از آن پس، مدرنیت در جنبشهای آوانگاردِ مختلف گسترش یافت، و عاقبت در کافه ولترِ (Cafe Voltaire) دادائیستها و در سورئالیسم به اوج خود رسید. مدرنیتِ زیباییشناسانه (هنری) را می‌توان با بینشهایی مشخص کرد که وجه مشترکشان ذهنیت دگرگون شدهٔ زمان است. این ذهنیت خود را در استعاره‌های ونگارد (پیشقراول) و آوانگارد (پیشقراول در هنر) بیان می‌کند. آوانگارد خود را در یورش به قلمروهای ناشناخته بازمی‌شناسد و با فتح آینده‌ای تاکنون تجربه نشده خود را در معرض خطرهای ناگهانی و مواجهه‌های تکان‌دهنده قرار می‌دهد. آوانگارد باید در سرزمینی جهت‌یابی کند که تاکنون کسی در آن خطر نکرده است. اما این کورمال کورمال پیش رفتن، این استقبال از آیندهٔ تعریف نشده، و این کیش پرستش آنچه «نو» است، در حقیقت چیزی جز ستایشِ حال نیست. درکِ جدید از زمان که در آثار برگسون پا به عرصهٔ فلسفه نهاد، گویای چیزی بیشتر از تجربهٔ تحرک در جامعه، شتاب در تاریخ، و گسستگی در زندگی روزمره است. ارزش تازه‌ای که ما برای هرآنچه موقتی و فرار و ناپایدار است قائلیم، و نیز نفسِ ستایشِ تحرک، خود بیانگرِ یک میل شدید درونی به حال ناب و پاک و مدام است. مدرنیسم نُوستالژی حضور واقعی است. این نکته به عقیدهٔ اوکتاویو پاز «تم نهفتهٔ بهترین نویسندگان مدرن است.»

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

به‌علاوه، این نکته توضیح‌دهندهٔ زبان کمابیش مجردی است که ذهن مدرنیست برای سخن گفتن از «گذشته» به کار گرفته است. دورانهای تاریخیِ مختلف ویژگیهایشان را ازدست می‌دهند. پیوند بی‌پروای حال با نهایت‌های تاریخ جانشین حافظهٔ تاریخی شده است: تعبیری از زمان که در آن انحطاط، بی‌چون و چرا، در بربریت بازشناخته می‌شود ـ در توحش و بدویت. اکنون ما شاهد نوعی تمایل آنارشیستی در شکستن تداوم تاریخ هستیم که فقط با نیروی مخرب شعور هنری مدرن قابل توضیح است. مدرنیت علیه نقشِ هنجاردهندهٔ سنت در طغیان است. مدرنیت از تجربهٔ طغیان در مقابل تمامی آنچه هنجاری (normative) است تغذیه می‌کند. این طغیان شکلی از خنثی کردن ملاکهای اخلاق و فایده است. ذهنیتِ هنریِ مدرن مدام درگیرِ یک بازی دیالکتیکی میانِ مخفی‌کاری و رسوائی علنی است. این ذهنیتِ هنری شیفتهٔ هراسی است که لازمهٔ ارتداد است، ولی در عین حال از ابتذال ناشی از مذهب زدائی نیز می‌گریزد.

... در سالهای اخیر، گرایش شوق‌آمیز به آوانگاردیسم در هنر رو به افول بوده است. این گرایش یک بار دیگر در دهۀ ۶۰ زنده شد، اما باید پذیرفت که از دهۀ ۷۰ به این طرف این گرایش در مدرنیسم واکنشهای بس ضعیف‌تر از دهۀ ۶۰ داشته است. اکتاویو پاز، یکی از رهروان مدرنیسم، در همان میانۀ دهۀ ۶۰ گفته بود: «آوانگارد ۱۹۶۷ رفتار و سکنات آوانگارد ۱۹۱۷ را تکرار می‌کند. امروزه ما پایان ایدۀ هنر مدرن را تجربه می‌کنیم.» اما درین میان ما به پیروی از نوشته‌های پیتر بورگر (Peter Burger) اصطلاح پَس ـ آوانگارد را بکار می‌بریم. البته گزینش اصطلاح پَس ـ آوانگارد برای نشان دادن شکست طغیان سوررئالیستی است. اما معنی این شکست چیست؟ آیا این شکست خبر از پایان مدرنیسم می‌دهد؟ به‌طور کلی آیا وجود پدیدۀ پَس ـ آوانگارد به معنی گذار به آن پدیده وسیع‌تر یعنی پَس ـ مدرنیت است؟

این دقیقاً تفسیر دانیل بل (Daniel Bell)، متفکر نومحافظه‌کار (نوکنسرواتیو) امریکائی، است. وی در کتاب **تضادهای فرهنگی سرمایه‌داری** استدلال می‌کند که ریشۀ بحرانِ جوامع پیشرفته را باید در جدایی میان فرهنگ و جامعه جست. فرهنگِ مدرن همۀ ارزشهای زندگی روزمره را زیر نفوذ گرفته است؛ **جهان ـ زندگی** (Life-world)[5] به مدرنیسم آلوده شده است. مدرنیسم باعثِ حاکمیتِ اصلِ خودارضاییِ نامحدود، میلِ به تجربه‌های شخصیِ محض، و پیروی از نوعی حساسیتِ غیرعادی شده است. به عقیدۀ دانیل بل، روحیۀ مدرن لجامِ انگیزه‌های لذت‌باورانه را، که با نظمِ (دیسیپلین) زندگی معمول در جامعه ناسازگار است، گسیخته است.

از نظر دانیل بل، فرهنگ مدرنیست در مجموع با مبنای اخلاقی فعالیت دستجمعی سازش‌ناپذیر است. به این ترتیب، دانیل بل همۀ مسئولیتِ بی‌اعتبار شدن اخلاق پرتستانی (پدیده‌ای که ماکس وبر را نیز نگران کرده بود) را به گردنِ «فرهنگِ مخاصم» می‌اندازد. فرهنگِ مدرن نسبت به همۀ قراردادها و فضائل زندگی روزمره، که بخاطر ضرورتهای اقتصادی و اداری جامعۀ مدرن عقلی شده‌اند، نفرت برمی‌انگیزد.

توجه کنید به این مشکل در نظر دانیل بل که از سوی دیگر مدعی است جاذبۀ مدرنیت به پایان رسیده است. هرکه خود را آوانگارد بنامد در حقیقت حکم مرگِ خود را صادر کرده است. هرچند آوانگارد هنوز بناست در حال گسترش باشد، ولی از قرار خلاقیتش را ازدست داده است. مدرنیسم هم حاکم و هم مرده است. پس مسئله از نظر نومحافظه‌کارها از این قرار است: چگونه می‌توان هنجارهایی در جامعه بوجود آورد که بتوانند لاابالی‌گری را محدود کنند و اخلاق مبتنی بر دیسیپلین و کار را بار دیگر مستقر سازند؟ چه هنجارهایی در جامعۀ جدید می‌توانند جلو خرابیهای دولت رفاه اجتماعی (welfare state) را بگیرند، و بار دیگر، با استقرار رقابت آزاد، رسیدن به فضائل فردی را ممکن سازند؟ دانیل بل احیای مذهب را تنها پاسخ به این سئوالها می‌داند. ایمان مذهبی، دست در دست سنتهایِ شبه طبیعی که از ارزیابیهای انتقادی مصون‌اند، هویتهای دقیقاً تعریف شده را ممکن می‌سازد، و امنیتِ وجودی برای فرد فراهم می‌آورد.

