نظریه‌ی زیبایی شناسی

آندرو آراتو
ترجمهٔ: شیوا منصوری
حمید محرمیان معلم

مفهوم فرهنگ

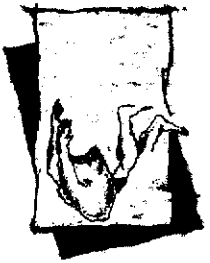
مفهوم فرهنگ در کاربرد معمول این واژه بسیار مبهم است. در بیشتر موارد فرهنگ مجموع کل فعالیت‌هایی تلقی می‌شود که به نوعی با کار فکری یا معنوی سر و کار دارند، یعنی هنر و علم. اما این واژه بخصوص در علوم اجتماعی کاربرد مهم دیگری دارد و تعریف دیگری از آن ارائه می‌شود. دست اندرکاران علوم اجتماعی فرهنگ را مجموعه‌ی همگنی از سنت‌ها، معنی‌ها، ارزش‌ها، نهادها، آداب و رسوم و فعالیت‌های نوعی دانسته‌اند که در مقطع زمانی و مکانی بخصوصی ویژگی خاص و مشخص‌کننده‌ی یک جامعه است. مکتب فرانکفورت حتی اگر در برخورد انتقادی خود، فرهنگ به معنی اول را در کانون توجه قرار نمی‌دادند، باز هم متوجه ابهام موجود می‌شدند. این دو برداشت از فرهنگ در حقیقت ممکن است به نوعی با هم مرتبط باشند. در تاریخ جامعه شناسی و نظریه‌ی اجتماعی، هیچ کس بیش از جرج زیمل، متفکر آلمانی در آستانه‌ی قرن بیستم، در جهت ارائه‌ی تعریفی پویا و فراگیر از فرهنگ نکوشیده است. او که بسیار متکی بر آموزه‌های هگل و مارکس است، فرهنگ را در خودآفرینی انسان در متن پرورش چیزهای دیگر، یا خود پروری در جریان معنی و کارکرد بخشیدن به چیزهای طبیعت می‌داند. در هر حال، از دید زیمل، خود پروری (فرهنگ ذهنی «سوبژکتیو») افراد و پرورش چیزهای دیگر (فرهنگ عینی «ابژکتیو») توسط مجموعه‌های همگن افراد نه موازی‌اند و نه هماهنگ.

و نقد فرهنگی *

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

او افزایش تدریجی و خطی میزان تقسیم کار را زنجیره‌ی سرخ تاریخ تلقی کرد که نه فقط به رشد قدرتمندانه‌ی فرهنگ عینی منجر شده است بلکه به همان نسبت، یک سویه شدن، تغییر شکل و فراتخصصی شدن افراد را، یعنی بحران فرهنگ ذهنی را، به دنبال داشته است. از دید زیمل، «فرهنگ ذهنی» پرورش کل شخصیت است، و اگرچه در آثار او این نکته مبهم است، این که زیمل دستیابی به کلیت را به صورت‌های سترگ فرهنگی یعنی هنر، فلسفه، الهیات، تاریخ نگاری و علم محدود می‌کند، به طور ضمنی نشانگر ماهیت بسیار برتر و به لحاظ فلسفی متمایز برخی فعالیت‌های انسانی است، یعنی آن چه مارکس پنجاه سال قبل از آن «کار فکری» نامیده بود. بنابراین، زیمل به گونه‌ای نظام یافته فرهنگ را در مفهوم محدود خود پروری فکری با فرهنگ به مفهوم کلی آن یعنی عینی شدن و بیرونی شدن کلیه‌ی فعالیت‌های انسان، مرتبط می‌کند. او رابطه‌ی بین این دو را بر اساس افزایش شکافی که او «تراژدی فرهنگ» نامیده است، تعریف می‌کند.

مارکس هیچ گاه درباره‌ی «فرهنگ» به این مفهوم چیزی ننوشت. البته مارکسیست‌ها اشارات روش شناختی او در مورد وابستگی «روبنا» به «زیر بنا» (و بخصوص صورت‌های آگاهی به ساختارهای متعارض شیوه‌ی تولید) را عموما به مثابه‌ی دلیلی کافی برای بی‌اعتنایی به «پدیده‌ی ثانویه‌ی» فرهنگ تعبیر کرده‌اند. با این وجود، بخش عمده‌ی نظریه‌ی فرهنگی فرانکفورت بر تمایز منحصر به فرد و کارآمدی است که مارکس بین کار فکری و کار یدی قائل شده است. بر خلاف همه‌ی نظریه‌های بورژوایی تقسیم کار (از جمله نظریه‌ی زیمل)، از دید مارکس «تقسیم واقعی کار» با جدایی کار فکری از کار یدی شروع می‌شود، به علاوه پیش فرض این تقسیم کار مالکیت خصوصی است و بنابراین آغاز تعارض بین منافع فردی (یا خانوادگی) و «منافع جمعی کل افراد» است که اکنون شکل بیگانه‌ی (الینه‌ی) دولت را پیدا کرده است. در این کار پیچیده‌ی فکری، مالکیت خصوصی و دولت در یک سو قرار دارند. به نظر مارکس از این مقطع به بعد، آگاهی (یعنی کار فکری) می‌تواند به خودی خود به مثابه‌ی چیزی مستقل از فرایند زندگی اجتماعی ببالد، اگرچه شکل‌های آگاهی کماکان به مجموعه‌ی تقسیم کار وابسته‌اند، و لذا نه حیات مستقل دارند و نه تاریخ مستقل. آگاهی یا کار فکری گذشته از خودنمود واهی‌اش، کشمکش واقعی جهان را نیز کماکان به شیوه‌ای واهی (و معمولا در جانبداری از قدرت‌های واقعی) باز می‌نمایاند. حتی رویاهای پسامسیحی



(post-Christian) وحدت جهان، آزادی و برابری هم بیانگر توانایی‌های بالقوه‌ی تاریخی جهان است که ناشی از رشد یک نظام اجتماعی مدنی بسیار مولد و مبتنی بر وابستگی متقابل جهانی است، و هم توهم‌های فرهنگی . ایدئولوژیکی را نشان می‌دهد که فقدان آزادی و نابرابری را در حاکمیت طبقاتی پنهان می‌کند و بر آن‌ها پوشش می‌نهد. بنابراین، مارکس فرهنگ را در مفهوم محدود آن یعنی کار فکری در نظر گرفت و ادعاهای آن را نقد کرد. او هم چنین به مفهومی اشاره می‌کند که با مفهوم کلی و عام فرهنگ متناظر است. مارکس آن را «شیوه‌ی تولید» یا «فرماسیون اجتماعی» نامیده است. ما یکی از مفاهیم مطرح شده توسط او را دنبال می‌کنیم و «فرهنگ» را به طور عام همان فرماسیون اجتماعی تلقی خواهیم کرد.

مفهوم کار فکری حدود مفهوم فرهنگ از دید اندیشمندان مکتب فرانکفورت را هم در معنای محدود آن، یعنی فرهنگ «متعالی» و هم در جایگزین‌های عامه پسند و انبوه آن مشخص می‌کند. گاه نقد فرهنگی در تنفر از آن چه مارکوزه «فرهنگ ایجابی» (یعنی آن منش فرهنگ «متعالی» که با وجود پیش بینی‌های اتوپیایی‌اش رابطه‌اش را با روند زندگی اجتماعی پنهان می‌کند) نامیده است، پا را از مارکس هم فراتر می‌گذارد:

فرآورده‌های هنر و علم وجود خود را نه فقط مدیون تلاش نوابغ بزرگی هستند که آنها را آفریدند، بلکه مدیون کار سخت و تلاش طاقت فرسای معاصرانشان نیز هستند. هیچ سند فرهنگی وجود ندارد که در عین حال سند بربریت نیز نباشد.

والتر بنیامین در متنی در سال ۱۹۳۷ این گونه نوشته است. اما ما بحثمان را کمتر به موضع خاص و منحصر به فرد او در مکتب فرانکفورت مبتنی می‌کنیم. پس اجازه بدهید از آدورنو (۱۹۶۶) نقل قولی بیاوریم:

«کل فرهنگ پس از آشویتس، از جمله نقد شتابزده‌ی آن، آشغال و مبتذل است. فرهنگ، در بازیابی خود، پس از آن چه بدون مقاومت در قلمرو خود او اتفاق افتاده بود، به کلی به ایدئولوژی‌ای تبدیل شد که بالقوه در تقابل با وجود مادی بوده است، تا آن وجود را با جدا کردن ... .»

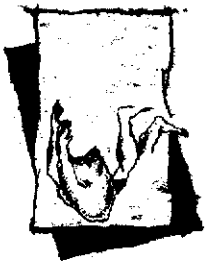
این نقل قول‌ها معرف آن شیوه‌ایی هستند که آدورنو خود نقد متعالی (فرارونده‌ی) فرهنگ نامیده است، حمله از موضعی خیالی که بیرون از فرهنگ قرار دارد. از آن جا که از دید بیشتر مارکسیست‌ها و حتی از دید جامعه‌شناسی دانش کلید نظری پدیده‌های

فرهنگی یا «روبنایی» در کاوش کشمکش‌ها/تعارض‌های «زیر بنای» اقتصادی اجتماعی نهفته است که گمان می‌رود فرهنگ را مطیع و پیرو منافع طبقه‌ی حاکم کرده‌اند، این شیوه‌های تحلیل فرهنگی (از جمله شیوه‌ی خود مارکس در ایدئولوژی آلمانی) در حوزه‌ی نقد متعالی (فراونده) یا نقد بیرونی قرار می‌گیرند. خطر موجود ـ که در نقل قول‌های فوق نیز دیده می‌شود ـ آن است که منتقدان فراونده، «که می‌خواهند همه چیز را پاک کنند گویی با استفاده از یک تکه اسفنج ... نوعی پیوند با بربریت را نشان می‌دهند.» از سوی دیگر، روش متقابل، یعنی شیوه‌ای که آدورنو معمولاً به آن عمل می‌کند، یعنی «نقد درونگرا» (immanent critique)، با خطر عشق به غرق شدن در آن چه (ابژه‌ای که) نقد می‌شود روبروست. بنابراین حتی نقل قول فوق از دیالکتیک منفی درباره‌ی آشویتس و انتهای فرهنگ دارای صورت بندی مبهمی است:

هرکس بخواهد این فرهنگ به شدت گناهکار و پست را حفظ کند به شریک جرم آن بدل می‌شود، در حالی که آن کس که به فرهنگ نه می‌گوید به طور مستقیم بربریتی را تقویت می‌کند که فرهنگ ما وابستگی خود را به آن نشان داده است.

نقد دیالکتیکی فرهنگ ممنوع است چه برای ستایش، ذهن قائم به ذات و مستقل باشد و چه برای تنفر از آن؛ نقد «باید هم در فرهنگ شرکت بکند و هم در آن شرکت نکند». در حالی که نظریه‌پردازان اصلی فرهنگ در مکتب فرانکفورت، آدورنو، بنیامین، هورکهایمر، مارکوزه و لوونتال بی‌تردید در بین این دو قطب در نوسان بوده‌اند. یا بهتر است بگوییم کماکان می‌کوشیدند جایی بینابینی را با نقد دو قطب اشغال کنند. هیچ معنای قانع کننده‌ی واحدی برای نقد دیالکتیکی از آثار آن‌ها شکل نگرفته است.

پاسخ‌های متفاوتی که از مواجهه‌ی نظریه‌ی انتقادی با فرهنگ و درگیری با آن به دست آمده است نه تنها چاره‌ای نداشته است جز آن که بین دو قطب نقد فراونده (بیرونی) و نقد درونگرا در گذر باشد، بلکه دوگانه‌ها یا «تقابل‌های» دیگر (به مفهوم کانتی: مواضع متقابل که با بحث منطقی کم و بیش به یک اندازه قابل دفاعند) نیز به سرعت پدیدار شدند. آیا فرهنگ (به مفهوم محدود کلمه) را باید به مثابه‌ی حوزه‌ای از «قطب‌های مستقل و قائم به ذات» مورد توجه قرار داد یا به مثابه‌ی زیر حوزه‌ای اجتماعی سیاسی اقتصادی که در آن حتی چیزهای بی‌فایده، مفید می‌شوند؟ آیا در ایدئولوژی‌های فرهنگ «متعالی» حقیقت بیشتری پنهان است یا در ایدئوژی‌های فرهنگ «انبوه عامه»؟ آیا منتقد

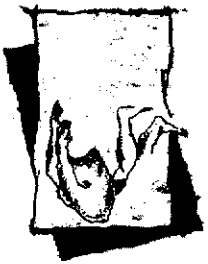


باید توجه خود را به «آثار» معطوف کند یا به تولید و دریافت «فرآورده‌ها»؟ آیا آثار تندروی سیاسی بیشتر منتقد جهان امروزند یا آثار مستقل قائم به ذات؟ آثار متعلق به گذشته گنجینه‌ی آرمانشهر (اتوپیا) هستند یا آثار امروزی؟ آیا تلفیق دوباره‌ی کار یدی و فکری، زندگی و هنر، محتوای آرمانشهر ایجابی (مثبت) آزادی است یا آرمانشهری که سلبی (منفی) اداره می‌شود؟ مولفان متفاوت در مقالات متفاوت و گاهی حتی در یک مقاله پاسخ‌های مختلفی به این سوالات داده‌اند. در ۱۹۳۶، ماکس هورکهایمر توجه خود را به نقش فرهنگ (از جمله فرهنگ متعالی) در تولید باورهای مشروعیت بخش به حاکمیت سیاسی معطوف کرد. در ۱۹۴۱، او در پیروی از کانت، به نقد خرد ابزاری که در بی‌هدفی آثار اصیل نهفته است تاکید کرد. در مقاله‌ای در سال ۱۹۳۷، هربرت مارکوزه بقای فرهنگ ایجابی را به شدت مورد نقد قرار داد (و امید به نابودی انقلابی آن را مطرح کرد). در مقاله‌ای دیگر، او توجه خود را به مضمون‌های اتوپیایی فرهنگ گذشته معطوف کرد. و بعدها، در مقاله‌ای در باب آزادی (۱۹۶۹) یک بار دیگر ندای تلفیق دوباره‌ی فرهنگ و زندگی از طریق از میان بردن «هنر» و زیبا کردن زندگی و کار روزمره را سر داد، فقط برای آن که چند سال بعد در ضد انقلاب و شورش (۱۹۷۲) نیاز به حفظ آثار مستقل و قائم به ذات را حتی در آینده مطرح کند. و مهم‌تر از همه، والتر بنیامین و تئودور آدورنو، دو دوست صمیمی، در دهه‌ی ۱۹۳۰ گرفتار مجموعه‌ای از بحث‌ها و گفتگوها درباره‌ی هنر، فرهنگ انبوه (عامه) و سیاست شدند که طی آن‌ها آدورنو از بنیامین علیه بنیامین بهره گرفت و بنیامین نیز همان طور که خواهیم دید، می‌توانست از آدورنوی جامعه‌شناس علیه آدورنوی فیلسوف هنر استفاده کند.

در متن چنین تنوع نظرات، چه توجیهی داریم برای ارائه‌ی نظریه‌ی زیباشناختی مکتب فرانکفورت تحت یک عنوان ساده و واحد؟ نخست، همه‌ی نظریه پردازان ما کم و بیش در نظریه‌ی فرماسیون‌های اجتماعی (یعنی نظریه‌ی فرهنگ به مفهوم عام آن) که در اصل از هگل، مارکس، تونیز، وبر و لوکاچ به ارث رسیده است، با هم اتفاق نظر داشتند. دوم، جایگزین‌های زیباشناختی که اینان (در حوزه‌ی فرهنگ به مفهوم محدود کلمه) در واکنش به این نظریه‌ی فرماسیون‌های اجتماعی مطرح کردند، در متن گفتگویی به کمال رسید که مشخصه‌ی آن کفایت دو سویه و تکمیلی نقدهایی است که علیه یکدیگر نوشتند.

نظریه‌ی فرماسیون‌های اجتماعی

آن‌چه تحت این عنوان در نظر داریم، مشخصه‌ی تاریخی «فرماسیون» جامعه‌ی مدنی، یا به مفهوم بسیار محدودتر آن، سرمایه‌داری است بر مبنای تحقیقات دوران ساز هگل، مارکس، وبر، تونیز و لوکاچ. در این مقاله فقط می‌توانیم به برخی از این نظریه پردازان و آن بخش از مفاهیمی که به نقد اندیشمندان فرانکفورت از فرهنگ به مفهوم محدود کلمه مربوط می‌شود، بپردازیم. نظامی را که هگل جامعه‌ی مدنی یا بورژوایی نامید مارکس در گروندریسه (۱۸۶۷) در چارچوب سترگ فرماسیون‌های اجتماعی تاریخی قرار داد. مارکس این چارچوب را چارچوبی انداموارهای نامید که به طور طبیعی از دل فرماسیون‌های جوامع پیشاسرمایه داری سر بر آورده است. آن چه در هر سه شکل مهم جوامع انداموارهای (آسیایی، کهن کلاسیک و ژرمنی) مشترک است، وابستگی مستقیم فردی انسان‌ها به پیش فرض‌های طبیعی (زمین) و شبه طبیعی (خود جامعه) وجود است. اگرچه فردیت (که پیش فرض آن نوعی مالکیت خصوصی است) را مارکس در مورد یونان و روم کلاسیک ذکر می‌کند، پای می‌فشارد که حتی در این جوامع فردیت فقط می‌تواند در محدوده‌های گروهی محدود و «محلی» عمل کند. جامعه‌ی مدنی هگلی را که مبتنی بر فردیتی بسیار مستقل‌تر است، با وجود همه‌ی پیش بینی‌های اولیه، مارکس فقط پس از پایان قرون وسطی در اروپا جا می‌دهد. این نظام اجتماعی شدن اجتماع (Vergesellschaftung der Gesellschaft) که در قالب سرمایه‌داری به طور کامل شکوفا شده است این گونه تعریف می‌شود: نظام «استقلال فرد مبتنی بر وابستگی ابژکتیو ... که در آن نظام سوخت و ساز کلی اجتماعی، نظام روابط جهانی، نظام نیازهای همگانی و فراگیر برای نخستین بار شکل می‌گیرد.» واضح است که رویکرد مارکس به فرماسیون اجتماعی سرمایه داری بسیار مبهم است، و او مایل بوده است آن را فقط در صورتی پیشرفت تلقی کند که سومین مرحله‌ی عظیم تاریخ بر مبنای «فردیت آزاد» و فرودستی ثروت نسبت به جامعه‌ای جدید که آزادانه شکل گرفته است، تحقق بیابد. هرچند، این از ویژگی‌های سرمایه‌داری است که همه‌ی جوامع عظیم با حمله‌ی بی‌امان بازار، رقابت و تقسیم کار گسترده‌ی صنعتی که فردیت تازه آزاد شده را مطیع نظام تازه‌ای از وابستگی ابژکتیو مکانیکی (برای مثال قوانین اقتصادی بازار و تولید) می‌کند، فرو می‌پاشند. به علاوه، این وابستگی جدید افراد و هم چنین وابستگی متقابل افراد جامعه نه تنها توسط قوانین



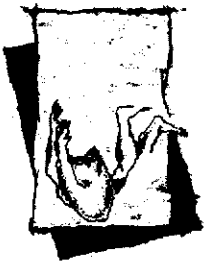
ابژکتیو تنظیم می‌شود، بلکه نظام مبادله‌ی کالایی نیز آن را پنهان می‌کند. سلطه بر طبقه‌ی کارگر و استثمار این طبقه استتار می‌شود وقتی «روابط اجتماعی بین اشخاص جای خود را به روابط اجتماعی بین چیزها (کالاها) می‌دهد.» مفهوم بت‌وارگی یا فتیشیسم کالایی که مارکس مطرح می‌کند ریشه در همین بحث دارد. مارکس تاکید می‌کند که بافت ابژکتیو حاصل با قوانین جبرگرایانه‌اش این فرد تازه رها شده را به فردی انتزاعی، تهی از همه‌ی هنجارهای اجتماعی (اشتراکی) و سنن و عادات درونی شده تبدیل می‌کند. به این ترتیب «زایش وزوال» فرد را مارکس در همان نظم اجتماعی جای می‌دهد که به قلمرو تاریخی متناسب مفهوم فراتاریخی «تراژدی فرهنگ» زیمل بدل شد. از نظر مارکس بر خلاف زیمل، «اجتماعی شدن اجتماع» معرف امکان ابژکتیو فردیت تازه‌ی اجتماعی است، امکانی که می‌توانست فقط در جریان تحولات بنیادی اجتماعی تحقق یابد. باید بر این نکته تاکید کرد که مارکس پیدایش «جوامع ملی» مانند آن چه انقلاب فرانسه در پی داشت را در برابر این مفهوم تحول اجتماعی نمی‌داند. تداوم وجود یک دولت «یک جامعه‌ی وهمی» جدا از جامعه‌ی مدنی، نشان دهنده‌ی ماهیت غیر اشتراکی قلمروی باز تولید اجتماعی است.

نظریه‌ی تاریخی فرماسیون‌های اجتماعی مارکس، که در گروندریسه به تفصیل آمده است، پس از جنگ دوم جهانی در اختیار پژوهشگران قرار گرفت. با این وجود نظریه پردازانی چون تونیز، که بر حرکت از اجتماع (Gemeinschaft /community) به جامعه (Gesellschaft / society) به مثابه‌ی ستون فقرات تاریخ مدرن تاکید کرد و لوکاچ توانستند این مفاهیم را از کتاب سرمایه‌ی مارکس که کتابی غیرتاریخی بود استخراج کنند. مارکس در سرمایه کوشید ماهیت نظام یافته و گرایشات عمومی سرمایه داری را به تفصیل بیان کند. لوکاچ در این بافت توانست از آثار دوستش ماکس وبر استفاده کند. نظریه پردازان فرانکفورت نیز نسخه‌ی خود از جامعه شناسی تاریخی مارکسی را از طریق اندیشه‌های وبر و لوکاچ ارائه دادند.

سوال ماکس وبر درباره‌ی خاص بودن مدرنیته مکمل مسئله‌ای است که مارکس مطرح کرده است. البته نه مارکسی که وبر از آثارش اطلاع داشته. گرچه روش‌های این دو کاملاً متفاوت است. پاسخ‌های وبر بر اساس مفاهیمی چون خردورزانه کردن، دیوان سالارانه کردن، افسون زدایی کردن، جنبه‌های مهمی از آن چه را مارکس «اجتماعی

شدن جامعه» تحت حاکمیت سرمایه داری صنعتی نامیده است نشان می دهد. توصیف وبر از زندانی شدن فرد در قفس آهنی مدرنیته درست نقطه‌ی اشتراک او و مارکس را نشان می دهد، این دو در این مفهوم توافق کامل دارند جز آن که مارکس آزادی فرد در دوره‌ی پسا سرمایه‌داری را پیش‌بینی کرده است، دوره‌ای که در آن دستاوردهای مادی سرمایه‌داری از میان برده نمی‌شود. وبر در مفاهیم بنیادی که مطرح کرده است بافت فرهنگی و سیاسی «قفس آهنی» را توصیف می کند و این همان نکته‌ای است که مارکس نادیده گرفته است. اینان هم چنین احتمال آن چه را مارکس تحت عنوان پسا سرمایه داری مطرح کرده است مورد تردید قرار داده‌اند. استفاده از وبر علیه راست آیینی مارکسیستی (Marxist Orthodoxy) و در عین حال فرا رفتن از حدود وبر تحت هدایت آموزه‌های مارکس وظیفه‌ی لوکاچ و کل مارکسیسم انتقادی بود.

اجازه بدهید مفاهیم بنیادی خردورزی و افسون زدایی را از دیدگاه وبر بررسی کنیم. کلید اصلی کل مدرن شدن و صنعتی شدن از دید وبر مفهوم خودورزی است که معرف نفوذ منطق خردورزی صوری در کلیه‌ی ابعاد زندگی اجتماعی یعنی اقتصاد، فرهنگ (هنر، مذهب و علم)، فن‌آوری، حقوق و سیاست، و زندگی روزمره است. این «منطق» با اصل جهت گیری کنش انسان به سمت قوانین و هنجارهای صوری (formal)، انتزاعی، کمیت پذیر و محاسبه‌پذیر، و دارای کاربرد ابزاری تعریف می‌شود. اصل اساسی خردورزی صوری عبارت «بی توجه به افراد» است که ابتدا در نزاع بین علم مدرن اولیه و فلسفه‌ی طبیعی انسان انگار (Anthropomorphic nature philosophy) به کار گرفته شد. گرایش خردورزی به انسان انگاری زدایی در شرحی که وبر در مورد افسون زدایی می‌دهد یعنی کنار گذاشتن همه‌ی آن چه غیر قابل پیش‌بینی، «غیر معقول»، کیفی، حسی و رمزگونه است هم از لحاظ نظری و هم جنبه‌ی عملی آن در زندگی تشریح شده است. وبر پیوسته از طرح خردورزی به منزله‌ی منطق خود شکفته‌ی تاریخ اجتناب کرده است. به علاوه او نه ظهور به لحاظ تاریخی زود هنگام علم را علت یا جوهر خردورزی می‌داند (آن گونه که اثبات گرایان قرن نوزدهم باور داشتند) و نه پیدایش به لحاظ تاریخی دیرهنگام سرمایه‌داری صنعتی را (آن گونه که مارکسیست‌ها باور داشته‌اند.) خردورزی صوری و یا افسون زدایی قبل از این ها در زمینه ها و بافت های بسیار متنوع تاریخی رخ داده است. حقوق رومی، در قیاس با حقوق عرف انگلیس (common law) در دوران انقلاب صنعتی،



می‌توانست به درجات بالاتری از نظام یافتگی صوری ارتقا یابد.

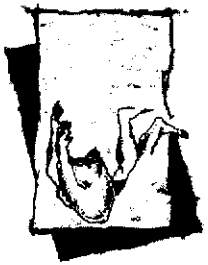
الهیات یهود که مبتنی بر یکتاپرستی و عدم اعتقاد به بت‌پرستی بوده است بسیار «افسون زدوده شده» تر از کلیه‌ی صورت‌های متفاوت مسیحیت (دست کم تا کالوینیسم) است. هزاران سال پیش از مدرن شدن غرب دیوان سالاری خردورز در چین وجود داشته است. تنها وجه مشترک همه‌ی این حوزه‌های «خردمندانه» سطح بسیار بالای انتزاع است. سوال این است: چرا حوزه‌های کم و بیش ناهمگن و نسبتا توسعه نیافته‌ی خرد صوری فقط در اروپای غربی با هم تلفیق شدند؟ «پیوند انتخابی» حوزه‌های سرمایه داری تجاری، دولت ـ ملت اولیه، علوم مدرن اولیه، حقوق رومی و غیره، یعنی حضور انتزاعی در همان منش خردورزی صوری شرط لازم بود ولی شرط کافی نبود. خردورزی صوری و بخصوص محاسبه‌پذیری یک حوزه بی‌تردید با تلفیق آن حوزه با حوزه یا حوزه‌های دیگر به طور مستقیم افزایش می‌یابد. اما از دید وبر حتی این شرح حکایت از غایت‌مندی (teleology) غیرقابل قبول دارد. تبیین خود او، که هیچ‌گاه آن را چیزی بیش از بهترین فرضیه‌ی جایگزین نمی‌دانست، این بود که بقای عناصر سنتی، شبه افسونی، و نامعقول در اخلاقیات اقتصادی مذاهب دنیا، فرایند خردورزانه شدن را در همه جا بازداشته است، به جز در بافت اخلاقیات زاهدانه‌ی دنیوی جهان پروتستان. بدون اخلاقیات دارای انگیزه‌ی نابخردانه و با این وجود بسیار خردورزانه‌ی کالوینیسم، و بخصوص پیوریتنیسم، امکان تحقق نقطه‌ی عطف مدرنیته‌ی غربی، سازمان خردورزانه‌ی کار آزاد، بر مبنای صرفه‌جویی و انضباط کار هرگز وجود نداشت.

نظریه‌ی وبر درباره‌ی اخلاقیات پروتستان و روح سرمایه‌داری همان بافتی را به تصویر می‌کشد که مارکس تحت عنوان «اجتماعی شدن اجتماع»، تونیز تحت عنوان حرکت از اجتماع به جامعه، و زیمل تحت عنوان کلی «تراژدی فرهنگ» از آن نام برده‌اند. تاکید بر نقش مذهب بازمانده‌ی نوعی تعبیر «ایده‌آلیستی» تاریخ نیست، بلکه آن حوزه از آگاهی روزمره را که باید تغییر داده شود تا زمینه‌ی تحولات گسترده‌تر اجتماعی فراهم شود، موردتوجه قرار می‌دهد. در حرکت از اجتماع (community) (که بر هنجارهای شبه طبیعی، غیر معقول و سنتی استوار است) به جامعه (society) (مبتنی بر ظهور فردیت در بافتی که از لحاظ صوری خردورزانه است)، وبر توانست توجه خود را بر آن منش‌های گروهی رفتار، مفاهیم، توجیه و هنجارهای پروتستانیسم متمرکز کند که هم بنیادهای اشتراکی

زندگی را از بین برد، هم ظهور فردیت را موجب شد و هم تلفیق آن در نظام‌های صوری خردورز را.

سرانجام، یکی دیگر از مفاهیم وبر را باید مورد تاکید قرار دهیم، مفهوم دیوان سالاری از دید وبر، خردورزانه شدن دولت، مشروعیت سلطه بر اساس قانون خردورزانه‌ی حقوق، همیشه شکل سازمانی سلسله مراتبی دیوان سالاری را می‌گیرد. اما در دنیای کاملا خردورز شده‌ی مدرن، دیوان سالاری (بوروکراسی) در آن محدوده‌های اولیه‌اش باقی نمانده است. احتمالا به استثنای بازار سرمایه‌داری، دیوان سالاری خود را به مثابه‌ی کارآمد ترین روش سازمان‌دهی همه‌ی حوزه‌های زندگی از دولت گرفته تا نیروهای نظامی، از مذهب گرفته تا آموزش و پرورش نشان داده است، و لذا سرانجام به حوزه‌ی فرهنگ نیز راه یافته است. مفهوم بوروکراسی اساس بحث وبر علیه مارکس است. نظام تولید مدرن وقتی دیوان سالارانه شد، می‌توانست فقط به بهای از بین رفتن کارآیی صنعتی مردم سالارانه (دموکراتیزه) شود. دولت مدرن و دستگاه نظامی آن را، وقتی دیوان سالارانه شد، می‌توان نابود کرد اما فقط دشمنانی که همان قدر سازمان یافته باشند چنین امکانی را دارند. بنابراین اهداف مارکسیستی آزادی و ثروت مادی با هم و با شیوه‌های پیشنهادی کسب سیاسی قدرت ناسازگارند. چالش آن دسته از مارکسیست‌های انتقادی که می‌کوشند به تلفیقی از مارکس و وبر دست یابند، در همین نکته نهفته است.

ما فقط می‌توانیم بر پیامدهای نوعی ترکیب مارکس ـ وبر در نظریه‌ی فرهنگ تکیه کنیم. مفاهیم از بین رفتن اجتماع و افول سوبژه‌ی فردی را جرج لوکاچ در اوایل کارش مطرح کرد. نظریه‌ی رمان (۱۹۱۴ ـ ۱۹۱۶) (که اثری پیشا مارکسیستی است) و تاریخ و آگاهی طبقاتی (۱۹۲۰ ـ ۱۹۲۲) که از متون اولیه‌ی مارکسیسم انتقادی است بیش از همه برای نظریه‌پردازان فرانکفورت شناخته شده بود. با این وجود در همان سال‌های ۱۹۰۹ ـ ۱۹۱۰ لوکاچ مفهوم اجتماعی شده و جامعه‌ی مدنی مارکس را با مفهوم «خردگرایی» وبر تلفیق کرد تا ظهور و بحران هم زمان فردیت را نشان دهد. لوکاچ نه تنها بر تلفیق تعیین کننده‌ی فرد با یک نظام ابژکتیو غیر فردی تاءکید کرد، بلکه مقوله‌ی افسون زدایی را به این نمادها و محتوای حسی زندگی که تا آن زمان مواد شکل‌های هنری را تامین کرده بود، بسط داد. به این ترتیب او توانست بحران فرهنگ را نه تنها در سوی سوبژکتیو (ذهنی) آن (آن گونه که زیمل عمل کرد) تحت عنوان بحران فرد، بلکه در سمت ابژکتیو (عینی)، در سمت آثار



و حتی کل انواعی (ژانرهایی) که دارند مسئله‌ساز می‌شوند، کشف کند. تاریخ نمایش لوکاچ بحران شکل نمایش را نشان داد و نظریه‌ی رمان او بحران حماسه‌ی کهن و سلف مدرنش رمان را به تصویر کشید. نابودی اجتماع و پیوندهای تازه‌ی افراد از طریق چیزها یا روابط «شیئی شده‌ی» اجتماعی به بحران کل زیباشناسی مبتنی بر ارتباط انجامید. مقاله‌ی مارکسیستی «فرهنگ قدیم و جدید» (۱۹۱۹) این نتیجه‌ی مختصر و مفید را می‌گیرد که مارکس خود گاهی شک داشته است: فرهنگ در طی دوران سرمایه‌داری فروپاشیده است. اما لوکاچ قبل از آن که به مارکس برسد، کوشش می‌کرد کمی محتاطتر عمل کند. برای مثال او در این بافت کاوش می‌کرد: افول فرهنگ از شروع جامعه‌ی بورژوایی مبتنی بر «اجتماعات واقعی»، بخصوص پروتستانیسم آغازین شهرهای کوچک، تا محیط شهری مدرن تمدن بورژوایی که مشخصه‌ی آن تنهایی و بی‌ثباتی اجتماعی ناشی از فروپاشی هنجارها و ارزش‌ها است. و در نظریه‌ی رمان، رمان مدرن را به مثابه‌ی صورتی که از یک سو نشانه‌ی (سمپتوم) بحران است و از سوی دیگر هنوز شکلی زیباشناختی است مربوط به دوران بحران فردیت به تصویر کشید.

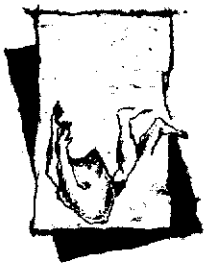
در نظریه‌ی رمان، مضمون غالب تقابل بین اجتماعات انداموارِی (ارگانیک) آرمانی، هماهنگ، بسته و محدود به یونان باستان است با فروکاسته شدن دنیای اجتماعی جوامع مدنی یا بورژوایی (خاستگاه شکوفایی و بحران فردیت) به نظامی مکانیکی که لوکاچ آن را «طبیعت دوم» نامیده است. شکل اول در حماسه‌های باستان توصیف می‌شود، و شکل دوم در رمان مدرن که قهرمان آن فردی است دچار بحران. تنها، منزوی، بی‌خانمان، دارای اصول خلاق اما بدون پیوندهای بنیادی که لازمه‌ی خلاقیت واقعی است. از دید لوکاچ یک صورت زیباشناختی کامل صورتی است که به طور ضمنی بیانگر نوعی آشتی اتوپیایی بین آفریننده (سوبژه) و آفریده (اثر)، یا نوعی هماهنگی بین قصد و تکنیک باشد. در حالی که در مورد رمان همیشه فقط بسط گرایشات کنونی هستند. در نتیجه، امکان فرارفتن از حال را نمی‌توان در هنر متجلی کرد؛ لوکاچ که به عبارتی پیش آهنگ بنیامین و آدورنو بود، هرنوع تلاش برای دوباره زیبا کردن (re-estheticize) حال بد و نامطلوب را که قبل از هرچیز به بحران هنر و فرهنگ انجامیده است، قاطعانه محکوم می‌کند. نظریه‌ی جسم پنداری (reification) در تاریخ و آگاهی طبقاتی هم‌وابسته به تحلل بحران فرهنگی بود و هم راه حل سیاسی بحرانی را ارائه می‌داد که منشا در بیرون از حوزه‌ی

محدود فرهنگ داشت.

جسم پنداری (verdinglichung) ترکیب مفهومی ناسازگار مفهوم «خردورزی» وبر و مفهوم «فتیشیسم کالایی» مارکس است. لوکاچ رنج بسیار برد تا نشان دهد که مفهوم فتیش به روایت مارکس، یعنی پیدایش روابط متقابل بین انسان‌ها از طریق بازار [فتیش کالایی] و سلطه‌ی انسان در تولید سرمایه‌داری [«فتیش سرمایه»] به مثابه‌ی رابطه‌ی «چیزها» (پول با پول، کالا با کالا، نیروی کار با مزد)، در کانون پروژه‌ی انتقادی مارکس قرار داشت.