مدرنیت فرهنگی و مدرنیزاسیون اجتماعی

اما اعتقادات الزام‌آور حاکم بر مراجع قدرت را با سحر و جادو نمی‌توان بوجود آورد. بنابرین، تنها نتیجهٔ عملی تحلیلِ دانیل بل رواج بینشی است که اکنون در امریکا و آلمان به چشم می‌خورد: یعنی خصومتِ فکری و سیاسی با حاملین مدرنیتِ فرهنگی. پیتر استاینفلس (Peter Steinfels)، در مقام روایتگر فضای جدیدی که نومحافظه‌کاران بر صحنهٔ فکری دههٔ ۷۰ حاکم کرده‌اند چنین می‌گوید:

«این مبارزه‌ها همهٔ اشکالِ روحیهٔ متخاصم را افشا و منطق این روحیه را در شکلهای متنوع آن آشکار می‌کنند، نمونهٔ افراطی روحیهٔ محافظه‌کار را می‌توان در کوشش محافظه‌کاران در یکی شمردن مدرنیسم و نیهیلیسم، مقررات دولتی و توتالیتاریانیسم، انتقاد از هزینه‌های بی‌رویهٔ نظامی و تسلیم شدن به کمونیسم، آزادی زنان یا دفاع از حقوق همجنس‌بازان و تخریب نهاد خانواده، و... سرانجام در یکی شمردن چپ بطور کلی و تروریسم و انتی سمیتیسم و فاشیسم دید.» (از کتاب محافظه‌کاران نو نوشتهٔ پیتر استاینفلس).

این شیوهٔ حملهٔ شخصی و اتهامات ناروای فکری در آلمان نیز با هیاهوی بسیار مورد استفاده قرار گرفته است. به اعتقاد من توضیح این شیوه را نباید در روانشناسی نویسندگان نومحافظه‌کار جستجو کرد، زیرا که بیشتر ریشه در ضعف تحلیلیِ خودِ نظریهٔ محافظه‌کاری دارد.

نومحافظه‌کاری پی‌آمدهای ناگوار مدرنیزه شدنِ کم و بیش موفقِ سرمایه‌داری در اقتصاد و جامعه را ناشی از مدرنیسمِ فرهنگی می‌داند. نومحافظه‌کاری رابطهٔ روندِ مدرنیزه شدن اجتماع از یکسو و جنبه‌های نامطلوبِ تحولات فرهنگی را از سوی دیگر مخدوش می‌کند. نومحافظه‌کاران علل اقتصادی و اجتماعی برخوردهای دگرگون‌شده نسبت به کار، مصرف، موفقیت، و فراغت را مطرح نمی‌کنند، و در نتیجه پدیده‌های لذت‌باوری، فقدان هویت اجتماعی، عدم اطاعت، نارسیسیسم، و فقدان رغبت به رقابت را به قلمرو «فرهنگ» نسبت می‌دهند؛ در حالی که دخالتِ فرهنگ در ایجادِ این مشکلات غیرمستقیم و با میانجی است.

در ذهن نومحافظه‌کار، روشنفکرانی که هنوز به پروژهٔ مدرنیت متعهدند جای آن علتهای بررسی نشده را می‌گیرند. حال و هوایی که منبعِ تغذیهٔ نومحافظه‌کاری است به هیچ وجه ناشی از نارضائیهای مربوط به تناقضات فرهنگی نیست که از موزه‌ها بیرون آمده و وارد جریان عادی زندگی شده باشد. نومحافظه‌کاران متوجه نیستند که این نارضائیها را روشنفکران مدرنیست وارد زندگی نکرده‌اند. این نارضائی‌ها ریشه در واکنشهای عمیق ناشی از مدرنیزه‌شدنِ اجتماعی دارند. مدرنیزه شدنِ اجتماعی، زیر فشارهای دینامیسمِ رشدِ اقتصادی و پیشرویهای تشکیلاتِ دولتی، هرچه عمیقتر در شکلهای پیشین هستیِ انسانی نفوذ می‌کند. به اعتقاد من این تبعیتِ جهان ـ زندگی از ضرورتهای سیستم اقتصادی ـ سیاسی علتِ اختلال در زیربنایِ ارتباطیِ زندگیِ روزمره است.[۶]

پس، به‌طور مثال، اعتراضهای وسیع مردم در سالهای اخیر فقط بیان موکد و روشنِ ترس

عمومی از تخریبِ محیطِ زیست شهری و طبیعی و اشکالِ اجتماعی شدن انسان است. از نقطه‌نظر نومحافظه کاران این اعتراضها مبین گونه‌ای کنایه‌اند. انتقال سنت فرهنگی از یک نسل به نسل بعد، انتگره‌شدن اجتماعی، و اجتماعی شدنِ فرد مستلزم قبول ملاکی برای عقلِ ارتباطی (communicative rationality)[۷] است. شرایط برای نارضائی و اعتراض دقیقاً هنگامی مساعد می‌شود که قلمرو عملِ ارتباطی (communicative action)، که وظیفه‌اش بازتولید و انتقال ارزشها و هنجارهاست، مورد هجوم آن شکلِ خاصی از مدرنیزه‌شدن قرار گیرد که به وسیلهٔ استانداردهای تعقل اقتصادی و اداری هدایت می‌شود. ولی خود عمل ارتباطی متکی است بر استانداردهای نوع دیگری از تعقل که همانا تعقلِ ارتباطی است. اما دکترینِ نومحافظه کاری توجه ما را ازین پروسه‌ها منحرف می‌کند. این دکترین علتهائی را که فقط عنوان می‌کند و هرگز به ریشه‌یابی آنها نمی‌پردازد، به یک فرهنگِ مخرب و طرفداران آن فرهنگ نسبت می‌دهد.

تردیدی نیست که مدرنیتِ فرهنگی نیز تضادهای خود را بازمی‌آفریند. مستقل از پی‌آمدهای مدرنیزه‌شدن اجتماعی، از چشم‌انداز تحولِ فرهنگی نیز انگیزه‌هایی برای شک دربارهٔ پروژهٔ مدرنیت وجود دارد. اکنون که از نومحافظه کاری که نقدی سطحی از مدرنیت است سخن گفتیم، اجازه دهید که بحث دربارهٔ مدرنیت و مخالفانش را به قلمرو دیگری ببریم که در عین حال تضادهای مدرنیتِ فرهنگی را نیز دربر بگیرد. به عبارت دیگر، می‌خواهم به بحث دربارهٔ مواضع کسانی بپردازم که یا پایان مدرنیت را اعلام کرده‌اند، یا بازگشت به پیش از مدرنیت را پیشنهاد می‌کنند، و یا مدرنیت را در کلیتش به دور می‌ریزند.