به علاوه او کوشید تا نشان دهد که در یک نظام توسعه یافته‌ی سرمایه داری فتیشیسم کالاها به همه‌ی حوزه‌های زندگی اجتماعی راه می‌یابد، کارخانه به الگوی همه‌ی روابط اجتماعی و سرنوشت کارگر به سرنوشت نوعی بشر بدل می‌شود. به عبارت دیگر، او کوشید مقوله‌ی فتیشیسم کالایی را در حوزه‌هایی ورای صرفا اقتصاد بسط و گسترش دهد. و این جاست که واژه‌ی «جسم پنداری» را به کار می‌گیرد. و این مهم را با اتکا به مفهوم خردورزی که وبر در همه‌ی حوزه‌های سرمایه‌داری مدرن کشف کرد انجام داد. از سوی دیگر او کوشید مقوله‌ی خردورزی وبر را در یک جامعه‌ی توسعه یافته‌ی سرمایه داری با طرح مفهوم فتیشیسم کالایی به مثابه‌ی صورت جانشین آن و حتی مهم‌تر از آن به مثابه‌ی پویایی پنهان آن، گسترده‌تر و پویاتر به کار گیرد. سپس تلاش کرد نشان دهد که فتیشیسم کالایی به سوی نابودی خود و زدودن جنبه‌ی فتیشی خود حرکت می‌کند. همه‌ی این مفاهیم که در جهت یافتن پاسخی مارکسیستی به نظریه‌ی اجتماعی وبر به کار گرفته شده بودند در مفهوم جسم پنداری تجلی یافته‌اند.

تاکید بر این نکته نیز مهم است که از دید لوکاچ جسم پنداری یک توهم ذهنی (سوبژکتیو) نبود. روابط انسانی در نظام سرمایه‌داری در حقیقت روابط «شیء گونه‌ی افراد و روابط اجتماعی اشیائند.» لوکاچ به گونه‌ای نظام یافته هر دو جنبه‌ی عینی (ابژکتیو) و ذهنی (سوبژکتیو) این فروکاهش روابط را بررسی می‌کند. دنیای مبادله‌ی کالایی به گونه‌ای عینی (ابژکتیو) «طبیعت دومی» را به وجود می‌آورد که از شبه اشیاء تشکیل شده است، که از دید ذهنی (سوبژکتیو) به صورت بیگانگی (الینه شدن) فعالیت انسانی و غیرفعال شدن افراد تجلی می‌یابد. در سوی عینی (ابژکتیو) کار انسان انتزاعی می‌شود هم در مبادله، یعنی وقتی فرو کاسته می‌شود به نیروی کار که بهایی دارد، و هم در تولید، یعنی وقتی به طور روز افزون امکان جانشینی آن با کار انتزاعی به وجود می‌آید.



در سوی ذهنی (سوبژکتیو) انتزاعی شدن فعالیت کاری به نظر کارگر نوعی «افسون زدایی» می‌رسد چون با «حذف فزاینده‌ی ویژگی‌های کیفی انسانی و فردی کارگر» همراه است. تیلوریسم، مرحله‌ی نهایی مکانیکی کردن کارگر، جدا کردن و کنترل «ویژگی‌های روانشناختی او»، گام نهایی در افسون زدایی است. خرد کردن به اجزاء (اتمیزه کردن) و گسست نه تنها مشخصه‌ی تقسیم فرعی فرایند تولید و کار است بلکه نشانه‌ی فرو کاستن کارگر به یک عملیات واحد و محدود است. «کارگر مثله می‌شود و حال دیگر قسمتی از انسان است.» او به یک تماشاچی صرف، به مشاهده‌گر صرف فعالیت بیگانه‌ای که انجام می‌دهد، فرو کاسته می‌شود. خرد شدن کارگران به اجزا (اتمیزه شدن) پیامد این ماجراست، همان طور که از مفهوم حرکت گسترده از اجتماع به جامعه آن گونه که تونیز مطرح کرده است می‌توان چنین. نتیجه‌ای گرفت.

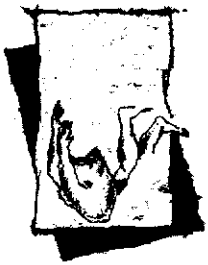
لوکاچ مصر است که او صرفا به توصیف جسم انگاشته شدن کارگر در تولید سرمایه‌داری نمی‌پردازد، بلکه سرنوشت کارگری که به اجزا بدل شده است (اتمیزه شده است)، گسسته شده است، فروکاسته شده است، از نظر او به سرنوشت نوعی کل انسان در جامعه‌ی سرمایه‌داری بدل می‌شد. او با طرح این که به وجود آمدن تخصص‌های ریزتر یکی از اشکال جسم پنداری است، بی هیچ مشکلی این مفهوم را به دیوان سالاری و سازمان معاصر دانش نیز بسط می‌دهد. لوکاچ با همانند سازی نگرش منفعلانه و نظاره گرانه‌ی کارگر به فعالیتی که انجام می‌دهد و هم‌چنین به فرآورده‌ی این فعالیت (که او فقط در تولید بخش کوچکی از آن نقش دارد) با مفهوم جسم پنداری آگاهی توانست علوم طبیعی و علوم اجتماعی تخصصی شده و ضد فلسفی را نیز زیر همین عنوان بررسی کند. و حتی وقتی شناخت آگاهانه‌ی پیامدهای مخرب جسم پنداری را مطرح کرد که در فلسفه‌ی کلاسیک آلمانی و در هنر تحقق یافته است، توانست نشان دهد که ناتوانی ما در تصور غلبه بر فتیشیسم کالایی و جسم پنداری در مناسبات اجتماعی حتی در نویدبخش‌ترین تلاش‌هایی که برای از میان بردن روابط فتیشی یا بت‌واره‌زدایی (de-fetishization) انجام می‌شود به ارتجاع و سیر قهقرایی می‌انجامد. در هر حال لوکاچ معتقد بود که طرح نظریه‌ای اجتماعی بتواند به گونه‌ای نظام یافته و بنیادی پدیده‌ی جسم پنداری را به کل اجتماع پیوند زند گامی است هرچند کوچک در جهت رفع روابط فتیشی، اگر چنانچه همراه باشد با (یا دست کم در نیمه راه همراه شود با) گامی دیگر،

گامی به سوی آگاهی طبقاتی آنانی که مخاطب نظریه هستند، یعنی پرولتاریای صنعتی لوکاچ هم‌چنین کوشید مفهوم دیگری را مطرح کند که خودآگاهی کارگران در مورد تقلیل جنبه‌های کیفی زندگی‌اشان را دست کم به صورت عینی (ابژکتیو) ممکن کند.

پاسخ لوکاچ به وبر سرانجام در این نکته نهفته است که فتیشیسم کالایی پویایی پنهانی است در پس خردورزی همه‌ی حوزه‌های اجتماعی، و هم‌چنین این مفهوم که طبقه‌ی کارگر سرانجام «سوبژه ـ ابژه‌ی مشابه» جامعه‌ی سرمایه‌داری است. نظریه‌ی جسم پنداری به وضوح نشان می‌دهد که چطور کارگران ابژه های نظام هستند. حتی نشان می‌دهد که آگاهی کارگران «بلافاصله» و بیش از همه قربانی جسم پنداری می‌شود. ادعای لوکاچ در مورد سوبژکتیویته‌ی بالقوه‌ی آنان چندان مبتنی بر نظریه‌ی ارزش نیست (که البته از آن بهره می‌گیرد) بلکه بیشتر مبتنی بر این باور است (باوری که هیچ‌گاه همه جانبه و مستدل مطرح نشد) که خود آگاهی محتمل ابژکتیو کارگران در واقع کنشی است عملی، کنشی که بیشتر زمینه‌ی دریافت موفقیت آمیز نظریه‌ی انقلابی را توسط مخاطبان واقعی آن فراهم می‌کند. بنابراین طبقه‌ی کارگر فقط بالقوه سوبژه‌ی دوران سرمایه‌داری است، و در عمل فقط سوبژه‌ی تحول انقلابی است. این تناقض (پارادوکس) نظریه‌ی فرانکفورت و نظریه‌پردازان آن است. آدورنو بیش از دیگران کوشید تا با توسل به مفهوم جسم پنداری در فرهنگ معاصر کاوش کند، حتی در زمانی که خط اصلی مکتب فرانکفورت کم و بیش مفهوم پرولتاریا به مثابه‌ی سوبژه‌ی تاریخ را رها کرده بود. از سوی دیگر، والتر بنیامین در بحث‌هایی که با آدورنو داشت، مبنای کار خود را بر سوبژکتیویته‌ی پرولتاریا نهاد، و پیامدهای سنگین نظریه‌ی جسم پنداری را که دست کم نشانگر مشکلاتی بود که آگاهی طبقاتی در پیش رو داشت، نادیده گرفت.

مفهوم نقد

مفهوم جسم پنداری به لوکاچ این امکان را داد تا از خوانش طرحواره‌ای (شماتیک) مارکسیسم چه به عنوان صرفا نسخه‌ی بهتری از اقتصاد سیاسی و چه به مثابه‌ی یک نظریه‌ی تاریخ که بر اولویت اقتصاد در همه‌ی فرماسیون‌های اجتماعی مبتنی است پا را فراتر بگذارد. در مفهومی که او تحت عنوان جسم پنداری آگاهی مطرح می‌کند، اقتصاد سیاسی کلاسیک کم و بیش تصویری صحیح از پدیده‌های سطحی «طبیعت دوم»



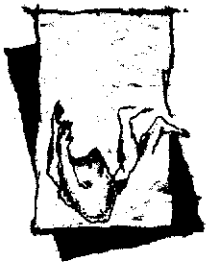
جامعه‌ی مدنی ارائه می‌دهد. انحراف ایدئولوژیکی اقتصاد سیاسی بخصوص وقتی مشهود می‌شود که طرفداران اصلی آن ویژگی های خاص سرمایه داری را به زندگی اجتماعی، گذشته یا آینده فرا می‌افکنند. مارکسیسم قبل از هرچیز نقد اقتصاد سیاسی است زیرا این وهم غیرتاریخی را با آشکار کردن ویژگی‌های خاص فرماسیون‌های اجتماعی پیشاسرمایه‌داری و با اشاره به احتمال ابژکتیو (از دید مارکس، ضرورت ابژکتیو) نظامی آتی که به طور کلی بر اصول سازنده‌ی جدید و آزاد استوار است، از میان می‌برد (همان طور که مارکس در گروندریسه عمل کرده است). اما شناخته شده‌ترین نسخه‌ی جبرگرایانه‌ی ماتریالیسم تاریخی نمی‌تواند از سرنوشت اقتصاد سیاسی در رسانه‌ی نقد بگریزد. ماتریالیسم تاریخی حتی اگر همه‌ی مشخصه‌های سرمایه داری را بر گذشته و آینده فرافکن نکند، به طور نامشروع دست کم اولویت زیربنای اقتصادی نسبتا مستقل را فرا می‌افکند. در هر حال، به اعتقاد لوکاچ انتقاد از خود ماتریالیسم تاریخی، یعنی اعمال روش نقد ایدئولوژی بر ماتریالیسم تاریخی ارتودکس نمی‌تواند تا زمان ایجاد جامعه‌ی سوسیالیستی کامل باشد. در حال حاضر، نسخه‌ی خام این نظریه به مثابه‌ی اسلحه‌ای در جنگ طبقاتی عمل می‌کند. بنابراین، کلیت نظریه‌ی لوکاچ در مورد جسم پنداری وابسته است به نقد اقتصاد سیاسی، و نه مفهوم گسترده‌تر نقد ایدئولوژی که انتقاد از خود ماتریالیسم تاریخی (که خود تا حدی تحت تاثیر جسم پنداری اقتصاد است) ضرورتا باید در پیش گیرد. اما همان‌طور که دیدیم، تلفیق کار ماکس وبر یعنی آن که جنبه‌های توصیفی (و نه پویای) نقد اقتصاد سیاسی آشکار شده است و نه نقد کلی جامعه شناسی. لوکاچ با استفاده از مفهوم کاملا هگلی «میانجی گری» (mediation) توانست نقد اقتصاد سیاسی (و جامعه شناسی) را از علوم اقتصاد سیاسی (و جامعه شناسی) متمایز کند.

مفهوم هگلی میانجی‌گری مبنای بازسازی مارکسیسم توسط لوکاچ و آدورنو در قالب نقد اقتصاد سیاسی است. از دید لوکاچ نظریه به گونه‌ای میانجی گرانه روی سطح منجمد، بلافصل و «جسم انگاری شده‌ی» واقعیت (که در اقتصاد سیاسی و جامعه شناسی ارائه می‌شود) عمل می‌کند تا جایی که ابتدا گرایشات درونی ابژه‌ی خود را که به سوی تحقق خود در حرکت است باز می‌شناسد و تکرار می‌کند و سپس آن را به سطح خودآگاهی ارتقا می‌دهد. میانجی‌گری همان فتیش زدایی (de-fetishization) است. ظهور واقعیت ابتدا این گونه شناخته می‌شود، سپس از بافت بلافصلش جدا می‌شود و نهایتا به

جامعه به مثابه‌ی یک کل پیوند می‌خورد، که تصویر آن را جسم پنداری تکه تکه و گسسته کرده است. اما این «پیوند خوردن» نقش میانجی‌گر را بازی می‌کند فقط به دلیل آن که مخاطبانش ـ پرولتاریا ـ از خود در جریان شناخت عملی خود به مثابه‌ی کالا، به مثابه‌ی ابژه‌ی نظام سرمایه‌داری، فتیش زدایی می‌کنند. مخاطبان (وقتی میانجی‌گری عملی به راه افتاده باشد) شکل کامل خودآگاهی خود را در نظریه کشف می‌کنند. نظریه (میانجی‌گری نظری) واقعیت خود را (و واقعیت مقوله‌هایش را) در این گونه شناخته شدن توسط مخاطبان کشف می‌کند و باز می‌یابد. این نظریه‌پردازی دقیق و ظریف هگلی است، اما پس از گذشت پنجاه سال بیشتر خالی به نظر می‌رسد. آدورنو با برگزیدن مفهوم جسم پنداری و میانجی گری بار حساس‌ترین دوره‌ی این پنجاه سال را بر دوش دارد.

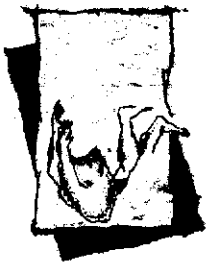
با وجود گرایش دیالکتیک روشنگری و دیالکتیک منفی به بسط مفهوم جسم پنداری و آن را سرنوشت محتوم خود تمدن دانستن، و سرانجام انکار نقش مهم این مقوله، نقد فرهنگی آدورنو بی‌تردید شرح لوکاچ از صورت‌های بلافصل جسم پنداری در سرمایه داری رو به رشد را پذیرفته است و هم‌سو با آن کار می‌کند. مفهوم اصلی اصلاحی که آدورنو به این بافت افزود همان تاکید بر «حجاب تکنولوژیکی» است که منطق اجرا (administration) به مثابه‌ی کامل‌ترین زیر شمول واقعیت در شکل فتیشیسم، آن را گسترده است. از دید آدورنو نیز واقعیت‌های بلافصل «ابژکتیو» جامعه‌ی کاملا توسعه یافته‌ی مدنی یا بورژوایی طبیعت دومی را به وجود می‌آورد. واقعیت‌های شیء مانند این طبیعت دوم، واقعیت‌هایی که پژوهش اجرایی (administrative) تقلیدشان می‌کند، نه تنها روابط اجتماعی را بلکه به طور مشخص روابط انسانی سلطه و کنترل را نیز پنهان می‌کنند. کل پژوهش تجربی نیندیشیده (unreflective) با فتیشی کردن «آگاهی کاذب» که به بیواسطگی منجمد واقعیتی مفروض پایبند است، در خدمت منافع فن سالاری و کنترل است. بنابراین مقوله‌ی فتیش زدایی یا حتی در حدود عام‌تر مقوله‌ی میانجی‌گری در حکم جایگزینی برای یک نظریه‌ی انتقادی فرهنگ عمل می‌کند.

مقوله‌ی میانجی‌گری که لوکاچ و هم چنین آدورنو مفصل به بحث درباره‌ی آن پرداخته‌اند فصل مشترک تفاوت بین خوش‌بینی انقلابی لوکاچ و بدبینی ژرف انتقادی آدورنو است. تعریف آدورنو از ایدئولوژی و نقد را به بهترین نحو می‌توان بر اساس این تفاوت درک کرد، تفاوتی که کاوش در آن موردنظر ماست. در این جا برای آن که تقابل



را به روشن‌ترین شکل ممکن نشان دهیم خود را محدود می‌کنیم به موضع لوکاچ در سال ۱۹۲۳ که نهایتا بر اسطوره‌ی پرولتاریا استوار است، و دیدگاه متاخر تقابلی (antonimic) آدورنو که مبتنی است بر زوال کل اساطیر.(۱) آدورنو مانند لوکاچ پیوسته این مفهوم را که میانجی‌گری باید بر ماهیت اساسی و جوهری خود ابژه مبتنی باشد پذیرفته است. اما آن‌جا که لوکاچ (مانند آدورنوی اولیه) این ابژه را به مفهوم یک کلیت واحد، پویای اجتماعی می‌شناسد که در نظریه‌ی انقلابی به خودآگاهی عملی دست می‌یابد، در آدورنوی متاخر وحدت، کلیت و یکسانی ابژه مورد تردید قرار می‌گیرد. از یک سو، آدورنو نسخه‌ای ایستا از ماتریالیسم تاریخی باز می‌سازد که در آن رابطه‌ی بین زیربنای اقتصادی و روبنا در کل «ایدئولوژی» حضور دارد؛ از سوی دیگر، او مصر است که ما فقط بر اساس اصول میکرولوژی (خرد شناسی). یعنی، از طریق بررسی گسترده‌ی انتقادی کارهای واحد کلیت یافته در هنر و فلسفه .می‌توانیم نسبت به کلیت اجتماع کسب دانش کنیم. پس، میانجی‌گری، در شکل «نقد متعالی (فرارونده)» عبارت است از کلیت سازی (totalization) که آثار (کارها) را در یک کلیت اجتماعی که دارای ساختمندی اقتصادی است اما فاقد پویایی آینده‌نگر است، قرار می‌دهد. بنابراین این کلیت، یعنی Gesamttotalitat کذب است: «کلیت غیر واقعی است.» البته، کلیت کاذب بی‌تردید به صورت کلیت اجتماعی که به واسطه‌ی شیوه‌ی عمل کلی، اجرایی .دیوان سالار یا حتی استبدادی شکل گرفته است، وجود دارد. بنابراین، میانجی‌گری در شکل میکرولوژی (خرد شناسی)، در شکل یک «نقد درون نگر» که در توجه خود به تحول آینده نگر کلیت کاذب جامعه را از دست نداده است، تنها راه ممکن برای شکوفایی مفهومی (conceptual unfolding) است که با رابطه‌ی پویای سوبژه .ابژه به مفهوم لوکاچی آن سر و کار دارد. (۲) البته، پیش انگاره‌ی تصویر یاس‌آور آدورنو از (کلیت) Gesamattotalitat یکی از فرض‌های مهم ضد لوکاچی است: عدم وجود یک Gesamtsubjekt اجتماعی کنش ۴۳. انسان‌های جهانی که چنین سازمان اجرای دارد (administered world) سوبژه‌های گسسته‌ی دانش آسیب دیده‌ی بین سوبژه‌ای (بیناذهنی) هستند که نمی‌تواند کنش بین سوبژه‌ای (بیناذهنی) (سوبژه‌ی جمعی) اصیلی را از ردهای معنی که روی خرده سنگ‌های روح ابژکتیو باقی مانده است به وجود آورد. اگرچه در دهه‌ی ۱۹۳۰ برای او پرولتاریا هنوز یک سوبژه‌ی بالقوه‌ی انقلابی بود، آدورنوی متاخر فقط عمیقا نگران ظهور

سوبژه‌ای جمعی مرکب از قطعات گسسته‌ی انسانی امروز بود. پروژه‌ی لوکاچی میانجی‌گری یا خود فتیش‌زدایی که طی آن نظریه‌ی انقلابی در میان راه با خود . میانجی‌گری یا فتیش زدایی که طی آن نظریه‌ی انقلابی در میان راه با خود .میانجی گری یا خود فتیش زدایی واقعیت در جریان ظهور آگاهی طبقاتی روبرو می‌شود، در کار آدورنو فرو ریخت.[۳] بنابراین، آدورنو نتوانست یکسانی محتمل میانجی گری نظری و خود میانجی‌گری عملی مخاطبان نظریه را بپذیرد، و فقط به میانجی‌گری موازی و خرد نظریه‌ی میکرولوژیکی (خرد) و ابژه‌های آن که خود پروژه‌ی نقد را شامل می‌شدند، یعنی آثار قائم به ذات هنری، امیدوار بود. آن جا که لوکاچ به شیوه‌ی هگل بین جسم پنداری و همسانی سوبژه .ابژه به وجود میانجی‌گری قائل می‌شود، میانجی‌گری آدورنو «(از طریق حدود غایی)» از تقابل (antinomy)، یا تضاد حل نشده، فراتر نمی‌رود. تحلیل میکرولوژیکی (خرد شناختی) ابژه‌های متضاد در حوزه‌ای مشترک (برای مثال «حدود غایی موسیقی مدرن») ممکن است فکری را که در پس هر ابژه وجود دارد آشکار کند تا وقتی که «پیامد ذاتی ابژه به انتقاد از خود تغییر شکل دهد،» اما به این ترتیب به هیچ وجه نمی‌توان به تضاد اولیه غلبه کرد و حل تضاد حاصل نمی‌شود. در این جا باید تاکید کنیم که آدورنو از اوایل دهه‌ی ۱۹۳۰ به بعد پیوسته به کارکرد شناختی آثار بزرگ هنری تاکید کرده است. برای مثال دستاوردهای بتهوون غالبا با دستاوردهای هگل قیاس می‌شود: شکوفا کردن «یک کلیت پویا» به عنوان مشخصه‌ی روش این دو بیان می‌شود. اما در دوره‌ای که ابژه‌ی نظری هگل به مثابه‌ی چیز «غیر حقیقی» به تصویر کشیده شد، آدورنو ناچار شد در حدود شناخت ممکن چه در هنر و چه در نظریه تجدید نظر کند. هنر و و نظریه برای آن که بتوانند کارکرد شناختی اساسی خود را حفظ کنند باید هر دو به صورت منفی، به صورت نقد ظاهر شوند. هم در هنر و هم در نظریه، «کار موفق ... کاری نیست که تقابل ابژکتیو در یک هارمونی کاذب را حل کند، بلکه اثر موفق اثری است که در ساختار درونی‌اش ایده‌ی هارمونی را به گونه‌ای منفی و با تجلی بخشیدن به تقابل‌ها به شکلی ناب و سازگار نشده، بیان کند.» هیچ نقل‌قولی بهتر از این نمی‌تواند ویژگی‌های درک خود آدورنو را نشان دهد. وقتی او در مقاله‌ی ارزشمند «نقد فرهنگی و جامعه» از نقد فرا می‌رود و بحث انتقاد از خود (نقد خود) را مطرح می‌کند، در حقیقت او نیز این امکان را می‌یابد تا هماهنگی و وحدت نظریه‌ی انتقادی را با هم جوار کردن دیالکتیکی .

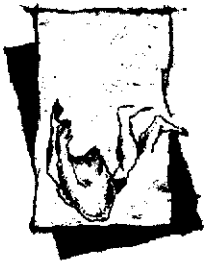


تقابلی قطب‌های به کلی نقد شده‌ی روش‌های درون نگر و برون نگر (فراونده‌ی) نقد ایدئولوژی، فقط به صورتی منفی نشان دهد.

مفهوم ایدئولوژی تاریخی طولانی و سرشار از تناقض دارد. در سنت مارکسیستی معروفترین نسخه از ایدئولوژی آنی است که در ایدئولوژی آلمانی آمده است، که طی آن ایدئولوژی فروکاسته شده است به افکار طبقه‌ی حاکم. متشکل از دروغ و حقیقت وارونه. که باید آن را بر اساس و در تقابل با حقیقت علم سنجید. نه این تعریف و نه تجدیدنظر انگلس که ایدئولوژی را تاثیر متقابل بین روبنا (روساخت) و زیر بنا (زیر ساخت) دانسته است برای نظریه پردازان مکتب فرانکفورت مفید نبود. برعکس آن چه آن‌ها از مارکس گرفتند ترکیبی ناسازگار بود؛ ایدئولوژی به مثابه‌ی آگاهی‌ای که از لحاظ هنجاری حقیقت است و به لحاظ تجربی کذب (بخصوص مارکس ۱۸۴۳) و ایدئولوژی به مثابه‌ی وهمی که هم از نظر اجتماعی و هم از نظر عینی (ابژکتیو) ضروری است، یعنی «فتیشیسم» (مارکس در نقد اقتصاد سیاسی). برای مثال هربرت مارکوزه، در مقاله‌ی ۱۹۳۷ تحت عنوان «فرهنگ ایجابی» از هر دو مفاهیم فوق بهره می‌گیرد: از مفهوم نخست تا آن‌جا که لحظه‌های ایجابی واقعی و اتوپیایی هنر را با لحظه‌های کاذب مشروعیت دهنده‌ی آن در کنار هم قرار می‌دهد، و از مفهوم دوم تا آن‌جا که اظهار امیدواری می‌کند تضاد هنر با محو کلی اجتماعی و انقلابی وهمی که ضرورت اجتماعی است حل شود و راه برای فرهنگ جدید مبتنی بر وحدت هنر و زندگی باز شود. بخصوص مورد دوم نظریه‌ی انتقادی دهه‌ی ۱۹۳۰ را کاملا در قلمرو مارکسیسم لوکاچی قرار می‌دهد. از دید لوکاچ نیز، دیالکتیک آگاهی صادق و کاذب همان دو مفهوم را از ایدئولوژی می‌رساند. (۱) انگاره‌های (ایماژهای) همسانی (آشتی) ذهنیت. عینیت (سوبژه. ابژه) در فلسفه‌ی کلاسیک آلمانی، از کانت و فیخته تا هگل و شیلر، که بر اساس آن، وقتی فیلسوفان بر اساس اساطیر مفهومی (conceptual mythologies) نظریه را با واقعیت اشتباه گرفتند حقایق به کذب بدل شدند. (۲) نمایش خردورزانه و به لحاظ تجربی درست تجلیات اجتماعی (پدیده‌ها) در اقتصاد سیاسی «حقیقت» را به مفهومی محدود و تجربی نشان می‌دهد، حقیقتی که به کذب بدل می‌شود، وقتی «میانجی‌گری» تحریف بافت‌های تاریخی پویای گذشته، حال و آینده‌ی این «حقیقت‌ها» را کشف می‌کند. لوکاچ در طرح فرآیند میانجی‌گری که آرمان محتمل عینی (ابژکتیو) واقعیت تجربی را تا بلندی‌های اندیشه

اشکار می‌کند، دو مفهوم ایدئولوژی رابه هم پیوند می‌زند. از دید آدورنو، همان‌طور که دیدیم، فقط این فرآیند میانجی‌گری به سوی همسانی (identity) است که فرو می‌ریزد و عمل نمی‌کند. به اعتقاد او، در سرمایه داری متاخر، ایدئولوژی‌ها به مفهوم اصیل کلمه، فرو می‌ریزند و راه را برای آلترناتیوهای متضاد (antinomic) اندیشه‌ی انتقادی باز می‌کنند که عاری از وهمند اما ناتوان و فقط تکرار آگاهی جهانی هستند که تحت نظارت‌های نظام‌های اجرایی است.

آدورنو مشکل خود در تعریف ایدئولوژی را دقیقا ناشی از جهان تحت نظارت مدیریت اجرایی می‌داند. او دست کم سه تعریف به ما می‌دهد، که هریک در بافت تاریخی کنونی به گونه‌ای متفاوت عمل می‌کند. (۱) ایدئولوژی «یک ضرورت عینی (ابژکتیو) و در عین حال آگاهی کاذب» است، حقیقت است چون بیان خردورزانه، علمی و یا به لحاظ اجتماعی علمی وضعیت جاری و تثبیت شده‌ی امور است، کاذب است، زیرا همه‌ی حقیقت وضع جاری نیست (تاریخ آن را، ساختار منافع در آن و غیره را پنهان می‌کند). (۲) ایدئولوژی‌ها «به مفهوم اصیل کلمه» آرمان‌ها و هنجارهایی هستند که به خودی خود حقیقتند اما در این که وانمود می‌کنند که قبلا تحقق یافته‌اند کذبند، (برای مثال فکر (ایده‌ی) عدالت به مثابه‌ی چیزی فراتر از مبادله‌ی پایاپای عادلانه). (۳) ایدئولوژی‌هایی که این گونه نیستند، «به مفهوم اصیل کلمه» صرفا تکرار واقعیت موجودند. آنها زمانی ظاهر می‌شوند که «روابط بلافصل ناب قدرت غالب می‌شود.» منظور آدورنو این‌جا تکرار در حد نسخه برداری از مفهومی نیست (که کماکان می‌تواند بازنمود موجه داشته باشد) بلکه مقصود او افکار غیرموجه (غیر خردمندانه) است (برای مثال فاشیسم) که صرفا ابزارهای قدرتند در جهانی که در آن همه چیز ابزاری شده است. چنین جهانی فاقد «ایدئولوژی» است، اما خود ایدئولوژیک است، به این معنا که افکار (ایده‌ها) صرفا بخشی از شبکه‌ی همانندی واقعیت اجرایی (administered) است که سرانجام از طریق قدرت، تسلیم و اطاعت را به امری اجباری بدل می‌کند (حتی تسلیم و اطاعت مفاهیم و بازنمودهای هنری را). اما حتی در این بافت، آدورنو به دنبال آن است که از طریق نقد، ساختار پنهان منافع در پس «ایدئولوژی‌های ناموجه» (و غیر خردورزانه) و تحولات «انسان شناختی» (anthropological) در انسان‌ها را که به کارآیی ابزاری افکار (ایده‌های) ناموجه انجامیده است، کشف کند. اهمیت نقد «ایدئولوژی» فاشیستی و صنعت فرهنگ

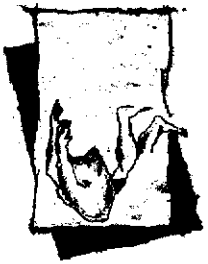


برای آدورنو در همین نکته نهفته است.

به نظر ما آدورنو تحت تاثیر تاریخی فاشیسم، استالینیسم و صنعت فرهنگ، به گونه‌ای جدی معنای اول ایدئولوژی را در ارتباطش با معانی دوم و سوم کم اهمیت شمرده است، (و سرانجام آن را در معنای سوم جذب کرده است). او غالبا به کفایت آماده بود تا از نتایج علوم اجتماعی بهره بگیرد، اما همان‌طور که خواهیم دید، رابطه‌ی علوم اجتماعی تجربی با فلسفه‌ی انتقادی همیشه در آثار او رابطه‌ای دارای تناقض در اصول به تصویر کشیده می‌شود. دلیل نهایی: آدورنو این امید را که بتواند در پس واقعیت‌های اجتماعی کنونی امکانات عینی (ابژکتیو) پویا را کشف کند (آن گونه که مارکس و لوکاچ قبل از او کردند و یا حتی هابرماس پس از او) از دست داد. بنابراین، او به تناقض اصولی اندیشه‌ی انتقادی و خرد ابزاری که از دل پس مانده‌های ایدئولوژی‌های اصیل سر برآورده بود، با ترکیب تناقض آمیز نقد درون نگر که توانایی‌های بالقوه‌ی آثار اصیل را مخاطب قرار می‌داد (و میانجی‌اشان می‌شد)، و نقد متعالی (فرارونده) که جهان تک بعدی صنعت فرهنگ را به باد انتقاد می‌گرفت، پاسخ داد. آدورنو هیچ گاه از ساختار متناقض (دارای تضاد در اصول) نقد خود خرسند نبود. او با بازگرداندن قدرت تامل نقد به خود نقد، در بسیاری از نوشته‌هایش عدم کفایت نقد درون نگر و هم چنین نقد فرارونده و ضرورت حفظ این هر دو در تقابلی حل ناشدنی را نشان داد. تردیدی نیست که اهمیت هریک از منش‌های نقد در این ترکیب متناقض (و دارای تضاد در اصول) برای آدورنو مفهومی مطلق و قطعی تلقی نمی‌شود. در دوره‌ای (لیبرالیسم کلاسیک) وقتی ایدئولوژی‌های اصیل نقشی مهم در ایجاد یکپارچگی اجتماعی بازی می‌کردند، نمایش ساختار منافع در آن‌ها (مانند آن چه در نقد کلاسیک مارکسیستی از ایدئولوژی دیده می‌شود) از دیدگاه «فرارونده» یا «بیرونی» به کلیت جامعه، بیشترین اهمیت را داشت. اما در عصری که همه‌ی قلمروهای آگاهی با تقلیل تک بعدی و شمول (subsumption) تهدید می‌شود نقد درون‌نگر، یعنی غوطه‌وری در شکل (فرم) درونی و ساختار عینیات (ابژه‌های) فرهنگی نقشی جبرانی و حفاظتی (protective) بازی می‌کند. در دوره‌ی اولیه، نظریه‌ی مارکسیستی باید با ایدئولوژی لیبرال که دارای عنصر کذب بود روبرو می‌شد. در زمان کنونی، نظریه‌ی انتقادی باید در تقابل با خرد فن سالار و حتی جامعه شناسی دانش، بر عنصر حقیقت ایدئولوژی‌ها پای فشارد. آدورنو خود آشکارا با نقد درون‌نگر همدل است. هرچند هم نقد درون نگر، و هم نقد

فراونده گرفتار مسایل ژرف درونی‌اند. نقد درون‌نگر به سادگی استقلال ذهن را می‌ستاید و . همان‌گونه که در آثار آدورنو دیده می‌شود . به منطق کاملا مستقل صورت‌های (فرم‌های) فرهنگی معتقد است. نقد درون نگر با سنجش فرهنگ بر اساس آرمان تجویزی خود آن به سادگی نقش مبهم ایده‌ها در کشمکش‌های اجتماعی را فراموش می‌کند و توجه را از هراس‌های واقعی جهان اجتماعی منحرف می‌کند. و حتی اگر بتواند تناقض‌های پویای بین فکر (ایده) و تجلی کذب (pretense) در آثار .یا فرهنگ به مثابه‌ی یک کل .را کشف کند، نقد درون‌نگر قرار نیست این تناقض‌ها را حل کند، و ذهن را از نتایج انفجار آمیز آن‌ها رها کند، یا حتی حقیقت اجتماعی را در دل اثر کشف کند. اما نقد فراونده (که بیشتر نویسنده‌های سوسیالیستی که در زمینه‌های فرهنگی می‌نویسند را در برمی‌گیرد)، با گذر از همه‌ی صورت‌های مستقل فرهنگ و منطق و نادیده گرفتن آنها، شریک جرم دستگاه‌های کنونی و آتی است که می‌خواهند فرهنگ را به امری یکسان و یکپارچه بدل کنند. نقد فراونده به کلیت یک شکل علاقه‌مند است و از تلاش مفهومی برای بررسی خاص (در برابر کل) و «تفاوت‌های آن» چشم‌پوشی می‌کند. با این وجود، فقط نقد فراونده انگاره‌ی کلیت جسم پنداری شده را که کل نقد اصیل باید در نظر داشته باشد تکرار می‌کند (باز می‌سازد)، و فقط نقد فراونده دارای مواضع سازش ناپذیر کلی در برابر کل جسم پنداری است که سیاست رادیکال کنونی و آتی به آن نیاز دارد. و با این وجود، باز تولید مفهومی جهان جسم انگاشته شده به خودی خود هیچ چیز را که ارزش حفظ کردن داشته باشد باز تولید نمی‌کند؛ نقد فراونده سرانجام نمی‌تواند پیوستگی خود به بربریت را پنهان کند.

از دید آدورنو، نقد دیالکتیکی فرهنگ یا ایدئولوژی سنتز (ترکیب) بی‌نهایت سازش ناپذیر و متناقض در اصول نقد درون نگر و نقد فراونده است. می‌توان این ادعای او را جدی گرفت که نقد دیالکتیکی «نقد فرهنگی را ارتقا می‌دهد تا جایی که مفهوم فرهنگ خود نفی می‌شود، ارضا می‌شود، و پشت سر گذاشته می‌شود» فقط چنان چه واژه‌ی پایانی را حذف کنیم. آن گونه که خود آدورنو می‌گوید نقد دیالکتیکی مشکل بتواند فراتر از اثر موفقیت‌آمیزی باشد که «ایده‌ی (فکر) هماهنگی را با تجسم بخشیدن به تناقض به گونه‌ای منفی بیان می‌کند.» دیالکتیک آدورنو در تقابل با دیالکتیک هگل «مجبوراست به دوگانگی عناصر اساسی (moments) بیندیشد.» «نقد دیالکتیکی فرهنگ» هیچ راه دیگری



ندارد، جز آن که «در فرهنگ شرکت کند و شرکت نکند.»