پروژهٔ روشنگری

فکر مدرنیت رابطه‌ای نزدیک و درونی با تحولِ هنر اروپایی دارد. معهذا آنچه زیر عنوان پروژهٔ مدرنیت مد نظر من است فقط هنگامی در مرکز توجه قرار می‌گیرد که تأکید معمول بر هنر کنار گذاشته شود. اجازه دهید که این تحلیل از مدرنیت را با یادآوری فکری از ماکس وبر آغاز کنم. ازنظر ماکس وبر ویژگی مدرنیتِ فرهنگی تجزیهٔ عقلِ جوهری (substansive reason) متعلق به نظامهای مذهبی و متافیزیکی است به سه حوزهٔ مستقلِ علم، اخلاق، و هنر. علت این تجزیه فروریختن جهان‌بینیهای فراگیر مذهبی و متافیزیکی است. از قرن هجدهم به این طرف مسائلی که پیشتر در چهارچوبِ جهان‌بینیهایِ مذهبی و متافیزیکی طرح می‌شدند به سه مقولهٔ اعتباریِ حقیقت، صحتِ هنجاری، و اصالت و زیبایی تقسیم شدند. به عبارت دیگر، این مسائل زیر سه عنوانِ دانش، اخلاق و عدالت، و ذوق مورد بحث قرار گرفتند. این تجزیه‌فزمینه را برای نهادی شدنِ مباحثِ علمی، نظریه‌های اخلاقی، و تولید و نقدِ هنری فراهم کرد. در نتیجه، هر یک از قلمروهای فرهنگ حرفه‌های خاص خود را به‌وجود آورد و در هر رشته‌ای حل و فصلِ مسائل در دست خبرگانِ خاص قرار گرفت. این حرفه‌ای شدنِ سنتِ فرهنگی ساختارهای ذاتیِ هر یک از سه بُعد

فرهنگی را برجسته کرد، و سه ساختارِ تعقلیِ شناختی ـ ابزاری، اخلاقی ـ عملی، و زیبایی‌شناسی به‌وجود آمد و هریک در کنترلِ متخصصین خود قرار گرفت. و این مقدمهٔ ایجاد تاریخهای درونی علوم و تحقیقات، نظریه‌های اخلاقی و حقوقی، و هنر شد. تردیدی نیست که تحول این رشته‌ها تک خطی نیست، معهذا، اینها روندهای یادگیری‌اند. این فقط یک روی سکه است.

روی دیگر سکه این است که فاصلهٔ میان فرهنگ اهل فن و فرهنگ عوام مدام وسیع‌تر شده است. برخوردِ تخصصی به فرهنگ و تأملِ تخصصی دربارهٔ آن نتایج و بازتابهایی دارد که الزاماً و خودبخود وارد زندگی روزمره نمی‌شود. این شکلِ عقلی شدنِ فرهنگ خطرِ آن را همراه دارد که جهان ـ زندگی را که محتوای سنتی‌اش از اعتبار افتاده است، دچار فقر کند.[۸]

پروژهٔ مدرنیت در قرن هجدهم از جانب فیلسوفان مکتب روشنگری فرمولبندی شد. کوشش این فیلسوفان گسترش دانشِ عینی، قانون و احکامِ اخلاقیِ جهانشمول، و هنرِ خودمختار، براساس منطق درونی هریک از این سه حوزه بود. درعین حال، پروژهٔ مدرنیت در پی آن بود که نیروهای پنهان ولی قابلِ شناخت در هر یک از این سه حوزه را آزاد کند و آنها را از انزوا بیرون آورد. خواستِ فیلسوفان روشنگری این بود که ازین انباشتِ فرهنگیِ تخصصی برای غنی‌تر کردن زندگی روزمره، یعنی برای سازماندهیِ عقلیِ زندگی اجتماعی روزمره، استفاده کنند.

متفکران روشنگری، ازجمله کندورسه، بلندپروازانه انتظار داشتند که هنرها و علوم نه‌تنها باعث گسترش تسلط بر نیروهای طبیعی شوند، بلکه به فهمِ بیشترِ جهانِ درون، پیشرفتِ اخلاق، عادلانه شدنِ نهادهای اجتماعی، و حتی دست یافتن انسان به خوشبختی کمک کنند.

قرن بیستم چیزی از این خوشبینی باقی نگذاشته است. ولی مسئله باقی است، و در این مورد هم نظرها متفاوت است. آیا باید به نیتهای روشنگری، برغم لطمه‌هائی که خورده است، وفادار باقی بمانیم، یا باید پروژهٔ مدرنیت را رها کنیم؟...

حتی میان فیلسوفهائی که خط دفاعی پشت جبههٔ روشنگری را تشکیل می‌دهند، پروژهٔ روشنگری شدیداً تَرَک برداشته است. هریک همهٔ اعتمادش را به فقط یکی از لحظه‌های تجزیه‌شدهٔ عقل محدود کرده است. پاپر که در مقام نظریه‌پرداز جامعهٔ آزاد نگذاشته است مورد استفادهٔ نوکنسرواتیوها قرار گیرد، به نیروی روشنگر نقد علمی می‌چسبد که آثارش تا قلمرو سیاست نیز کشیده می‌شود. قیمتی که پاپر از این بابت می‌پردازد شکاکیتِ اخلاقی و بی‌تفاوتی کلی‌اش نسبت به زیبایی‌شناسی است. پال لورنزن (Paul Lorenzen) کوشیده است زبانی مصنوعی بسازد که در آن بتوان با استفاده از عقل عملی به بهبود زندگی روزمره پرداخت. مشکل او این است که برای توجیه علمی از همان قالبی استفاده می‌کند که برای توجیه اخلاقی ـ عملی بکار می‌برد. و او نیز زیبایی‌شناسی را ندیده می‌گیرد. در آدورنو، به‌عکس، ادعاهای عقل به ساحتِ زیبایی‌شناسی محدود شده است. اخلاق دیگر قابلِ سنجشِ عقلی نیست، و تنها وظیفهٔ فلسفه نشان دادن محتوای انتقادی پنهان در هنر است.

تجزیهٔ علم، اخلاق، و هنر که به نظر ماکس وبر مشخصهٔ عقلی شدنِ فرهنگ غرب است، هم به معنیِ جدایی این عرصه‌های تخصصی شدهٔ فرهنگی از یکدیگر است و هم به معنیِ بیگانه شدن این عرصه‌ها از سنت که کماکان در شکل نیمه طبیعی زمینهٔ تفسیر را در زندگی روزمره فراهم می‌آورد.

این جدائی، انگیزهٔ کوششهائیست که هدفشان «نفی» فرهنگ متخصصین است. این کوششها پاسخی به این سوال نمی‌دهد که آیا امروز ما باید همچنان به هدفهای روشنگری، علی‌رغم ضعفشان، متعهد بمانیم، یا باید پروژهٔ روشنگری را بتمامی هدفی از دست رفته تلقی کنیم. من اکنون می‌خواهم پس از توضیح این که چرا از نظر تاریخی مدرنیتِ هنری فقط بخشی از مدرنیتِ فرهنگی بطور کلی است، به مسئلهٔ فرهنگِ هنری بازگردم.

کانت و خودمختاری زیبایی‌شناسی

با اذعان به خطر ساده‌گرائی، شاید بشود گفت که در تحولِ هنرِ مدرن گرایشی به سوی خودمختاری و استقلال هرچه بیشتر قابل مشاهده است. برای اولین بار در دوران رونسانس ساحتِ خاصی منحصراً بر پایهٔ مقولهٔ زیبائی ایجاد شد. سپس، در طول قرنِ هجدهم، ادبیات، هنرهای زیبا، و موسیقی به‌عنوان فعالیتهای جدا از زندگی مذهبی و زندگی درباری به نهادهای مستقل تبدیل شدند. و بالاخره، در میانهٔ قرن ۱۹، تعبیری از هنر سربرآورد که ویژگی‌اش خلقِ آثار هنری برمبنای بینشِ هنر برای هنر بود. بدین ترتیب خودمختاریِ قلمروِ زیبایی‌شناسی به یک پروژه تبدیل شد.