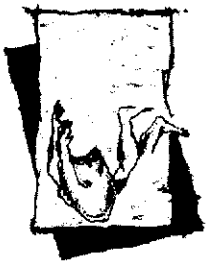
پیامدهای باز تعریف نقد فرهنگی توسط آدورنو در شکل گیری و بسط نظریه‌ی انتقادی تاثیر تعیین کننده داشت. خواسته‌ی آزاد کردن توان انتقادی آثار فرهنگی توسط ترکیب قانع کننده‌ی نقد درون نگر و فرارونده فقط با تحلیل آن آثاری که با ایجاد تامل در ساختار خود از فتیشی شدن فرهنگ اجتناب می‌کنند تحقق می‌یابد. بر اساس دیدگاه آدورنو فرهنگی که صرفا به مثابه‌ی نقد فرهنگ محتمل است فقط در آثار «پسا زیباشناختی» (post-esthetic) آوانگارد وجود دارد. از سوی دیگر، نقد ایدئولوژی که وانمودهای کاذب «متعالی» (فرارونده) و اغلب علمی قرار دادن نقش فرهنگ در کلیتی کاملا درک شده را مورد انتقاد قرار داده است، چاره‌ای ندارد جز آن که انتقاد فرهنگ (بخصوص هنر) از خود را بر پایه‌ای مساوی با خود نظریه‌ی انتقادی بپذیرد. هرچند، پیش شرطش آن است که هنر مدرن «گسست‌ها و شکاف‌های جهانی را که بی‌رحمانه در باز نمودهایش تکه تکه شده است، در بر بگیرد.» اهمیت ویژه ارائه‌ی نظریه‌ی فرهنگی در قالب مقالات انتقادی که بهترین آن‌ها متناسب با خردشناسی (میکرولوژی) است، از همین نکته منشا می‌گیرد. نقش انتقادی آن بعد شناختی آثار هنری را تایید و حفظ می‌کند. هرچند نقد موازی آثار مستقل و قائم به ذات و هم کلی نگر و نظام یافته‌ی خود نظریه‌ی انتقادی را از بین می‌برد، کماکان در دیدگاه‌های لوکاچ، و حتی هورکهایمر و مارکوزه در باب نگرش مارکسیستی نقد دیده می‌شود.

اگر نظریه‌ی هگلی در پس پرده‌ی میانجی گری به کشف خود رسید، و نسخه‌ی لوکاچ از مارکسیسم، پرولتاریایی را کشف کرد که آگاهی طبقاتی‌اش همان نظریه تلقی می‌شد، آن گاه آدورنونسز به این دید رسید که هرنوع نقد ایدئولوژی کلی گرا و فرارونده به مفهوم قدیم آن فقط به کشف کلیت جهان (تحت نظارت نظامات) اجرایی (administered) نائل خواهد شد. در نظریه‌ی بدبینانه‌ی متاخر آدورنو، فقط شکل شکننده و متزلزل مقاله‌ای (essay form) نقد درون نگر می‌تواند انتقاد از خود واقعیت را که امروز به نظر آدورنو محدود است به هنر و فلسفه‌ی انتقادی، کشف کند. آثار عمده‌ی متاخر او یعنی دیالکتیک منفی و نظریه‌ی زیباشناسی (که پس از مرگش منتشر شد) در حقیقت خود مجموعه‌ی مقالات یا حتی نوشته‌های قصار تلقی می‌شوند.

اگرچه آدورنو از سال ۱۹۳۲ بر کارکردهای قابل قیاس هنر و نظریه‌ی اجتماعی و

بخصوص ویژگی شناختی هنری که تناقض‌های اجتماعی را به زبان صوری و سخت خود بیان می‌کند تاکید می‌کرد، فرو کاستن نقد ایدئولوژی به شکل (فرم) مقاله از جمله مشخصات نظریه‌ی انتقادی در دوره‌ی آغازین محسوب نمی‌شود. به ویژه بسیاری از مواضع مارکوزه و هورکهایمر در دهه‌ی ۱۹۳۰ در زمره‌ی آن چه آدورنو نقد فرارودنده نامیده است قرار می‌گیرند. البته این حمله نخست متوجه ماتریالیسم تاریخی ارتودکس و مفهوم عام مانهایم از ایدئولوژی بود. اما نظریه‌ی انتقادی هورکهایمر در دهه‌ی ۱۹۳۰ با «ارتودکسی پنهان» آن نیز در مظان اتهام قرار می‌گیرد زیرا در تند کردن یا کند کردن تحولات اجتماعی نقش نسبتا کم‌اهمیتی به رو ساخت (از جمله پدیده‌های فرهنگی) می‌دهد. از جهات دیگر (و البته نه از همه‌ی جهات) تعریفی که «نظریه‌ی انتقادی» در دهه‌ی ۱۹۳۰ از خود می‌دهد این عنوان را به مثابه‌ی عنوانی دیگر برای مارکسیسم (یا مارکسیسم لوکاچی) معرفی می‌کند و نه باز تعبیر گسترده و بنیادی به مثابه‌ی نقد منفی، درون نگر و دیالکتیکی. فهرستی که هورکهایمر از گونه شناسی نظریه‌ی انتقادی در مقابل نظریه‌ی سنتی به دست می‌دهد در برگیرنده‌ی شناخت ساختار علائق (interest structure) خود نظریه، اصلاح خود بر اساس نتایج جدید علوم اجتماعی، دیدگاه کلی نگر و رابطه‌ی پویا با مخاطبان بالقوه‌ی آن، یعنی پرولتاریا است. مارکوزه و هورکهایمر هر دو این بحث را مطرح کرده‌اند که نظریه‌ی انتقادی تایید کنونی توجهش به یک جامعه‌ی آزاد آتی را در فانتزی (بخوانید هنر پیشرو) کنونی که یک حساسیت اتوپیایی کاملا جدید را ارائه می‌کند و فلسفه‌ی گذشته دریافت می‌کند. اما حتی در این نکته نیز ابهاماتی وجود دارد. هر دو نظریه پرداز نظریه‌ی ایدئولوژی آلمانی را درباره‌ی از میان رفتن (Aufhebung) فلسفه در نظریه‌ی اجتماعی دیالکتیکی پذیرفته‌اند. و دست کم مارکوزه در نقد «فرهنگ ایجابی» از مواجهه‌ی (به لحاظ ایدئولوژیکی منتقدانه‌ی) عناصر اتوپیایی فرهنگ متعالی (با نقش‌های به لحاظ سیاسی محافظه کارانه‌اش) که الغای فرهنگ (Aufhebung der Kultur) را فرا می‌خواند با پایان هنر در ادغام دوباره‌ی کار ذهنی و کار یدی استفاده می‌کند. باید به خاطر بیاوریم که دومین مشخصه‌ی «نقد فرارونده» (متعالی)، از دید آدورنو پیوند پنهان آن با بربریت است. آدورنو در آخرین اثر خود به طور مشخص نقد فرهنگ ایجابی توسط مارکوزه را در این محدوده‌ی خطرناک جای می‌دهد.

در بافت تعریف نقد، برخورد بین والتر بنیامین و نظریه‌ی انتقادی قدیمی‌تر بسیار تعیین



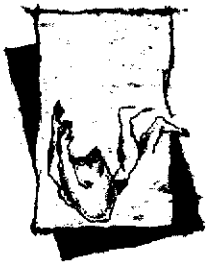
کننده است. نگرش خاص بنیامین به تاریخ، حی وقتی نسبت به دیگر اعضای «مکتب فرانکفورت»، به درجات بالاتری از تعهد سیاسی مارکسیستی اقرار می‌کند، معرف گسست بنیادی‌تری از نظریه‌ی تکاملی پیشرفت مورد قبول مارکسیسم آن دوره است. از دید بنیامین، تاریخ توسعه همیشه برابر تاریخ سلطه بوده است. فقط لحظاتی که پیوستگی تاریخ را می‌گسلند با آزادی آتی مرتبطند، و به سوی آن لحظات، Jetztzeiten که در آن دیالکتیک متوقف می‌شود [Dialektik im Still-stand]، او رویکردی «محافظه کارانه» دارد که با عنوان «rettende kritik» یا نقدی که می‌رهاند یا آزاد می‌کند توصیف شده است. از دید بنیامین، این نگرش، که با علائق تئولوژیکی او انطباق داشت، نخست با کناره‌گیری از سیاست و مالیخولیا و متعاقبا با دفاع او از تئاتر سیاسی برشت تلفیق شد. در هیچ یک از این بافت‌ها، او به فرهنگی که در تحلیلش رو به افول و فروپاشی بود حمله نکرد. و هم چنین هیچ‌گاه مطرح نمی‌کند که طرحی فرارونده (متعالی) و تکاملی یا حتی بازسازی نظام یافته‌ی کلیت حال را که بتواند به گونه‌ای غیر مبهم لغو .حفظ دیالکتیکی هنر را در جامعه‌ای سرشار از وفاق تامین کند، در سر می‌پروراند. «او وظیفه‌ی خود را نه بازسازی کلیت جامعه‌ی بورژوایی بلکه بررسی عناصر کور، وابسته به طبیعت و پراکنده‌ی آن در زیر میکروسکوپ می‌داند.» بنیامین همیشه کار نقد یا انتقاد را در معنای کاوش برای یافتن حقیقت آثار (و نه صرفا تفسیر) البته به مفهومی ضد نظام یافته (anti-systemic) و شاید بتوان گفت مقاله‌وار (essayistic) درک کرده است. سال‌ها قبل از آدورنو، بنیامین به سوی شناخت روح انتقادی که دست کم در آن دسته از آثار مدرنیته (باروک، زمانتیسیسم، آثار بودلر و سورئالیسم) که از آشتی نمادین در محیط «تجلی زیبا» اجتناب کرده‌اند، ذاتی است، حرکت کرد. بنیامین تقریبا هیچ‌گاه سطح نظریه‌ی انتقادی را از نقد درون نگری که در درون خود آثار پنهان است فراتر نبرد. کاری که خود او در نقد انجام می‌داد صرفا عبارت بود از نوعی جراحی برای برداشتن (با انفجار راه را باز کردن)، جمع آوری و حفظ آن قطعات انتقادی گذشته که می‌تواند در تغییر شکل «میراث فرهنگی» از باری بر دوش به یک دارایی، به عناصر «روشنگری مادی» که او بر اساس وعده‌ی سعادت دنیایی تعریف می‌کرد، کمک کند. دامنه‌ی نقل قول‌ها در (Trauerspiels origins of the German) و شیوه‌ی او در مطالعه‌ی تاقگان پاریس (Passagenarbeit) که کلا از نقل قول‌هایی تشکیل شده است، ناشی از همین نگاه است. در عین حال که او در دهه‌ی ۱۹۲۰ بسیار متاثر از

مفاهیم مارکسیسم لوکاچی چون فتیشیسم «طبیعت دوم» و تجربه‌ی علمی (praxis) بود، هیچ‌گاه به مفهوم میانجی‌گری متوسل نشد. برای بنیامین حتی دیالکتیک فقط می‌توانست تضاد را نشان دهد و بیان کند ولی نمی‌توانست از آن گذر کند و فراتر رود. وقتی می‌گوید «دیالکتیک متوقف می‌شود» [Dialektik im Still-stand] منظورش دقیقا همین است. از یک سو، دیالکتیکی که متوقف شده است عناصر جسم پنداری شده‌ی، منجمد «طبیعت دوم» فرهنگ بورژوایی را به وضوح کامل در کانون قرار می‌دهد، در حالی که از سوی دیگر آن عناصر به گونه‌ای تقابلی و ایستا با رویاها یا آرزوها یا خاطرات زمان حال (انگاره‌های دیالکتیکی) و مربوط به مجموعه‌های آزاد مرتبط‌اند.

این تفاوت بین مارکسیسم لوکاچی مراحل اولیه‌ی نظریه‌ی انتقادی و مفهوم نقد از دیدگاه والتر بنیامین در نقدی که آدورنو در دهه‌ی ۱۹۳۰ بر بنیامین نوشت مورد توجه او قرار گرفت. در هر حال، موضع خود آدورنو سرانجام به شکل سنتز (ترکیب) ناسازگار دو قطب متقابل تجلی پیدا کرد: نظریه‌ی انتقادی و نقد رهایی بخش (rettende Kritik). برخوردهای او با بنیامین و نقدی که بر بنیامین می‌نویسد را باید بر اساس ارزیابی این دو از رابطه‌ی بین هنر و فن‌آوری مدرن و هم چنین هنر و سیاست مورد بررسی قرار داد.

هنر مدرن و صنعت فرهنگ

پس از بیان برخی ملاک‌های مفهومی که در نظریه‌ی فرهنگ در مکتب فرانکفورت مطرح شده است، حال باید به تفصیل نشان دهیم که این ملاک‌ها چطور به کار گرفته شدند. می‌توانستیم از «پایان خرد» هورکهایمر به مثابه‌ی مقاله‌ی اصلی این بخش استفاده کنیم. این مقاله که نقد فرهنگ و سیاست متاخر سرمایه داری است دلایل قانع کننده‌ای ارائه می‌دهد برای پیروی مولفش از آن چه ما به مثابه‌ی نظریه‌ی فرماسیون‌های اجتماعی مطرح کردیم که در اصل ریشه در کارل مارکس، وبر و لوکاچ دارد. هم چنین مقاله به گونه‌ای قانع کننده بیانگر توانایی مولفش در انطباق این الگو با صورت‌ها و تجربه‌های جاری است. مارکس، وبر و حتی لوکاچ در تاریخ و آگاهی طبقاتی فقط یک دوره‌ی واحد و همگن جامعه‌ی مدنی را در تقابل با پس زمینه‌ی تاریخی آن و چشم اندازه‌های آتی می‌دیدند، در حالی که هورکهایمر روند درونی تحول از شکل‌های آزاد تا استبدادی جامعه‌ی مدنی را به تصویر می‌کشد. به این ترتیب، در سال ۱۹۴۱ او توانست



«ظهور فرد» را به لحاظ تاریخی (و بر خلاف زمینه‌ی سنتی یونانی و قرون وسطی که در آن بین فرد و نمادهای جمعی هماهنگی برقرار است) مربوط به دوره‌ی آزادی (لیبرال) بداند، و بحران فزاینده و افول سوبژه را مرتبط با دوره‌ی دولت استبدادی بررسی کند. به علاوه، تحت تاثیر نظریه‌های جدید و هم‌چنین تجربه‌های نو، او توانست جنبه‌های تازه‌ای از این افول را مشخص کند: از جمله نابودی خانواده، تضعیف خود (ego به مفهوم روانشناختی کلمه) و پیدایش گروه‌ها و اجتماعات کاذب و بی‌ریشه تحت تاثیر فرهنگ انبوه (mass culture) و بخصوص فاشیسم. هورکهایمر، مارکوزه و لاونتال به طور کامل به درک این نکته نائل شدند که در بافت نابودی اجتماع، در متن تنهایی و انزوای شهری، نابودی طبیعت توسط صنعت و بحران‌های اقتصادی، خودهای (egos) تضعیف شده‌ی عصر ما بخصوص در معرض افسون جنبش‌های علوم فریبانه‌اند که مدعی احیای جعلی جامعه‌ی ملی، بازگشت کاذب به طبیعت و پایان واقعی بحران اقتصادی از طریق نظامی کردن اقتصاد هستند.

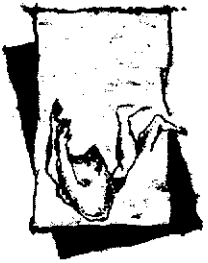
هم‌چون جامعه شناسی سیاسی، در زمینه‌ی نظریه‌ی فرهنگ نیز اندیشمندان مکتب فرانکفورت به اتفاق معتقدند که هر کوششی برای بازگشت به آن چه به اصطلاح دوران طلایی خوانده می‌شود ورشکسته و بسیار خطرناک است. هیچ‌کس بیش از بنیامین بر این نکته تاکید نداشت.

کتاب پیشا مارکسیستی بنیامین تحت عنوان The Origin of the German Trauerspiels (نمایش غم انگیز در برابر تراژدی) که در سال ۱۹۲۵ منتشر شد بسیار نزدیک بود به نظریه‌ی رمان لوکاچ که مهم‌ترین متن پیش زمینه‌ای نقد فرهنگی فرانکفورت محسوب می‌شود. مفهوم تمثیل (به بیان بنیامین) قبلاً توسط لوکاچ پیر، آدورنو و هابرماس به مثابه‌ی کلید اصلی تفسیر هنر مدرن عنوان شده بود. در این مقطع، تصویری که بنیامین از بافت تاریخی ظهور تمثیل به مثابه‌ی اصلی ضد زیبا شناختی در درون خود هنر ارائه داده است، برای ما جالب است. این بافت «طبیعت دوم» جامعه‌ی مدنی است، که به اعتقاد بنیامین توسط هنر باروک و بر اساس نوعی «تاریخ طبیعی» فروپاشی، افول و گسست به تصویر کشیده شده است. تمثیل‌های باروک (و به طور ضمنی تمثیل‌های رمانتیسیسم و هنر قرن بیستم) منش‌های غالب بیان را در دوره‌هایی که چیزها رابطه‌ی بلافصلشان را با معنی مشهود بیناذهنی از دست داده‌اند نشان می‌دهند. تمثیل‌های فرهنگ‌های بسیار

طرحواره‌های عمدا ساده شده‌ای هستند با بافت فشرده‌ی درونی که بی‌تردید به مرجعی بیرونی ارجاع می‌کنند، که معمولا برای آن اعضای اجتماع که کلید را در اختیار دارند متعالی است (برای مثال انجیل و قرآن). ولی تمثیل‌های جامعه‌ی مدنی خرابه‌هایی هستند که فقط به «بی‌خانمانی متافیزیکی» (تئوری رمان لوکاچ) مخلوقاتی تنها که با وجود مذهب قراردادی‌اشان از تعالی ناامیدند، ارجاع می‌کنند. تمثیلی شدن هنر یعنی آن که هنر خود و در درون خود دچار مسئله شده است، تا آن‌جا که اصل اصیل زیباشناسی که عبارت است از کلیت‌های بسته و نمادین از «جلوه‌ی زیبا» فقط در دسترس کپی کاران هنری قرار دارد. بی‌تردید مسئله‌ی شیوه‌ی بررسی بنیامین مسئله‌ی گسست و فروپاشی جامعه است، و سرنوشت انسان در متن «طبیعتی دوم» که او هیچ سلطه‌ای بر آن ندارد.

مضمون افول جامعه با کل کار و زندگی بنیامین همراه است، و بعدها با امید به ساختن نوع تازه‌ای از جامعه‌ی آزاد تکمیل می‌شود. خود بنیامین نظریه‌ی گسست هاله‌ی زیبا شناختی‌اش را که امروز نظریه‌ی بسیار مشهوری است با تخریب سنت، ساختار کالتی (فرقه‌ای) اجتماعات طبیعی، و هم چنین افول بافت مشترک تجربه‌ی قابل انتقال ارتباط داد. در برخی بافت‌ها او از این افول استقبال می‌کند، به مثابه‌ی شرط امکان «وضعیتی خالص و سالم» که راه را به سوی یک صورت (فرم) هنری جدید، جمعی و دموکراتیک باز می‌کند. در جاهایی دیگر، بافت‌های نه چندان خوشبینانه که کتاب Trauerspiels را به خاطر می‌آورند، او در اندوه چیزی است که از دست رفته است، اما بنیامین همیشه مراقب است که حتی در حدی اندک نیز با بسیج سیاسی سنت‌های از دست رفته علیه مدرنیته هم‌سو نشود. در این زمینه و نه البته در همه‌ی جهات، بنیامین با مارکوزه، لاونتال، هورکهایمر و آدورنو هم‌عقیده بود.

نظریه‌ی افول هاله نوعی کاربرد خاص مقوله‌ی Entzauberung وبر در قلمروی هنر است، کاربردی که به شکل‌گیری مضمون «پایان هنر» می‌انجامد. اما اثر بنیامین تحت عنوان «اثر هنری در دوره‌ی بازتولید مکانیکی آن» (۱۹۳۶) در این زمینه اثری است بسیار شناخته شده و قابل بررسی، و «داستان‌گو» (۱۹۳۶) و «در باب برخی از مضمون‌های شعر بودلر» (۱۹۳۹) نیز در زمینه‌ی مفهوم هاله از اهمیت بسیار برخوردارند. از دل این مطالعات دو خط فکری که وابسته به هم و در عین حال متمایزند و دو پیامد فرهنگی .سیاسی متفاوت دارند شکل گرفته است. خط فکری که مشخصه‌ی «اثر هنری در دوره‌ی ...» است با

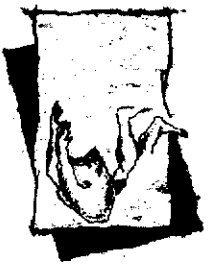


مبارزه بر علیه بهره‌برداری فاشیستی از سنت و با تلاش برای اتحاد با برتولد برشت برای تلاش جهت دستیابی به یک شکل (فرم) هنری جدید اجتماعی . سیاسی مشخص می‌شود. «هاله» در این مقاله به صورت‌ها متفاوت مرتبط به هم تعریف شده است. اصالت یک اثر غیرقابل تکرار، وجود منحصر به فرد در ساختار سنت، رابطه‌ی زنده اثر با یک فرقه‌ی مذهبی و پدیده‌ی فاصله که ما را نه تنها از محیط طبیعی بلکه از همه‌ی آثار هنری یکه، کلی و هماهنگ جدا می‌کند، تعاریفی هستند که برای «هاله» ارائه می‌شوند. آثاری که دارای هاله هستند در سمت خواننده یا مخاطب تمرکز، همدلی، همسانی به وجود می‌آورند و جذب می‌شوند . منش‌های واکنش که به تعبیر برشت و بنیامین به انفعال سیاسی و زیبا شناختی می‌انجامند. بنیامین افول هاله را در اساس بر بنیاد فن‌آوری توضیح می‌دهد، اما گرایشات سیاسی و اقتصادی را نیز از نظر دور نمی‌دارد. رشد روش‌های فن‌آورانه‌ی بازتولید که بنیامین از دیالکتیک مارکسی نیروها و روابط تولید استنتاج می‌کند به «لرزش دهشتناک بنیادهای سنت می‌انجامد». بازتولید مدرن تکنیک‌ها ژانرهایی را به وجود می‌آورد که فاقد آثار منحصر به فرد و اصیل هستند و حتی ژانرهای متعلق به گذشته را از ساختار سنتی اشان می‌گسلد، ساختار سنتی‌ای که بنیاد ضمنی رمز و راز نهفته در این آثار و بی‌همتایی‌اشان بوده است. جامعه‌ی انبوه مدرن (modem mass society) (یعنی بورژوازی یا جامعه‌ی مدنی) یعنی نابود کردن مبانی اجتماعی فرقه‌های مذهبی، و توده‌های معاصر که شبهه‌ی فرقه گرایی مذهبی و زندگی آغشته به راز و رمز (mystique) دارند و گرایش دارند به آن که همه چیز را در ابعاد «مکانی و انسانی» به خود نزدیک کنند و به این ترتیب فاصله‌ی زیبا شناختی را از بین ببرند. عکاسی، فیلم، رادیو و روزنامه‌ها بافت سنتی آثار هاله دار را از بین می‌برند و بحران صورت‌های (فرم‌های) سنتی را به وجود می‌آورند: بخصوص نقاشی، تئاتر و رمان. روش‌های فن‌آوری جدید نه تنها منش‌های واکنش قدیمی و دارای کیفیت زیباشناختی را منسوخ می‌کنند، بلکه هم‌چنین منش‌های تازه‌ای به وجود می‌آورند. ذهن مخاطب ... منحرف می‌شود، او با شوکی که ذاتی مونتاژ است بمباران می‌شود و قادر نیست خود را با هنرپیشه‌هایی که برای دستگاهی ابژکتیو «بازی» می‌کنند، همانند سازی کند. بنیامین به پیروی از برشت اصرار دارد که این ویژگی‌های فیلم نوعی بیگانگی همراه با فاصله در مخاطب به وجود می‌آورد که به نگرش فعال منتقدانه نسبت به ان چه دیده می‌شود می‌انجامد. در نتیجه، مخاطب

که به گونه‌ای جمعی عمل می‌کند این امکان و فرصت را دارد تا اثری را که در ذات خود ناتمام است تمام کند.

از دید بنیامین در مقاله‌ی «اثر هنری» کل هنر، کل فرهنگ الزاما نقش مند است. مفهوم نقش در چارچوب نظریه‌ی سکولاریزاسیون مطرح است و نه تحلیل طبقاتی مارکسیستی. در گذشته‌ی دور نقش‌های (کارکردهای) کالتی . مذهبی غالب بوده‌اند. آخرین شکل ارزش کالتی نظریه‌ی هنر برای هنر است که «الهیات هنر» را جایگزین مذهب می‌کند. در عصر کالایی شدگی در ارتباط با آثار سنتی «ارزش نمایشی» جایگزین ارزش کالت شده است. اما در مورد ابزارهای جدید تولید مکانیکی ارزش سیاسی یا نقش سیاسی غالب است. اهمیت و اضطرار این وضعیت جدید در احتمال جایگزینی نوعی سیاسی شدگی فاشیستی هنر است که از بقایا یا ردهای ارزش‌های قدیمی‌تر، شبه کالتی بهره می‌گیرد برای آن که سیاست ارتجاعی را زیبا جلوه دهد. از دید بنیامین تنها پاسخ به چالش فاشیستی آن سیاسی کردن هنر است که تولید هنری را با مبارزه‌ی جنبش کارگری برای رسیدن به خودآگاهی متحد کند.

جایگزینی (آلترناتیوی) که چنان بی‌پرده و تند در یک مقاله‌ی در اصل سیاسی مطرح می‌شود، مقاله‌ای که استخوان بندی‌اش ادامه‌ی مقاله‌ای پیشین یعنی «مولف در جایگاه تولید کننده» و هم‌چنین مطلب برشت تحت عنوان Dreigroschenprozess بوده است، در آثار پژوهشگرانه‌تر متاخر بنیامین تلطیف می‌شود. لازم است به این سوی ظریف‌تر بحث او که نخست در مقاله‌ی «قصه‌گو» (۱۹۳۶) و سپس (پس از نقد آدورنو به آن، که در ادامه‌ی مطلب موردتوجه ما نیز قرار خواهد گرفت) در «در باب برخی مضامین شعر بودلر» (۱۹۳۸) مطرح شد نیز بپردازیم. در این جا عنصر جبر فن‌آورانه (تکنولوژیکی) که در بحث فوق به طور ضمنی مطرح می‌شود، جنبه‌ی نسبی می‌یابد تا آنجا که این مقالات به لایه‌ی زیرین هاله که گم شده است می‌پردازند: تجربه‌ی قابل انتقال و جامعه. هر دو مقاله به نابودی تجربه‌ی اصیل که مبتنی است بر ارتباط و به جایگزینی آن با اطلاعات اشاره می‌کنند. بدون وجود یک ساختار مشترک معنا در حافظه‌ی جمعی نمی‌توان از ارتباط سخن گفت، اما حرکت از Gemeinschaft به Gesellschaft که سرمایه‌داری آن را به انجام می‌رساند، مبانی ارتباطی (آیین‌ها، مراسم و جشن‌های) چنین حافظه‌ی جمعی را از میان می‌برد. «آن جا که به مفهوم صریح و قطعی کلمه تجربه وجود دارد، برخی محتویات

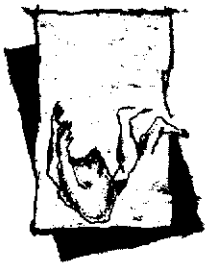


گذشته‌ی فردی با مواد گذشته‌ی جمعی ترکیب می‌شود.» از نظر بنیامین در غیاب جامعه فرد از گذشته‌ی جمعی خود جدا می‌شود. به علاوه ساختار ادراک در جامعه‌ی انبوه صنعتی به وضوح تحت تاثیر تجربه‌ی شوک تغییر کرده است؛ فقط در حفاظ قرار دادن شخصیت به مثابه‌ی ناهشیاری کم و بیش دست نیافتنی، سپری در برابر محرک‌های به غایت فراوان غیر قابل جذب بیرونی به وجود می‌آورد. پیامدهای تکنولوژی مدرن، شهرنشینی، و اطلاعات با پیامدهای زوال جوامع در طی انباشت اولیه‌ی سرمایه همسو شده است. بنیامین «افول هاله» در این بافت بحرانی ادراک و تجربه باز می‌یابد. هاله‌ی باز تعریف شده عبارت است از جابجایی روابط دو سویه‌ی انسانی، «نگاه متقابل»، با چیزهای غیر جاندار .اثار هنری (یا طبیعت). در فراورده‌های مکانیکی و ابژکتیو عکاسی، فیلم، روزنامه و غیره هیچ رد پایی از سوبژه‌های (ذهنیت‌های) انسانی نمی‌بینیم، و انسان مدرن که با تجربه‌ی مشترک آشنا نیست، بازگشت نگاه خود را در آثار سنتی یا خود طبیعت نمی‌یابد.

مفهوم هاله در مقالات ۱۹۳۶ و ۱۹۳۹ (یعنی «اثر هنری» و «در باب برخی مضمون‌های شعر بودلر») کم و بیش به گونه‌ای متفاوت طرح شده است. تفاوت را می‌توان در سه مقوله طبقه‌بندی کرد: (۱) مقاله‌ی ۱۹۳۶ توجه خود را بر تلویحات ضمنی اقتدار گرایانه‌ی مبانی سنتی (کالتی) هاله معطوف می‌کند و در جهت رد آن می‌کوشد؛ در حالی که مقاله‌ی ۱۹۳۹ (و حتی بیش از آن در «قصه‌گو») بر جنبه‌های اجتماعی، ارتباطی و غیر اقتدار گرایانه‌ی این سنت تاکید می‌کند و به عبارتی بیانگر احساسی نوستالژیک نسبت به افول آن است. (۲) ابزارهای جدید بازتولید، رسانه‌های جدید، در مقاله‌ی ۱۹۳۶ به مثابه‌ی علل ضمنی افول هاله مطرح شده‌اند، در حالی که در مقاله‌ی ۱۹۳۹ این عوامل صرفا به مثابه‌ی بخشی از بافتی کلی‌تر که خود حاصل دیگر عوامل اجتماعی است (از جمله افول جامعه) مورد ارزیابی قرار می‌گیرند. (۳) در مقاله‌ی ۱۹۳۶ آثار هاله‌ای بی هیچ ابهامی به مثابه‌ی بافت دریافت انفعالی مطرح می‌شوند (رسانه‌های جدید قلمرو دریافت فعال و جمعی آثار هستند)، در حالی که «قصه‌گو» و «برخی مضامین شعر بودلر» تلویحا این مضمون را منتقل می‌کنند که بافت اشتراکی سنتی دریافت بافتی فعال بوده است (و نه انفعالی) و این که برخی آثار هنر مدرن (نوشته‌های کافکا، پروست و بودلر) با وجود موانع شگفت توانستند تجربه‌ی فقدان هاله را در خود تلفیق کنند و به این ترتیب ساختاری

شوند برای پس مانده‌ی ارتباط و هم‌چنین برای پیش بینی جامعه‌ای به لحاظ کیفی متفاوت یا دست کم فرو کاستن جامعه‌ی کنونی به خرابه‌ها. این جا فقط می‌خواهیم توجه خود را معطوف نکته‌ی آخر کنیم. از دیدی که در کتاب بنیامین در باب باروک مطرح شده است (کتابی که نظریه‌ی اصلی آن را بنیامین بعدها نیز در مطالعاتی که روی شعر بودلر انجام داد کماکان به کار گرفت) حمله به هاله در مقاله ی «اثر هنری» فقط در قالب تلاش فاشیستی به زیباشناختی کردن سیاست و رسانه‌ی نماد و توهم زیبا توجیه شده است. با اتکا به همان دیدگاه اولیه به مقاله‌ی ۱۹۳۶ می‌توان خرده گرفت زیرا آثار تمثیلی‌ای را که از آرمان زیبایی چشم می‌پوشند، و به روشی آشتی ناپذیر و «غیر .ایجابی» حال را به عنوان خرابه و بحران به تصویر می‌شکند، نادیده گرفته است. این آثار فضای بازی برای بسیج فاشیستی نیستند بلکه بافت‌هایی هستند مساعد برای دریافت انتقادی و فعال. درحقیقت، همان‌طور که آدورنو مطرح می‌کند (و بنیامین خود اشاره می‌کند)، رسانه‌های جدید خود مستعد ارائه‌ی نوعی هاله‌ی جعلی و ساختگی‌اند که صنعت فرهنگ سرمایه‌داری به عنوان اقدامی برای فروش به آن متوسل شود، محیطی که می‌تواند به همان اندازه برای تبلیغ ستارگان سینما، کالا و رژیم‌های فاشیستی موثر باشد.

از آن جایی که بنیامین این مخالفت آخری را که به تولید صنعتی هاله‌ی جعلی و ساختگی مربوط می‌شود پیش بینی می‌کرد، بر ما معلوم می‌شود که چرا فقط کارکردی منفی و ویرانگر برای بهره‌برداری سرمایه‌داری از رسانه‌های مکانیکی جدید قائل شد. هاله‌ی جعلی سنت‌های تضعیف شده را احیا نمی‌کند. با این وجود، نه یک، بلکه دو جایگزین مثبت از درون این نظریه شکل می‌گیرد. اولی برمی‌گردد به مفهومی که خود بنیامین از تمثیل به دست داده است. تفسیر گران متفاوت بنیامین (و هم‌چنین تفسیر گران تمثیل) بر دو ویژگی اصلی تمثیل‌های مدرن تاکید می‌کنند: کهنگی ذاتی‌اشان و تفسیرپذیری اشان، یعنی این که فقط با تفسیر تکمیل می‌شوند. اثری که در خود گسسته است، به طور ضمنی تکمیل شدن و بازسازی انتقادی را نشان می‌دهد که محتوای صدق آن را حفظ می‌کند حتی وقتی که خود اثر مهجور و کهنه می‌شود. مفهوم تمثیل .با وجود توجه تاریخی بنیامین . زمینه را برای سه نوع تفسیر از مدرنیسم مهیا می‌کند. نخست، و شاید شناخته شده‌ترین تفسیر، ادعای لوکاچ است (که عجیب با یکی از نکاتی که آدورنو در نقد اولیه‌ی خود از بنیامین مطرح می‌کند قابل قیاس است) مبنی بر این که تمثیل‌های

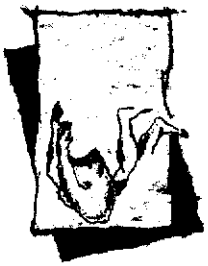


آوانگارد خرابه های گسسته ی جامعه ی مدنی را فتیشی می کند و امکان کل گرایی فتیش زدایی کننده را (در مفهوم میانجی گری موردنظر آدورنو) که به ورای جهان ما اشاره دارد، سلب می کند. دوم بحث هابرماس است (که از شنیوه ی مقاله وار متاخر آدورنو متاثر است) مبنی بر آن که مدرنیسم «شکاف ها و ترک های جهانی را که بی رحمانه به بازنمودهای خود تکه پاره شده است، در بر می گیرد ... و جهانی را که در قالب بحران شکل ساختاری گرفته است، با خلق فاصله ای تصنعی، عریان می کند.» سرانجام، بحث ارنست بلاش مطرح است که ارائه جهان به شکل خرابه یا در قالب قطعات گسسته هنر مدرن را در قالب زمینه ای مساعد برای حضور و مداخله ی فعال مخاطبان تعریف می کند. بهره برداری آگاهانه ی خود بنیامین از نظریه ی اولیه اش در باب تمثیل در دوره ی مارکسیستی اش را (که تقابل بسیار شدیدی دارد با مقالاتی که این جا شرحشان رفت) باید در پرتو این تفسیرهای ناهمگن از معنای آثارش مورد توجه قرار داد.