در مرحلهٔ اولِ این روند ساختارهای شناختیِ یک ساحتِ جدید، جدا از مجموعهٔ علم و تحقیق و اخلاق، سربرآورد. سپس این کار فلسفه بود که به توصیف و روشن کردن این ساختارها بپردازد. کانت کوشید تا طبیعت متمایز ساحتِ زیبایی‌شناسی را مشخص کند. نقطهٔ حرکتِ کانت تحلیلِ قضاوتِ ذوق بود که موضوعش به‌عنوانِ بازیِ آزادِ تخیل امری ذهنی است، اما بیان ترجیحِ محض هم نیست، و جهتش توافق افراد است.

آثارِ هنری نه به ساحتِ پدیده‌های قابلِ شناخت با مقولاتِ فهم تعلق دارند و نه به ساحتِ اعمالِ آزادانه که موضوع قوانینِ عقلِ عملی‌اند. با این حال آثارِ هنری (و همچنین زیبایی طبیعی) در دسترسِ قضاوت عینی‌اند. زیبایی نیز در کنارِ حقیقت و اخلاق یک قلمرو اعتباری تشکیل می‌دهد، قلمروی که زمینهٔ اتصال میان هنر و نقد هنر است. به قول کانت «ما چنان از زیبایی صحبت می‌کنیم که گویی زیبایی خاصیت اشیاء است.»[۹]

البته همان‌طور که قضاوتِ ذوق فقط به رابطهٔ میان بازنماییِ ذهنیِ شیء (object) و احساس لذت یا رنج رجوع دارد، زیبایی نیز فقط به بازنماییِ شیء مربوط می‌شود. شیء فقط در شکل و در وجهِ ظهورش می‌تواند به‌عنوان شیء زیبایی‌شناسانه درک شود. شیء فقط به صورتِ یک چیزِ خیالی و غیرواقعی که از ویژگیِ مفهومیِ اندیشهٔ عینی و قضاوتِ اخلاقی می‌گریزد می‌تواند حساسیت را

متأثر کند.

درحالی که مفاهیم پایه‌ای زیباییشناسیِ کلاسیک (یعنی ذوق، نقد، شکل زیبا، ذینفع نبودن، و غیره) بیش و پیش از هرچیز ساحتِ زیباییشناسی را از ساحتهای ارزشی دیگر و از زندگی روزمره جدا می‌کنند، مفهوم نابغه که لازمهٔ خلاقیتِ هنری است تعریف مثبت دارد. کانت واژهٔ «نابغه» را در مورد کسی بکار می‌گیرد که «نمونهٔ اصالتِ قریحه‌های طبیعیِ فرد در کاربردِ آزادانهٔ قدرتهای معرفتی» باشد. اگر این تعبیر از نبوغ را از اصل رمانتیکش جدا کنیم، مفهومی که می‌ماند کم و بیش این است که هنرمند با ذوق و استعداد می‌تواند آنچه را که در شعور فارغ ازضرورتهای دانش و عمل... تجربه می‌کند، صادقانه و صمیمانه بیان کند.

پس، خودمختاریِ ساحتِ زیباییشناسی ـ یعنی عینی شدن ذهنیتِ سیال ...، کنار گذاشتن ساختارهای زمانی ـ مکانی زندگی روزمره، گسستن از قراردادهای ادراک و فعالیت مفید، و دیالکتیکِ شوکه کردن و بازنمودن ـ فقط در مقام ذهنیتِ مدرنیت و نیز پس از تحقق دو شرط ممکن بود. این دو شرط عبارت بودند از: الف) نهادی شدن تولید هنری مستقل از بازار و نهادی شدن لذتِ فارغ از هدف یا میانجی نقد هنر، و ب) خودآگاهی زیباییشناسانهٔ هنرمند و منتقد هنر نه در مقام مدافع مردم بلکه در مقام مفسرینی که بخشی از روند تولید هنری محسوب می‌شوند.

در این مرحله حرکتی در نقاشی و ادبیات بوجود آمد که به اعتقاد بسیاری با نقد هنری بودلر آغاز شده بود. از این پس رنگها، خطها، صداها، و حرکتها، چون گذشته، مرجعاً به قصد اشاره به چیزی یا وصف چیزی بکار نمی‌رفتند. وسیلهٔ بیان و شگردهای تولید هنری خود به شیء‌های زیباییشناسی تبدیل شدند. از اینروست که آدورنو کتاب نظریهٔ زیباییشناسی خود را با این عبارت آغاز می‌کند: «اصل مسلم این است که امروزه هیچ اصلی دربارهٔ هنر مسلم نیست: نه خود هنر، نه رابطهٔ هنر با اجتماع، و نه حتی حق حیات هنر.»

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی

برنامه‌های کاذب نفی فرهنگ

تردیدی نیست که اگر هنر مدرن در مورد ارتباطش با کلیت زندگی حامل وعدهٔ خوشبختی نمی‌بود، سوررئالیسم نمی‌توانست دست به چالش حق حیات هنر بزند. در شیللر، وعده‌ای که ژرف‌اندیشیِ زیباییشناسانه می‌دهد ولی عملی نمی‌شود، هنوز در شکل آرمانشهری ارائه می‌شود که فراسوی ساحتِ هنر می‌رود. همین تعبیر از آرمانشهر زیباییشناسانه را می‌توان در حسرت هربرت مارکوزه نسبت به خصلت تأییدی هنر دید، حسرتی که در شکل نقد ایدئولوژی ابراز می‌شود. ولی حتی در بودلر، که خود هنوز اجرای این وعده را از رهگذرِ هنر تکرار می‌کرد، آرمانشهرِ آشتی‌پذیری به تفکر انتقادی دربارهٔ خصلتِ آشتی‌ناپذیر دنیای اجتماعی تبدیل شده بود. هرچه هنر از زندگی دورتر می‌شود، بیشتر به انزوایِ استقلالِ کامل می‌خزد، و درنتیجه این فقدان آشتی‌ناپذیری به صورت دردناکتری حس و درک می‌شود. بازتاب این درد در ملالِ بی‌پایان بودلر، بیگانه‌ای که خود را با گداهای پاریس یکی می‌دید، دیده می‌شود.

این روند عاقبت به کوشش سوررئالیستی در متلاشی کردن خودمحوریِ قلمرو هنر و برقرارکردن سازشِ اجباریِ میان هنر و زندگی انجامید.

اما اکنون ثابت شده است که هرگونه تلاش برای هم‌سطح کردن هنر و زندگی، قصه و عمل واقعی، و بود و نمود؛ هرگونه تلاش به قصد ازبین بردن تمایز میان مصنوع هنری و شیء مفید، یا میان صحنه‌سازی آگاهانه و هیجان طبیعی؛ هرگونه تلاشی در جهت تبدیل کردن همه چیز به هنر و همه کس به هنرمند؛ و بالاخره هر کوششی که هدفش نفی تمامی معیارها و یکی کردن قضاوتِ زیبایی‌شناسانه و بیان تجربه‌های ذهنی است از آغاز محکوم به شکست بوده است. آن دسته از ساختارهای هنری که بنا بوده است در نتیجهٔ این کوششها ازبین بروند، عملاً با درخشندگی خیره کننده‌تری به زندگی بازگشته‌اند. این کوششها در نهایت به وجه نمودی (فرم یا شکل) به عنوان وجه وجودی داستان، به تعالی هنر نسبت به اجتماع، به ویژگی هنر به عنوان فعالیتی متمرکز و برنامه‌ریزی شده، و نیز شأن شناختیِ ویژهٔ قضاوتهای هنری، مشروعیتِ جدیدی بخشیدند. کوشش افراطی در نفی هنر به عکس به این انجامیده است که مقولاتی که تعبیر روشنگری از هنر آنها را مبنای تعریف هنر کرده بود، اهمیت خود را بازیابند. سوررئالیستها به قاطعانه‌ترین نبرد دست زدند، ولی بخصوص دو خطا شورش آنها را با شکست روبرو کرد. اول این که وقتی ظرف یک قلمرو فرهنگی مستقل درهم می‌شکند، مظروف نیز پراکنده می‌شود، و از فرم و محتوای درهم شکسته و مغشوش چیزی بجا نمی‌ماند که مبنای حرکتی رهایی بخش باشد.