از دید بنیامین عناصر اجتماعی، بین ذهنی تجربه ی تاریخی بدون برجا گذاشتن رد از خود، ناپدید نمی شوند، حتی در دوره ی جامعه ی مدنی که مشخصه ی آن متلاشی شدن سنتی است که تجربه ی غنی و بنیادی را حمایت می کند. به گونه ای تناقض آمیز می توان گفت این تجربه ی شوک یعنی مشخصه ی بارز تمدن صنعتی است که به گونه ای غیر ارادی (و به بیان پروست «memoire involuntair» یاد را برمی انگیزد. چه چیز به یاد آورده می شود؟ آیین ها و جشن های جمعی و یک رابطه ی متفاوت کیفی با طبیعت چه کسی به یاد می آورد؟ بنیامین به نوعی حافظه ی جمعی اعتقاد دارد که سرکوب شده است اما به کلی غیر قابل دسترس نیست. این حافظه ی جمعی را افراد زمانی به یاد می آورند که بین نمادهای آن و رویدادهای زندگی روزمره ما «تناظری» برقرار شود. چه زمانی چنین «تشابهی» امکان پذیر می شود؟ بنیامین در این بافت به بررسی تار و پود (متن) مادی زندگی شهری روزمره می پردازند، و به تناظرهای عجیب و غیرمعمول، به مثابه ی پیامدهای ناخواسته ی سخن، کار، سلانه سلانه گشتن (strolling)، ادبیات یا فعالیت نظری میدان تجلی می دهد. اما دست کم در دو مورد تناظرها، که حال «انگاره های دیالکتیکی» نامیده می شوند به صورت آگاهانه دنبال می شوند. بودلر شاعر، که با نابودی آن مواد تجربی که پشتیبان تاریخی شعر بوده اند، مواجه است اصل این نابودی را مطرح می کند، تغییر شکل ادراک تحت تاثیر شوک، و شکل گیری یک اصل شعری جدید. به این ترتیب، او توانست

از دل این نابودی هاله یک منش جدید هنری را باب کند. حاصل کار هنری تمثیلی است که یک بار دیگر ریخت شناسی وضعیت جاری را به مثابه‌ی «مخروبه» آشکار می‌کند، و در کنار خرابه‌های بورژوازی عناصر رویا، یاد و فانتزی را در مجاورت هم قرار می‌دهد. عناصری که شوک عامل برانگیزنده‌ی آن‌ها بوده است. و در همان حال ویژگی متفاوت و جمعی تجربه را پیش‌بینی می‌کند. این مجاورت است که «انگاره‌ی دیالکتیکی» نامیده می‌شود، بدون قطعیت در حالت سکون می‌ماند (دیالکتیک در سکون Dialektik im Stillstand) اما رویابین را به بیداری دعوت می‌کند دومین روندی که آگاهانه انگاره‌های دیالکتیکی زمان حال را دنبال می‌کند، روش خود بنیامین است. ما معتقدیم که اصل شکل (فرم) از دید بنیامین چنین بوده است: جمع آوری و باز تولید تناقض‌های زمان حال در داخل نشانه‌های نقل قول، و بدون تلاش برای حل این تناقض‌ها. این اصل صوری (فرمال) حد بیرونی نگرش زیبا شناختی غیر اقتدار گرایانه است به مخاطب بالقوه، مخاطبی که حتی آدورنو که به دنبال دیالکتیکی بسیار فعال‌تر بود، هیچ گاه به او دست نیافت.

بسیار بحث انگیز است که آیا منطق درونی نظریه‌ی زیبایی شناسی بنیامین با نظریه‌ی غیراقتدارگرایانه دیالکتیک در سکون متوقف می‌شود. این واقعیت که دومین جایگزین اصلی در نظریه‌ی زیبایی شناسی او به طور ضمنی دلالت بر کشف اصلی مشابه در تئاتر حماسی برشت دارد، که مخاطب سرانجام هیچ گاه به طور کامل با راه‌حل‌های سیاسی صریح روبرو نمی‌شود، شک قابل فهم دوستانش آدورنو و شولم را به دنبال داشته است، تردیدی که اخیرا هابرماس نیز آن را تکرار کرده است. در حرکت به سوی برشت است که تفاوت مهم بین زیباشناسی آدورنو و بنیامین خود را نشان می‌دهد. بنیامین (بر خلاف آدورنو) در تحلیل اثر بر شرایط تولید و دریافت تاکید می‌کند. ویژگی‌های صوری خود اثر برای بنیامین از اهمیتی کمتری برخوردار بوده‌اند. تاکید بر امکانات رهایی بخش آثار متعلق به گذشته و آینده در ارتباط با منش‌های جمعی تولید و دریافت برای او اهمیت بسیار زیاد داشت. او آماده بود تا هاله‌ی شخصیت خلاق را بپذیرد حتی اگر آثار تولید شده باز و انتقادی بوده باشند (مانند آثار بودلر، پروست و خودش). در این بافت او از آن دسته از فن‌آوریهایی که نبوغ فردی را به کلی مهجور کردند استقبال می‌کند، حتی برتولد برشت که تلاش کرد تا این لحظه‌ی افول هاله را (به همراه دیگر عناصر) تا حد اصل



صوری (فرمال) هنر جمعی و سیاسی ارتقا دهد.

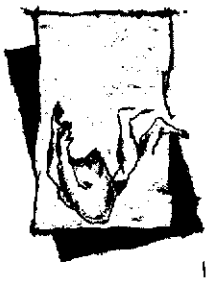
مقاله‌ی «مولف به مثابه‌ی تولید کننده» (۱۹۳۷) بهترین و مختصرترین دفاع بنیامین از برشت است، اما این مقاله به خاطر توجیه ابزاری شدن هنر در اتحاد شوروی نیز حائز اهمیت است. تردید نیست که بنیامین به استقلال هنری، نه تحت نام اجرا (administration) بلکه به نام یک صورت هنری سیاسی و به لحاظ فنی نوآور، تجربی، باز و جمعی حمله می‌کند. تئاتر برشت یک «آزمایشگاه دراماتیک» است که از همه‌ی پیچیدگی‌های فنی‌اش استفاده می‌کند تا خود آموزی مخاطبان را امکان پذیر کند. نمایش به مثابه‌ی «زمینه‌ای تجربی» دو گفتگو (دیالوگ) را تقویت می‌کند: یکی بین تولید کنندگان نمایش و روش‌های پیشرفته فنی ارتباط و دیگری بین بازیگر، نویسنده، کارکنان فنی، و «انسان‌های فروکاسته شده‌ی امروز». این دو دیالوگ به مخاطب امکان می‌دهند تا در تولید نمایش به دستیار نویسنده و دستیار بازیگر بدل شود. بنیامین تصور می‌کرد که فیلم‌های شوروی دهه‌ی ۱۹۲۰ و روزنامه‌های شوروی پیش نمونه‌های رابطه‌ی جدید فعال بین اثر و مخاطب بوده‌اند. در دهه‌ی ۱۹۳۰ این وهم فقط می‌توانست به سیاست‌های سرکوبگرانه‌ی فرهنگی در اتحاد شوروی مشروعیت بخشد، و بنیامین ساده لوحانه برای لحظه‌ای حق دولت شوروی برای مداخله در استقلال هنر را تایید کرد. این خلط آزادی جمعی با اقتدار قبلا تنش آزارنده‌ای را در آن دو عنصر نمایش‌های برشت که بنیامین می‌خواست بی‌درنگ وحدتشان بخشد آشکار کرده بود: تکنیک انقلابی و سیاست انقلاب موجود. این آشفتگی در واژگان نیز دیده می‌شود. ارجاع برشت و بنیامین به «توده‌ها» به مثابه‌ی «زهدان» بحث زیباشناسی جاری حکایت دارد از همان ابزاری شدگی انقلابی که فرهنگ هم باید به آن تن در دهد. همانند سازی کامل تولید صنعتی (آن گونه که ما امروز می‌شناسیم) با تولید هنری در همان جهت گام برمی‌دارد اگر شرح مارکس از تولید صنعتی را در ذهن داشته باشیم.

حتی اگر چرخش او به سوی برشت با نوعی از خود گذشتگی همراه باشد، بنیامین در چرخش به سوی نویسنده‌ای که خود پیوند گسترده‌ای با آوانگارد تمثیلی داشت به طور کامل با زیبایی‌شناسی او ناسازگار نبود. تا آن جا که بنیامین بر آثار باز و گسسته‌ی آوانگارد به مثابه‌ی قلمرو نقد و کنش تاکید می‌کرد، برشت به عنوان موضوع علاقه‌ی وافر او چندان نامحتمل به نظر نمی‌رسد. علاقه‌ی بنیامین به برشت قبل از هر چیز ناشی از

علاقه‌ی او به اجتماع بود که متاسفانه در قالب چرخش به سوی «توده‌ها» بیان شده است.مسئله این بود که برشت و بنیامین در دهه‌ی ۱۹۳۰ وجود یک سوبژه‌ی انقلابی توده‌ای را (اگر نگوییم جامعه دست کم یک اجتماع سیاسی) پذیرفته بودند که خودشناسی‌اش در آثار جدید باز به نوعی امکان پذیر به نظر می‌رسید. مشکلات تجربی این خودشناسی سرانجام (مانند همیشه) با یک خط سیاسی اجرایی پیش ساخته روبرو شد. بحث مساله‌ی اجتماع تحت عنوان «توده‌ها» پیشاپیش این «وضعیت» را به طور ضمنی نشان می‌دهد. باید به این نکته اشاره کنیم که بنیامین در اواخر عمرش مایل به پی‌گیری یک خط نبود. تحت تاثیر محاکمه‌های مسکو و پیمان هیتلر .استالین، او با قطعیت سیاست کمونیستی را رد کرد در هر حال اشتباه است اگر تصور کنیم که پذیرش سیاست کمونیستی در اوایل کار توسط او یکی از جایگزین‌های (آلترناتیوهای) ممکن برای ذهنی که می‌کوشیده است رابطه‌ای رضایت بخش بین مارکسیسم و هنر مدرن برقرار کند نبوده است. دقیقا در همین زمینه است که آدورنو در دهه‌ی ۱۹۳۰ آثار دوستش را در معرض نقدی کم و بیش ویرانگر قرار داد. پارادوکس این بحث آن است که آدورنو خود با وجود دانش گسترده‌اش از نظریه‌ی مارکسی، آسیب نادیده و تاثیر نپذیرفته ظاهر نمی‌شود.

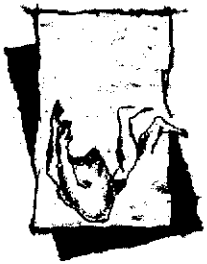
اشتباه است اگر رمانتیسیسم انقلابی بنیامین را برگرفته از لوکاچ دهه‌ی ۱۹۲۰ بدانیم. اگر بنیامین تاکیدی را که بر سوبژ کتیویته‌ی توده‌ها دارد از لوکاچ گرفته باشد، آشکارا این شرط لوکاچی را که جاندار پنداری آگاهی تجربی باید «میانجی» داشته باشد حذف کرده است. حمله‌ی آدورنو دقیقا از همین دیدگاه مارکسیستی پیش می‌رود. (از سوی دیگر، «نظریاتی در باب فلسفه‌ی تاریخ» که بنیامین در سال ۱۹۴۰ نوشته است نه تنها معرف گسست از برشت است، بلکه جدایی از مارکسیسم اولیه‌ی آدورنو .هورکهایمر نیز تلقی می‌شود. نویسندگان دیالکتیک روشنگری همان قدر پیرو بنیامین‌اند که پیرو لوکاچ‌اند).

اجازه بدهید انتقادات آدورنو را به ترتیبی که در نامه‌هایش در سال‌های ۱۹۳۵ تا ۱۹۳۸ ظاهر شدند فهرست کنیم. (برخی از این انتقادات در مقاله‌ی «ویژگی فتیشی موسیقی» که شرح آن خواهد رفت آمده است.) انتقادات آدورنو را می‌توان در پنج گروه طبقه‌بندی کرد: ۱.آدورنو به شدت از دریافت «غیر دیالکتیکی» بنیامین از مارکسیسم انتقاد داشت. او با خوانش جبر گرای اغلب فن‌آورانه ی بنیامین از رابطه‌ی فرهنگ و زیربنای اقتصادی



و هم چنین این فرض که فرهنگ مستقیما «رونوشت» زیر بنای اقتصادی است و آن را جسمیت می‌بخشد مخالفت می‌کرد. هرچند، آدورنو از دیدگاهی کاملا برعکس بر این باور بود که مفهوم «انگاره‌ی دیالکتیکی» هیچ رابطه‌ای با کلیت اجتماعی موجود ندارد. او می‌پرسید چه کسی سوبژه‌ی «انگاره‌ی دیالکتیکی» است. این موضع (که در دهه‌ی ۱۹۴۰ کنار گذاشته شد) که گذر دیالکتیکی به ورای جامعه‌ی بورژوایی را باید در کشمکش طبقاتی یافت و نه در افراد منفردی که رویایی در سر دارند و هم چنین نه در یک خاطره‌ی جمعی «کهنه گرایانه» در بحث آدورنو به طور ضمنی به چشم می‌خورد. ۲. آدورنو به شدت از آن چه رمانتیسیسم آنارشیستی بنیامین و برشت می‌نامید، یعنی «اعتماد کور به قدرت خود انگیخته‌ی پرولتاریا در روند تاریخ» انتقاد می‌کرد. آدورنو در این زمینه به نقد لنین از «خود انگیختگی» و گفته‌های لوکاچ در تاریخ و آگاهی طبقاتی متوسل شده است. او از «آگاهی واقعی کارگران واقعی، که قطعا هیچ اولویتی به بورژوازی ندارند به جز منافعی که در انقلاب دارند، و از این که بگذریم همه‌ی نشانه‌های شخصیت نوعی بورژوازی را دارا هستند» سخن گفته است. ۳. آدورنو، با آغاز بحث انتقادی در باب «صنعت فرهنگ»، حتی نقش پیشرونده‌ی منفی و ویرانگر فیلم، رادیو و غیره را انکار می‌کند. هاله‌ی تصنعی فیلم‌ها، ستارگان سینما و غیره، صرفا یک افزوده‌ی الحاقی نیست، بلکه کالایی شدن خود شکل‌ها (فرم‌ها) را نشان می‌دهد، که منش‌های واکنش از سوی مخاطبان را شکل می‌دهد و فتیش کالایی را در ساختار روانی آن‌ها تزریق می‌کند، و آن‌ها را به صرفا مصرف کننده‌های کالاهای فرهنگی فرو می‌کاهد. انفعال و یا واکنش کلا دستکاری شده و مهار شده هدف غایی است، درست مانند آن چه از آگهی‌های تجارتی انتظار می‌رود، و آدورنو معتقد است که معمولا این هدف تحقق می‌یابد. نوشته‌ی آدورنو تحت عنوان «ویژگی فتیشی موسیقی» همان‌طور که گفتیم تا حدی پاسخی بوده است به نظریه‌ی بنیامین در باب بازتولید مکانیکی، هر دو سوی ابژکتیو (عینی) و سوبژکتیو (ذهنی) صنعت فرهنگ را می‌کاود و لازم نیست نظریه‌ی آن را تکرار کنیم. این مقاله بسط بسیار برجسته‌ی مفهوم جاندارپنداری لوکاچ است در راستای مطالعه‌ی فرهنگ، و بنابراین بسیج بحث‌های تقریبا کلاسیک مارکسیستی است بر علیه بنیامین. البته صنعت فرهنگ برای آدورنو معرف گرایشی به سوی «Aufhebung» هنر است. اما نوعی الغای کاذب و دستکاری شده در فرهنگ انبوه (mass culture) است. ۴. آدورنو استفاده‌ی بنیامین از مفهوم

افسون‌زدایی یا سحرزدایی وبر را در قلمروی فرهنگ پذیرفت، از آن دفاع کرد و سرانجام بسط داد. اما آدورنو با پیش‌بینی بحث متاخر خود از دیالکتیک روشنگری، بسیار از نقدی که در افسون‌زدایی راه افراط برود، که مشتاقانه به براندازی کاذب هنر توسط صنعت فرهنگ رضایت دهد، می‌ترسید. در دیدگاه خود آدورنو هنر مستقل وقتی در بحران معاصر فرهنگ بازتاب می‌یابد و قطعات گسسته‌ی فرو کاسته‌ی حال را به مثابه‌ی اصل صوری (فرمال) خود می‌پذیرد، خود را از کل ارتباط تاریخی با افسون اقتدارگرا جدا می‌کند. از دید آدورنو آثار مستقل آوانگارد هر دو شرط مورد نظر بنیامین را برآورده می‌کنند: افسون زدایی (اما بدون کاهش خود خرد انتقادی) و تکنیک پیشرفته. به این ترتیب آن‌ها معرف راه سومی هستند بین صنعت مدرن فرهنگ و سنت غالب. باید توجه داشته باشیم که آدورنو دست کم در این بافت اعمال مفهوم افسون زدایی را بر ترکیب (سنتز) فردی نمی‌پذیرد. اما برای یک مارکسیست پی‌گیر و با ثبات دفاع از آوانگارد پر رمز و راز و اسرار آمیز نوعی عقب نشینی از مواضع است. روشن است که در این بافت آدورنو از مفهوم تمثیل بنیامین علیه نظریه‌ی افول هاله استفاده کرد. مفهوم تمثیل برخی آثار مستقل هنری را از اتهام پس مانده‌ی افسون و سحر بودن مبرا می‌کند. استفاده از این مفهوم به آدورنو امکان داد، به دنبال بنیامین، برخی آثار مدرنیستی را به مثابه‌ی نقد وضع جاری تفسیر کند. اما تفسیر بنیامین بر دریافت جمعی را رد کرد. ۵. آدورنو سرانجام به آن ابزارهای تکنیکی حمله می‌کند که بنیامین، به دنبال برشت، نقش اشان را در بسیج توده‌های مخاطب بسیار مهم ارزیابی می‌کرد، مگر آن که آن ابزارها در یک کلیت زیبا شناختی پیشرفته‌ی منسجم مانند آثار کافکا و شونبرگ (Schonberg) سامان یافته باشند. بخصوص، رابطه‌ی پریشان، گسسته، فروپاشیده با اثار را آدورنو رد می‌کند، به ویژه در «ویژگی فتیش در موسیقی» و از تمرکز و کلیت دفاع می‌کند. رابطه‌ی جالبی است بین مخالفت آدورنو با جاز و نقد او از بنیامین و برشت: حضور برخی عناصر پیشرفته (شوک، مونتاژ، تولید جمعی، بازتولید فنی) به «کل» اعتبار نمی‌دهد. مقاله‌ی آدورنو علیه برشت («در باب تعهد») این بحث را حتی در مورد هنرمندی که به منزله‌ی هنرمندی بزرگ به رسمیت شناخته شده است بسط می‌دهد. در مورد برشت پیوند تکنیک پیشرفته با محتوای صریح اجتماعی (نتیجه: رئالیسم سوسیالیستی) و خط سیاسی (نتیجه: دست کاری manipulation) از دید آدورنو فاجعه آمیز بود. پیوند بین جاز و برشت توسل بی واسطه



بود به گروه‌هایی (collectives) که از دید آدورنو، آگاهی بلافصلشان را فرهنگ انبوه به شدت از ریخت انداخته و ضایع کرده بود. آدورنو تلویحات ضمنی اقتدار گرایانه‌ی مفهوم «توده‌ها» را چنان خوب درک می‌کرد که به هیچ وجه نپذیرفت از آن چه جمعی یا اشتراکی در دسترس است، دست کم بلافاصله، سر نخی به دست آورد.