اشتباه دوم سوررئالیستها نتایج مهم‌تری داشت. در زندگی روزمره، شناخت، انتظارات اخلاقی، و بیان و ارزیابی احوال ذهنی باید با یکدیگر در ارتباط باشند. روندهای ارتباطی به یک سنتِ فرهنگی نیاز دارند که همهٔ ساحت‌های یادشده، یعنی ساحتِ شناخت یا دانشِ نظری، ساحتِ اخلاق یا دانش عملی، و ساحتِ بیانِ هنری، را دربرگیرد. بنابرین، مشکل بشود جهان ـ زندگی مدرن را با بازکردن فقط یکی ازین سه ساحت ـ یعنی ساحتِ هنر ـ و به عبارت دیگر با امکان دسترسی به فقط یکی از زمینه‌های شناختی تخصصی شده (درین مورد هنر)، از فقر فرهنگی نجات داد. لذا چنین کوششی، حتی در صورت موفقیت، فقط یک شکلِ یک جانبه بودن و یک شکل تجرید را جانشین شکلی دیگر می‌کند.

در ساحتهای دانش نظری و اخلاق (دانش عملی) نیز نظائر این کوشش ناموفق در جهت آنچه می‌توان نفی کاذب فرهنگ خواند صورت گرفته است. با این تفاوت که این کوششها با هیاهوی کمتری همراه بوده‌اند. از زمان هگلی‌های جوان همواره صحبت از پایان و نفی فلسفه بوده است. پس از مارکس همواره مسئلهٔ رابطهٔ تئوری و عمل در دستور بحث قرار داشته است. البته چون روشنفکران مارکسیست به جنبش انقلابی پیوستند، فقط در حاشیهٔ این جنبش بوده است که کوششهای پراکنده برای پیش‌بردِ برنامهٔ نفیِ فلسفه، شبیه برنامهٔ سوررئالیستها برای نفیِ هنر، دنبال

شده است. برنامهٔ نفیِ فلسفه نیز دچار همان اشتباه‌های برنامهٔ نفیِ هنر شده است و نتیجهٔ آن را می‌توان در تحجر فکری و خشکه‌مقدسیِ اخلاقی دید.

به اعتقاد من، تنها راه علاج مشکل شیء‌شدن جهان ـ زندگی در ایجاد ارتباط مداوم و بدون محدودیت میان دانشِ عملی، دانش نظری، و هنر است. باز کردن و به بحث گذاردن فقط یکی از این سه ساحتِ فرهنگی این مشکل را حل نمی‌کند. به عکس، در شرائط خاص، گسترش یکی از این سه ساحت و تسلطش بر ساحت‌های دیگر می‌تواند به اعمال زور و ترور منجر شود. مثلاً کاربرد اصول زیبایی‌شناسی در سیاست، یا اعمال سخت‌گیری در رعایت اصول اخلاقی در سیاست، یا اعمال جزم‌گرایی مکتبی در سیاست نمونه‌های تسلط یکی از سه ساحتِ فرهنگی بر ساحت‌های دیگرند. البته این انحرافها نباید باعث آن شوند که انگیزه‌های بازمانده از سنت روشنگری زیر عنوان انگیزه‌هائی که ریشه در «عقل تروریستی» دارند، نفی شوند. کسانی که پروژهٔ مدرنیت را به احوال روانیِ افرادِ تروریست تشبیه می‌کنند همان قدر کوته‌نظرند که داعیان این نظریه که ترورِ سیستماتیک دولت در سردابخانه‌ها و تاریک‌خانه‌های پلیس مخفی و نظامی، و در بازداشتگاهها و نهادهایِ امنیتی علتِ وجودیِ دولتِ مدرن است ـ چرا که این‌گونه ترورِ دولتی از وسائل بوروکراسیهای مدرن استفاده می‌کند.

به گمان من، بجای رها کردن پروژهٔ مدرنیت به نام یک هدف از کف رفته، باید از اشتباهات آن برنامه‌هایی که کوشیده‌اند با هیاهو مدرنیت را نفی کنند درس بگیریم. شاید برخوردهایی که با هنر شده است رهنمودی باشد برای نجات از تنگناها.

هنر بورژوا در آن واحد دو انتظار از مخاطبینش دارد. از یک سو، هنردوستِ غیر خبره که از هنر لذت می‌برد موظف است دانش خود را تا حد اهل فن بالا برد، و از سوی دیگر، هنردوست غیر خبره باید مثل یک مصرف کنندهٔ لایق رفتار کند و از هنر استفاده ببرد؛ یعنی تجربه‌های زیبایی‌شناسانه‌اش را با زندگی روزمره پیوند دهد. این وجه دوم تجربهٔ هنری که ظاهری بی‌ضرر دارد امروزه دلالتهای ریشه‌ایش را ازدست داده است، چرا که مبتنی است بر برخوردی ناروشن به امر خبرگی و حرفه‌ای بودن در هنر.

بی‌شک فعالیت هنری، به‌عنوان سرچشمهٔ تولید آثار هنری، اگر به صورت یک فعالیت تخصصی موضوع علاقهٔ خبرگان نباشد خواهد خشکید. از اینجاست که هم هنرمندان و هم منتقدان می‌پذیرند که مسائل هنری در حوزهٔ نفوذ آنچه من قبلاً «منطق درونی» یک ساحتِ فرهنگی خواندم قرار می‌گیرند. ولی تاکید و تمرکز انحصاری بر معیارهای زیبایی‌شناسانه (که فقط یکی از سه مقولهٔ اعتباری حقیقت و عدالت و زیبایی است) و کنار گذاردن دو مقولهٔ دیگر (حقیقت و عدالت) فقط در حوزهٔ خود هنر ممکن است. به محض این که تجربهٔ زیبایی‌شناسی به حوزهٔ جهان ـ زندگی قدم می‌گذارد و جذب زندگی روزمره می‌شود، دیگر حاکمیت انحصاری مقولهٔ زیبایی‌شناسی به پایان می‌رسد. به عبارت دیگر، پذیرش هنر از جانب هنردوست غیرخبره و منتقدان حرفه‌ای و متخصصان هنر در دو جهت کاملاً متفاوت سیر می‌کنند.

به قول آلبرشت ولمر (Albrecht Wellmer) به محض این که تجربهٔ زیباییشناسی به منظور روشن کردن موقعیتهای زندگی مورد استفاده قرار گیرد و با زندگی روزمره پیوند یابد، تبدیل به یک بازی زبانی می‌شود که دیگر بازی زبانی منتقد هنری نیست. در حقیقت، این نوع تجربهٔ زیباییشناسی تفسیرِ ما را از نیازهایمان و درنتیجه مبنایِ درکمان را از جهانِ پیرامونمان تجدید می‌کند. به‌علاوه، این تجربهٔ زیباییشناسی در شناخت و انتظارهای هنجاری ما نیز رسوخ می‌کند و در نتیجه نحوهٔ ارتباط این سه وجه ارتباطی را نیز دچار تغییر می‌کند...

خلاصهٔ کلام این که پروژهٔ مدرنیت هنوز به هدفهایش نرسیده است، و پذیرش هنر فقط یکی از سه وجه این پروژه است. هدفِ پروژهٔ مدرنیت پیوندِ مجددِ فرهنگیِ تجزیه‌شدهٔ مدرن با جهان ـ زندگی است که کماکان به میراثهای هنوز پویای گذشته متکی است، ولی سنت‌گرایی محض از توانش می‌کاهد. البته این پیوند فقط در صورتی ممکن است که مدرنیزاسیون جامعه نیز در مسیری متفاوت بیفتد. جهان ـ زندگی باید نهادهایی از درون خود بیافریند که بتوانند ضرورتهای کم و بیش خودمختارِ نظام اقتصادی و نظامِ اداری ـ سیاسی مرتبط با آن را محدود کنند و زیرِ نفوذ خود بگیرند. به اعتقاد من در شرائط کنونی احتمال وقوع این امر زیاد نیست. تقریباً در سراسر دنیای غرب فضائی حاکم شده است که مجذوبِ شکل سرمایه‌داری مدرنیزه‌شدن است و با مدرنیزه‌شدن فرهنگی سخت سر ستیز دارد. ناامیدی ناشی از شکستِ برنامه‌هایی که پایان هنر و فلسفه را اعلام کرده بودند بهانه‌ای شده است برای توجیه نقطه‌نظرهای محافظه‌کارانه. اجازه دهید در اینجا به اختصار تمایزی قائل شوم میان ضدمدرنیسمِ محافظه‌کاران جوان و پیش ـ مدرنیسمِ محافظه‌کاران سنتی و پَس ـ مدرنیسمِ نومحافظه‌کاران.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

محافظه‌کارانِ جوان تجربهٔ پایه‌ایِ مدرنیتِ زیباییشناسی را مرور می‌کنند. آنها دریافتهای شهودیِ ذهنیتی را که از همهٔ ضرورتهای کار و فایده رهاست از آن خود می‌دانند، و بدین گونه از دنیای مدرن می‌گریزند. در دستگاه ثنوی آنها عقل ابزاری در مقابل اصلی قرار می‌گیرد که دسترسی به آن (اصل) جز از طریق ارادهٔ معطوف به قدرت، یا از طریق توسل به اصل هستی (مثلاً در تفکر هایدگر)، یا با کمک گرفتن از نیروی دیانوسی شعر، ممکن نیست. در فرانسه این خط فکری از باتای (Bataille) به فوکو (Foucault) و سپس به دریدا (Derrida) می‌رسد.

نگرانی محافظه‌کاران سنتی این است که مبادا به مدرنیسم فرهنگی آلوده شوند. آنها با تأسف شاهد سقوط عقل جوهری، یعنی تجزیهٔ علم و اخلاق و هنر و سلطهٔ جهان‌بینیِ مدرن در شکل عقل صوری محض (pure procedural rationality) هستند و، به‌عنوان چاره، عقب‌نشینی به مواضعِ پیش ـ مدرنیت را تجویز می‌کنند. امروزه نوارسطوئیان از موفقیتی نسبی برخوردارند. آنها اخلاقِ

کیهانی را پاسخ به مسائل مربوط به محیط زیست می‌دانند. ازجمله پیروان این مکتب که با لئو اشتراس (Leo Strauss) آغاز گشت هانس جونز (Hans Jones) و ربرت اشپه‌من (Robrt Spaemann) را می‌توان نام برد.

بالاخره، نومحافظه‌کاران فقط تا آنجا از پیشرفت علوم جدید استقبال می‌کنند که به پیشرفت تکنولوژی، رشد سرمایه‌داری، و ادارهٔ معقول جامعه منجر شود. سوای این آنها درواقع مبلغ سیاستهایی هستند که خنثی‌کنندهٔ محتوایِ انفجاریِ مدرنیسم فرهنگی است. یکی از تزهای فکریِ نومحافظه‌کاری این است که علم به معنی درست کلمه هیچ نقشی در جهت‌گیری جهان ـ زندگی ندارد. یک تز فکری دیگر در این مکتب براین است که سیاست باید تا آنجا که ممکن است از ضرورتهای توجیه اخلاقی ـ عملی مستثنی بماند. تز دیگری در این مکتب معتقد به درخود و باخود بودن محض هنر و منکر هرگونه محتوای آرمان‌باورانهٔ هنر است، و در توجیهِ محدود کردنِ تجربهٔ زیبایی‌شناسی به قلمروِ خصوصی به توهمی بودنِ هنر استناد می‌کند. از پیروان این تز می‌توان از ویتگنشتاین (Wittgenstein) جوان، کارل اشمیت (Carl Schmitt) میانسال، و گاتفرید بن (Gottfried Benn) کهنسال نام برد. اما محدود کردن علم، اخلاق، و هنر به قلمروهای مستقل و جداکردن آنها از جهان ـ زندگی به نحوی که هریک در ادارهٔ خبرگان مربوطه باشد، چیزی از پروژهٔ مدرنیت باقی نمی‌گذارد و درواقع باید فاتحهٔ آن را خواند. و البته جای خالی این پروژه را سنتهائی بناست بگیرند که به اعتقاد محافظه‌کاران از ضرورت توجیه هنجاری و اعتباری مصون‌اند.

این نوع‌شناسی (Typology) مثل هر نوع‌شناسیِ دیگر ناگزیر از ساده‌کردن مسئله است، ولی چه بسا برای تحلیلِ برخوردهای فکری و سیاسیِ معاصر خالی از فایده نباشد. نگرانی من رواجِ فزایندهٔ ایده‌های ضد مدرنیت همراه با گرده‌ای از پیش مدرنیت در [حتی] محافل مخالفِ فرهنگِ حاکم است. اگر نگاهی به تحول شعورِ سیاسی در احزاب سیاسی آلمان بیاندازیم، سمت‌گیری ایدئولوژیکِ جدیدی را مشاهده خواهیم کرد که همانا ائتلافِ پس ـ مدرنیستها با پیش ـ مدرنیستهاست. به نظر می‌رسد که موضع نومحافظه‌کاری یا سوءاستفاده از روشنفکران در انحصار هیچیک از احزاب موجود نیست. بنابراین من دلیل کافی دارم که به مناسبت دریافت جایزه‌ای با نام تئودور آدورنو، این فرزندِ برجستهٔ شهرِ فرانکفورت که به‌عنوان فیلسوف و نویسنده مهر خود را بر تصویر روشنفکر در کشور ما نهاده است، یا، بهتر بگویم، کسی که تجسمِ خارجی روشنفکر و الگوی روشنفکریِ کشور ما شده است، از روحِ لیبرالِ شهرِ فرانکفورت تشکر کنم.

یادداشتها:

۱. این مقاله ترجمهٔ متن سخنرانی هابرماس بمناسبت دریافت جایزهٔ آدورنوست. متن حاضر برگردان ترجمهٔ انگلیسی این سخنرانی است که در مجلهٔ New German Critique (شمارهٔ ۲۲، زمستان سال ۱۹۸۱) به چاپ رسید. ترجمهٔ مقاله سه سال پیش صورت گرفت، ولی به دلیل دشواری مطلب و روان نبودن ترجمه، قابل چاپ نبود. آن ترجمه دوسالی خاک خورد تا عاقبت دوستم ابراهیم مکلا همت کرد و حاضر به مقابلهٔ متن فارسی با متن انگلیسی شد. روانی نسبی متن حاضر نتیجهٔ ویراستاری دقیق و باحوصلهٔ اوست. از این نظر مدیون او هستم. واضح است که خود مسئول کاستی‌های ترجمه‌ام.

اما در این میان ترجمهٔ انگلیسی پیش‌نویس این سخنرانی نیز در کتاب Critical Theory The Essential Radings Edited by David Ingram زیرِ عنوانِ پروژهٔ ناتمام مدرنیت Modernity: An Unfinished Project به چاپ رسید. متن پیش‌نویس کمی از متن سخنرانی مفصل‌تر است و تاحدی روشن‌تر. تقریباً هرجا که تفصیل بیشتر به فهم مطلب کمک کرده است، متن پیش‌نویس سخنرانی را مبنای ترجمه قرار داده‌ام. به‌علاوه، بخشِ «کانت و خودمختاری زیبایی‌شناسی» که بکلی از متنِ سخنرانی حذف شده بود را به ترجمهٔ حاضر اضافه کردم. چند جمله را نیز که در متن انگلیسی بکلی نامفهوم‌اند یا در ترجمهٔ به فارسی نامفهوم می‌شدند، از متن فارسی حذف کرده‌ام. بجای هر جمله یا جمله‌های حذف شده در متن فارسی سه نقطه گذاشته‌ام.

۲. تاریخیگری (historicism) عقیده و مکتب فکری‌ای است که بر منحصربه‌فرد بودن شرایط تاریخی فرهنگها تأکید می‌کند، و برین است که درک و ارزیابی هر پدیدهٔ فرهنگی باید با توجه به زمینهٔ تاریخی ـ فرهنگی‌ای صورت گیرد که آن پدیده درش ریشه دارد. پس تاریخیگری دلالت دارد بر نسبیت باوری فرهنگی. شاید گفتن این نکته بیجا نباشد که کاربرد اصطلاح تاریخیگری در آثار کارل پاپر (مثلاً در فقر تاریخیگری) بکلی با تعبیری که در این جا ارائه شده است متفاوت است. نقدِ پاپر از تاریخیگری در حقیقت نقد او از اعتقاد به جبر تاریخی است.

۳. به پیشنهاد دوستم داریوش آشوری، modernity را مدرنیت ترجمه کرده‌ام. و باز به پیشنهاد او برای ترجمهٔ پیشوندهای post و pre در زبان انگلیسی از پیشوندهای «پس» و «پیش» استفاده کرده‌ام. به این ترتیب پس ـ مدرنیت، پیش ـ مدرنیت، پس ـ روشنگری، پس ـ آوانگارد، و پس ـ تاریخ بترتیب معادل postmodernity, premodernity, post-enlightenment, post-avant-garde, and posthistory است.

۴. Theodor Adorno تئودور آدورنو از پایه‌گذاران و یکی از مهمترین متفکران مکتب فرانکفورت است. از مهمترین آثارش کتابهای زیبایی‌شناسی، دیالکتیکِ منفی، و نیز کتاب معروف دیالکتیکِ روشنگری است که با همکاری ماکس هورکایمر به نگارش درآورده است. هابرماس، نویسندهٔ مقالهٔ حاضر، چندسالی به‌عنوان دستیار از نزدیک با آدورنو کار کرده است. هابرماس، به رغم انتقادش از فلسفهٔ آدورنو، از او تأثیر بسیار گرفته است و همانطور که از مقالهٔ حاضر پیداست او را متفکری مهم می‌شناسد و در سنت فکری معاصر آلمان جایگاهی بلند برای او قائل است.

۵. جهان ـ زندگی از مفاهیم کلیدیِ فلسفهٔ هابرماس به‌شمار می‌آید. به اعتقاد هابرماس شناختِ جامعه مستلزم مطالعهٔ آن از دو چشم‌انداز متفاوت است: چشم‌انداز سیستم و چشم‌انداز جهان ـ زندگی. از چشم‌انداز سیستم، جامعه یک نظام خودمختار و فونکسیونل است، درحالی که از چشم‌انداز جهان ـ زندگی جامعه مجموعه‌ای است از روابط متقابل اجتماعی و آنچه هابرماس عمل ارتباطی می‌خواند. مطالعهٔ جامعه

از چشم‌انداز سیستم به معنی بررسی نظام اقتصادی و نظامهای اداری و سیاسی جامعه است. نتیجهٔ این بررسیها شناختِ عینیِ جامعه است. چشم‌انداز **جهان ـ زندگی** به گونه‌ای دیگر از شناخت منجر می‌شود. از این چشم‌انداز فقط می‌توان رفتار و اعمال افراد را تفسیر کرد. عمل اجتماعی همواره در متن یک افق فرهنگی، یعنی، مجموعه‌ای از اعتقادات، مفاهیم، ارزشها، عادتها، و احکام صورت می‌گیرد که پیش‌فرضهای ضمنی عمل‌اند. هابرماس برای اشاره به این متن از اصطلاح **جهان ـ زندگی** استفاده می‌کند. **جهان ـ زندگی** شامل مجموعهٔ برداشتها و تفسیرهائی است که به‌عنوان دانش همگانی به‌طور ضمنی مورد قبول افراد جامعه است. **جهان ـ زندگی** در هر جامعه‌ای منبع دانش ضمنی یا مجموعهٔ اعتقادات همگانی است که افراد جامعه برای تعریف موقعیتهای مختلف مورد استفاده قرار می‌دهند.

روی دیگر این سکه یا بیان دیگر این برخورد دوگانه به اجتماع به قرار زیر است:

چشم‌انداز سیستم درعین حال چشم‌انداز فرد مشاهده‌گر است. از این زاویه جامعه مجموعه‌ای است از رفتارهای مختلف که نتایجشان کم و بیش در خدمت حفظ یک نظام اجتماعی‌اند. چشم‌اندازِ **جهان ـ زندگی** اما چشم‌اندازِ فردِ درگیر و عاملِ عملِ اجتماعی است. از این دید جامعه مجموعه‌ای است از قوانین هنجاری و شبکه‌ای از رفتارهائی که مبتنی بر ارزشهای مشترک و انتظارهای متقابل‌اند.

۶. برای توضیح بیشتر در این باره به پانویس شمارهٔ ۸ رجوع کنید.

۷. مفاهیم عمل ارتباطی و عقل ارتباطی، که در این جا به اشاره آمده‌اند، نیز از مفاهیم کلیدی فلسفهٔ هابرماس‌اند. بسیاری از مفسران برآنند که مهمترین اثر فلسفی هابرماس تاکنون کتاب بزرگ دوجلدیش زیر عنوان **نظریهٔ عمل ارتباطی** (The Theory of Communicative Action) است. همان‌طور که از عنوان کتاب پیداست، مفهوم عملِ ارتباطی از تمهای مرکزی این کتاب است.

به‌طور خلاصه، عمل ارتباطی در نظر هابرماس عملی است که با نیت و به منظور تفاهم مشترک انجام می‌شود، در مقایسه با عملی که هدفش موفقیت شخصی عاملِ عمل در رسیدن به مقصود است. بنابرین، اولاً عمل ارتباطی همواره مستلزم رابطهٔ متقابل میان دست‌کم دو فرد است، و ثانیاً موفقیت در عمل ارتباطی یعنی توافق افراد درگیر در این رابطه بر سر مسئلهٔ مورد بحثشان. این را نیز باید اضافه کرد که منظور هابرماس از توافق، صرفِ نزدیکیِ عاطفی یا روانیِ افراد با یکدیگر نیست. به عبارت دیگر، صرفِ وجودِ توافق میان افراد وجودِ عملِ ارتباطی مورد نظر هابرماس را تضمین نمی‌کند. توافقی که برپایهٔ فریب، تهدید، یا توسل به عواطف و احساسات افراد به دست آید، توافقِ ناشی از عمل ارتباطی نیست. این گونه توافق نتیجهٔ نوع دیگری از عمل است که هابرماس عمل استراتژیک می‌نامد.

بطور کلی، هابرماس در مقابل عمل ارتباطی دو نوع عمل دیگر را قرار می‌دهد: عمل تکنیکی و عمل استراتژیک. همان طور که اشاره شد، هدف این هر دو نوع عمل موفقیت عامل عمل در رسیدن به مقصود است. با این تفاوت که عمل تکنیکی در ارتباط با اشیاء است درحالی که عمل استراتژیک در ارتباط با افراد. به‌عنوان مثال، کار یک صنعتگر در ساختن یک شیء مفید نمونهٔ یک عمل فنی است و فعالیت انتخاباتی سیاستمداری که برای پیروزی در انتخابات وعده‌های توخالی و فریبنده به رأی‌دهندگان می‌دهد، نمونهٔ عمل استراتژیک است. کار صنعتگر و فعالیت انتخاباتی این سیاستمدار هیچ یک عمل ارتباطی به حساب نمی‌آید، چون هیچ یک با منظور رسیدن به تفاهم مشترک با فرد یا افرادِ دیگر انجام نمی‌شود.

به اعتقاد هابرماس عملِ ارتباطی و دو نوع عملِ غیرارتباطی، یعنی عملِ تکنیکی و عملِ استراتژیک، مبنای دو مفهوم متفاوت از عقل‌اند: مفهومِ جامعِ عقل یا عقلِ ارتباطی و مفهومِ محدودِ عقل یا عقلِ افزاری ـ استراتژیک.

در تعبیر محدود عقل، عقلی بودن عمل فرد، صرفنظر از ارتباطش با دیگران، متناسب است با این که آن عمل

با چه درجه‌ای از کارائی خواستهای فرد را برآورد. در این الگوی عقل، عملِ فرد، معمولاً با نیتِ نفعِ شخصی، در جهانی اتفاق می‌افتد که همه چیز، از اشیاء تا آدمها، موضوع دستکاریِ عاملِ عمل است، و عقلی بودنِ عمل تنها با درجهٔ کارائی عمل در نیل به خواستهای فرد سنجیده می‌شود. طبیعی است که در این الگو هیچ حکم و قضاوتی دربارهٔ عقلی یا غیرعقلی بودن خواستها و هدفها نمی‌توان کرد. خواستها و هدفها، از این نظر، فقط می‌توانند رد یا قبول شوند ولی نمی‌توانند موضوع سنجش عقلی واقع شوند.

از سوی دیگر، عقلی بودن رفتار و اعمال فرد به‌عنوان عضو اجتماع، یعنی کسی که در مقابل دیگران مسئول است، متناسب است با اینکه فرد تا چه حد بتواند روابطش را با دیگران بدون توسل به زور و خدعه و دروغ و براساس انصاف و توافقِ عقلی تنظیم کند. از این لحاظ **معقول بودن روابط اجتماعی مستلزمِ حاکمیتِ محضِ نیروی استدلالِ بهتر برای حل و فصل مسائل اجتماعی است.** پیش‌فرضِ چنین امری تعبیری از عقل است که بتواند نه تنها کارائی وسائل رسیدن به هدفهای افراد بلکه خود این هدفها را نیز ارزیابی کند. این الگوی عقل باید بتواند نه‌تنها درستی و نادرستی احکام مربوط به دنیای عینی را بسنجد، بلکه علاوه بر آن باید بتواند احکام اخلاقی و قوانینِ حاکم بر روابط اجتماعی را نیز مورد ارزیابی و سنجش انتقادی قرار دهد. هابرماس این تعبیر از عقل را که هدفش هماهنگ کردن عمل‌های ارتباطی است، عقل ارتباطی می‌نامد.

۸ هابرماس برای اشاره به این پدیده از اصطلاحِ مستعمره شدن جهان ـ زندگی (colonization of the life-world) استفاده می‌کند. مفهوم پیچیدهٔ مستعمرهٔ شدن جهان ـ زندگی برای فهم نظریهٔ هابرماس دربارهٔ مدرنیزه‌شدن و مدرنیت اساسی است. به عقیدهٔ هابرماس روند مدرنیزه شدن مستلزم جدایی تدریجیِ سیستم و جهان ـ زندگی است که در اصل با یکدیگر یک کلیت واحد را تشکیل می‌داده‌اند. پس درک چگونگی ارتباط سیستم و جهان ـ زندگی در جامعهٔ مدرن برای درک این جامعه امری کلیدی است.

در چشم هابرماس، مشکل اساسیِ جامعهٔ مدرن این است که سیستمهای فرعیِ اقتصاد و دولت در بازتولیدِ سمبولیکِ جهان ـ زندگی دخالت می‌کنند. به عبارت دیگر، ضرورتهای سیستم اقتصادی ـ سیاسی خود را بر ضرورتهای جهان ـ زندگی تحمیل می‌کنند. یعنی، میانجی‌های میان سیستم و جهان ـ زندگی کاملاً زیر سلطهٔ پول و قدرت سیاسی قرار می‌گیرند و معیارهای ارتباط متقابل و عمل ارتباطی را بکلی کنار می‌گذارند. بدین ترتیب در دنیای مدرن عمل استراتژیک بر عمل ارتباطی اولویت می‌یابد و جهان ـ زندگی زیرسلطهٔ سیستم قرار می‌گیرد. نتیجهٔ اولویتِ عمل استراتژیک و حاکمیت سیستم لطمه خوردن اشکال عادی و روزمرهٔ روابط میان افراد و مُثله (distort) شدن جهان ـ زندگی یا آن چیزی است که هابرماس مستعمره شدن جهان ـ زندگی می‌نامد.

به عقیدهٔ هابرماس هرچند روند عقلی شدن، یعنی جدائی جهان ـ زندگی از سیستم، از ویژگیهای اجتناب‌ناپذیر مدرنیزه‌شدن است، آنچه او مستعمره شدن جهان ـ زندگی می‌خواند از وجوهِ اجتناب‌ناپذیرِ مدرنیزه‌شدن نیست. مستعمره شدنِ جهان ـ زندگی نتیجهٔ شکلِ خاصِ تحولِ سرمایه‌داری در غرب است که در نهایت به نفیِ جوهرِ مدرنیت می‌انجامد. به عقیدهٔ هابرماس، وظیفهٔ نظریهٔ انتقادی نشان دادن شکل معقول و ممکن روند مدرنیزه شدن یا بازسازی پروژهٔ مدرنیت است. و اما بازسازی پروژهٔ مدرنیت خود مستلزم رها کردن این پروژه از چهارچوب تنگ عقل افزاری و مبانی فلسفی آن یعنی ارائه تعبیر جامع عقل یا عقل ارتباطی است که یکی از مسائل مرکزی فلسفهٔ هابرماس را تشکیل می‌دهد.

۹. Kant's Critique of Judgement, Macmillan, 1982, p. 58.