البته مخالفت‌های انتقادی‌اش به کار برده است خلاصه کرد: «دیالکتیک شما فاقد یک چیز است: میانجی گری.» اگرچه آدورنو مشخصا پیوند بلاواسطه، مستقیم و نیندیشیده‌ای را مورد نظر دارد که بنیامین در «تناظرها» بین «زیربنا» و «روبنا» برقرار می‌کند، این بحث به لایه‌هایی ژرفتر از این ادعای لوکاچی (که بعدها کمی در آن تجدیدنظر شد) راه می‌یابد که «جبر ماتریالیستی ویژگی‌های فرهنگی فقط در صورتی امکان پذیر است که یک فرآیند اجتماعی کلی در آن نقش میانجی را بازی کند.» آدورنو بخصوص معتقد بود که بنیامین و برشت آگاهی بلاواسطه جمع فرضا انقلابی‌اشان را به کل جامعه که جسم پنداری را بازتولید می‌کند مرتبط نمی‌کنند. حاصل کار تناقض نوعی جبر گرایی بود که به تاکید فزون از حد بر ماهیت پیش رونده‌ی فن آوری (از دید آدورنو بیانی ایدئولوژیکی به معنی فن‌آوری سرمایه‌داری) و نوعی اراده گرایی (voluntarism) که تاکید بسیار دارد بر توانایی‌های بالقوه‌ی کنونی توده‌ها انجامید. در حالی که آدورنو بر خلاف اینان به صرفا بازتولید پدیده‌ها در تقابل‌های ایستایشان بسنده نکرد، و رو به سوی یک دیدگاه نظری و هم چنین صورتی از هنر نهاد که میانجی گری می‌کند، که نتایج فرایند ابژکتیو خردورزی، جسم پنداری و افسون زدایی را در کلیت‌های پویایی که واقعیت‌های فتیشی شده را از قطعیت می‌اندازد، تمامیت می‌بخشد. او هم چنین در سمت خواننده، شنونده و یا شاید در دهه‌ی ۱۹۳۰ مخاطبان نظریه، نیز به تحقق تمرکز و تمامیت امید داشت. اما وقتی به تدریج امیدش را به آن که پاسخ چنین فراخوانی را بگیرد از دست داد، نظریه‌ی خودش به نوعی تناقض آمیز شد.

در مکاتبات اینان در دهه‌ی ۱۹۳۰ آدورنو و بنیامین گرایش مشهود داشتند به آن که مواضع خود را حالات متفاوت یک پروژه ی واحد نشان دهند. آدورنو به درستی بنیامین را در نظریه‌ی تمثیل معلم خود می‌خواند، و بنیامین «ویژگی فتیشی موسیقی» را به مثابه‌ی شرح ضروری «سمت منفی» فروپاشی هاله پذیرفت. آدورنو حتی بسیاری از جنبه‌های چارچوب نظری را که مورد انتقاد قرار می‌داد در کار نظری خود لحاظ کرد. حمله به

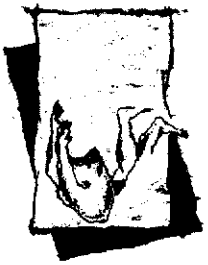
هاله‌ی «اسرار آمیز» و هاله‌ای که به صورت تصنعی بازسازی شده است و تایید شوک و تنافر محصول دفاع او از هنر «پساهاله‌ای» (Post-auratic) شونبرگ و کافکا است. در هر حال در دهه‌ی ۱۹۳۰ در زمینه‌ی موضوعاتی چون دریافت جمعی یا گروهی، که بنیامین از امید به آن دفاع می‌کرد، و ترکیب تمامیت بخش و میانجی‌گری که آدورنو در دفاع از آن سرانجام حتی به خصوصی سازی رضایت داد، راه‌ها از هم جدا شدند. بخصوص جامعه‌شناسی موسیقی آدورنو که از کارهای متاخر اوست، به گونه‌ای نظام یافته نشانگر محدود شدن روز افزون دریافت اصیل اثار اصیل به خبرگانی است که او به خاطر جهل تخصصی‌اشان از آن‌ها نفرت داشت. هرچند هدف اصلی هنر مستقل احیای قابلیت‌های زیبا شناختی است، هنر به شکلی تناقض‌آمیز می‌تواند در برابر واقعیتی که مخاطب بالقوه‌ی آن را از بین می‌برد فقط با رازورزانه کردن خود مقاومت کند. این تناقض هنر مدرن است.

به بیان کانت تناقض (antinomy) حالت دوگانگی بین بحث‌های نظری است که به یک اندازه قابل دفاعند اما در تقابل با هم قرار دارند. این مفهوم تناقض است که سرانجام پروژه‌ی بنیامین و آدورنو را به پروژه‌ی واحدی بدل می‌کند. در هر دو مورد تناقض فرهنگ راه فلسفه‌ی نظام یافته را می‌بندد. برای هر دوی این اندیشمندان در پایان فقط صورت مقاله است که امکان حفظ دوگانگی‌ها را بدون ایجاد هماهنگی دروغین ولی کماکان در یک حوزه‌ی مشترک، به وجود می‌آورد. آیا موضع نقد آشتی ناپذیر را اتخاذ کنیم حتی اگر به بهای پذیرش خصوصی سازی باشد، یا رابطه‌ی بین هنر و نظریه و یک توده‌ی مخاطب را حفظ کنیم حتی اگر نقد کم و بیش از در سازش در آید. این جایگزین (آلترناتیو) بدی بود که هیچ یک نتوانستند پاسخ قانع کننده‌ای برای آن بیابند.

این تضاد به آثار هر دوی این اندیشمندان، آدورنو و بنیامین، راه پیدا کرده است، و آنها کماکان دو قطب این تقابل را بوجود می‌آورند. کار هر یک تنها اصلاحیه‌ی کار دیگری است. آنها «نیمه‌های جدا شده‌ی نوعی آزادی یکپارچه‌اند، هرچند با آن سازگاری و همسویی ندارند.»

انتخاب‌های دیگر در نظریه‌ی زیباشناسی

سوبژه‌ای که هنر به آن متوسل می‌شود، در زمان کنونی به لحاظ اجتماعی بی نام است. (مارکوزه)



افسون زمانی که می‌کوشد مستقر شود، از میان می‌رود.(آدورنو)

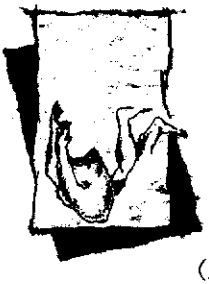
بخش مهمی از زیبایی‌شناسی آدورنو، رانش اتوپیایی آن، در مکاتباتش با بنیامین تا حد زیادی در پس زمینه باقی ماند. این نظر که ریشه در مفهوم هنر با مثابه‌ی منش شناخت دارد، وجه مشترک او و مارکوزه است؛ به این ترتیب هر دو به مسائل «صوری»(فرمال) در هنر توجه ویژه‌ای داشتند و این امر باعث شد مارکسیست‌های ارتودکس آنها را به شدت در مظان اتهام قرار دهند. نه تنها ادورنو هیچ ظرفیت بالقوه‌ی زیبا شناختی برای رئالیسم سوسیالیستی یا ادبیات متعهد literature engage (که وجود محتوایی را قطع نظر از میانجی گری صوری اثر اجباری می‌دانست) قائل نبود، اما هم چون مار کوزه، برای آن چه «عامل ذهنی (سوبژکتیو)» خوانده می‌شود، به مثابه‌ی اصل نفی (که موجب حملات شدید لوکاچ شد که اغلب ملاحظات صوری (فرمال) را با ذهنیت گرایی (سوبژکتیویسم) بد و هم چنین با انحطاط بورژوایی برابر می‌دانست) اهمیت قائل بود و گسست بنیادی از وضعیت موجود، عدم پیوستگی با آن چه صرفا مقرر است و جاری را ستود تا «منطق هنر مدرن» را ارائه دهد.

البته، برای نظریه پردازان انتقادی، نقش نظریه تا حد زیادی بخشی از محتوای آن را تشکیل می‌داد، و دلایل تاکید آن‌ها بر ابعاد ذهنی (سوبژکتیو) و صوری (فرمال) خود دلایلی تاریخی بوده‌اند. در جوامعی که به کلی به واسطه‌ی «صنعت فرهنگ» (عبارتی که آدورنو درست کرد) یکپارچگی و تمامیت یافته‌اند، جوامعی که در آنها مبادله و خردورزی فن‌آورانه کل شکل‌های زندگی و صحنه‌های تجربه را تشکیل می‌دهند، جوامعی که جایگزین‌های خردورزانه بی اغراق بعید و تصور ناکردنی است، جوامعی که عامل سنتی تحول، پرولتاریا، به نظر می‌رسد این نقش را واگذار کرده باشد، در چنین جوامع «تک بعدی»، مشکل می‌شد کماکان بر این باور هگل (و هم چنین لوکاچ متاخر و برشت متاخر) باقی ماند که حقیقت همان کلیت است. آدورنو تسلیم طلبانه می‌گوید امروز، کلیت تجربی خلاف حقیقت است؛ پروژه‌ی تاریخی «خرد جوهری» (substantive reason) را دیگر نمی‌توان به «ابژکتیویته‌ی نامطلوب» هر عامل مشهود یا وضعیت جاری (آن گونه که هست) واگذار کرد بلکه باید آن را واگذاشت به هر آن چه محتوای توان بالقوه‌ی آن برای تعالی را تشکیل می‌دهد. به این ترتیب حتی نفی مبهم و نامعین، مانند استنکاف بزرگ (Great Refusal) مارکوزه، را می‌توان نخست مشروع

دانست .برای به دست آوردن عرصه‌ای که در آن جایگزین ها (آلترناتیوها) دوباره ممکن و باورکردنی می شوند. آدورنو می گوید، «در سلسله مراتب ادراکی (geistigen) که بی وقفه خواهان مسئولیت در چارچوب خود است، بی‌مسئولیتی خود به تنهایی قادراست این سلسله مراتب را به نام واقعی‌اش بخواند».

نکته‌ی اصلی این بحث از درک متاخر مکتب فرانکفورت، بخصوص آدورنو از شر غایی (the ultimate evil) گرفته شده است: تابع بودگی (heteronomy)؛ واژه‌ای تلطیف شده‌تر و فراگیرتر برای سلطه. امروز، بازدارنده‌های بی سرو صداتر و تدریجی‌تر آگاهی جای اشکال قدیمی‌تر و «بی واسطه‌تر» سرکوب را (که دست کم اجازه‌ی تقابل اندیشه را می‌دادند) گرفته‌اند. خرد مبادله‌ای (جسم پنداری) و خرد اجرایی، صورت‌های رایج خرد در جهان معاصر، شکل هایی از خرد ابزاری‌اند که هویت مردم و چیزها را به کارکردهای چیزهایی دیگر فرو می کاهد. این تحولات تاریخی به هر رو بر کارکردها و اهداف زیبا شناختی نیز تاثیر می گذارند. «اگر بتوان از نقش اجتماعی آثار هنری سخن گفت، این نقش ریشه در بی نقشی آن‌ها دارد.» در شرایط ابزاری شدگی کلی، «بی‌فایده خود به تنهایی نشانگر چیزی است که شاید در مقطعی فایده‌مند بشود، فایده‌ی شادمانه: تماس با چیزهایی فراتر از برابر نهاد (آنتی تز) فایده و بی فایدگی.» آن جا که خرد استعداد تعالی خود (self transcendence) را از دست داده است و حتی قابلیت درک این ضایعه را ندارد، جایگزین ها را باید از بیرون (آن چه به نظر بیرون می رسد) دریافت. به لحاظ فلسفی، این نتیجه مستلزم آن است که آخرین باقی مانده‌های ایده آلیستی در اندیشه‌ی مارکس، از جمله اعتقاد او به منطق درون‌نگر (immanent) فرماسیون‌های اجتماعی برای رشد در جهتی مشخص، کنار زده شوند. «زیباشناسی» زمانی به معنی تئوری دریافت بود و وقتی این واژه مفهوم جاری‌اش را یافت به دریافت «بی‌علاقه» به «علائق» (شبه ابژکتیوی) که واقعیتی مفروض را ساختار می داد بدل شد. آدورنو تاکید می کند، «هر چیز زیبا (شناختی) چیزی فردیت یافته است و بنابراین استثنایی است از اصل خودش.»

هرچند بهتر است این نکته را در ذهن داشته باشیم که هم آدورنو و هم مارکوزه پیوسته با «سوبژکتیویسم (ذهنیت گرایی) بد (نامطلوب)» یعنی خاص انتزاعی شده، تقابل «بی‌واسطه (بدون میانجی)» با ابژکتیو یا عام (که به یک اندازه وهم‌آلودند) مخالفت می کردند. آدورنو در «ذهن (سوبژه) و عین (ابژه)» این طور صورت بندی می کند که



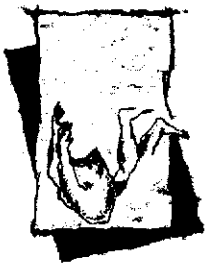
«سوبژکتیویته (ذهنیت) نمونه‌ی نوعی (epitome) میانجی‌گری است»: این شکل (فرم) متعالی است که به راستی طی آن ابژکتیو (عینی) کلی (general) خود را بر ما می‌نماید. به این ترتیب، ذهنیت (سوبژکتیویته) با مفهوم تکنیک در هنر انطباق می‌یابد؛ «تکنیک ذات و جوهر میانجی‌گری است.» «اصل زیباشناختی فردیت» که آدورنو پیوسته به آن متوسل می‌شد، یعنی رهنمودی برای هنرمند در تدبیر شکل‌های متفاوت (آلترناتیو) ابژه‌ها، ابژه‌های آزمایشی، و یا ضد واقعیت (counterrealities) از طریق افکار متعالی جایگزین، افکاری که احیاگر چیزهایی هستند که در گذشته نادیدنی بودند، نادیده گرفته می‌شدند و یا سرکوب می‌شدند، اما در زمره‌ی توانایی‌های بالقوه‌ی ملموس شرایط مفروض تاریخی قرار داشتند.

به همین دلیل است که یک «آگاهی پیشرفته» چیزی نیست که هنرمند داشته یا نداشته باشد، یا چیزی که اساسا تاثیری بر خلاقیت او نگذارد؛ آگاهی پیشرفته عنصر یا شرط اصلی هنر اصیل است در شرایطی که محتوای آگاهی به طور فزاینده گرایش به اجرا شدن دارد. آدورنو در نظریه‌ی زیبایی‌شناسی نتیجه می‌گیرد «مسایل نظریه‌ی دانش بلافاصله در زیبایی‌شناسی نیز خود را نشان می‌دهند؛ این که زیبایی‌شناسی چطور می‌تواند ابژه‌های خود را تفسیر کند به چگونگی شکل‌گیری مفاهیم ابژه‌ها در نظریه‌ی دانش بستگی دارد»، به همین ترتیب مارکوزه اصل را بر آن قرار می‌دهد که هنر باید gemalte oder modellierte Erkenntniskritik بشود. در جریان این فرایند، هنرمند باید با مواد و معانی داده شده کارکند، و به این ترتیب اگر می‌خواهد از بازتولید صرف ابژکتیویته‌ی ناپسند خودداری کند، باید آن‌ها رابه طور کامل بشناسد. همین شرط برای مخاطب هم مصداق دارد: «اگر نمی‌دانی چه چیز را می‌بینی یا می‌شنوی، از رابطه‌ی «بلافصل» با اثرهنری لذت نمی‌بری؛ خیلی ساده قادر به دریافت آن نیستی. آگاهی لایه‌ای از یک سلسله مراتب نیست که بر دریافت تحمیل شده باشد؛ بلکه همه‌ی لحظات تجربه‌ی زیبایی‌شناختی دو سویه هستند.»

چنین نیازی به کنترل همه‌ی عوامل تعیین کننده و میانجی مواد نشان می‌دهد که چرا آدورنو هنرمندان بسیار آگاه و دارای رویکرد انتقادی، از جمله کافکا، والری، مان، شونبرگ و بودلر را برتر می‌دانست؛ هنرمندانی که صرفا معنای ابژکتیو و تابع (و نه مستقل) را دست نخورده رها نکردند. زیرا «اصل جوهری هنر، اصل اتوپیایی، بر علیه

اصل تعریف که گرایش به سلطه‌ی بر طبیعت دارد می‌آشوبد.» تعریف کردن عملی باز دارنده و هستی شناختی (ontologizing) است، که با اهداف متفاوت همان ویژگی processual هنر را پیش می‌گیرد. لحظه‌ای که می‌خواهیم چیزی خاص را بیان کنیم، ناچاریم از عبارات جمعی و کلی استفاده کنیم، و به این ترتیب خاص بودنش را از آن بگیریم. بنابراین یک موضع صرفا متعالی (فراونده) هرگز نمی‌تواند فردیت زیبایی‌شناختی را نشان دهد. فقط عمل نفی ابژکتیو یا آن چه مقرر و موجود است، عمل فرا رفتن می‌تواند اصل فردیت را تحقق بخشد. نه تنها آدورنو علیه فکر هنر جاودانه (بی زمان) وارد بحث و مناظره می‌شود «(فکر آثار جاودانه ریشه در مقوله‌های مالکیت دارد»، بلکه جستجو به دنبال و «ترکیب (سنتز) عناصر ناسازگار و ناهمانند را در فرایند برخورد و اصطکاک با یکدیگر» به اصل اساسی هنر بدل می‌کند. آدورنو می‌پذیرد که این خیال و هوسی نیست که گریبان زیبایی‌شناس را گرفته باشد. زیرا، «ماهیت processual هنر ناشی از نیاز آن (به مثابه‌ی چیزی مصنوع، ساخته‌ی انسان، با جایگاه پیشین (اپریوری) در ذهن) به ناهمانند، ناهمگن و آن چه هنوز شکل نگرفته است. آثار هنری به مقاومت دیگران بر علیه آن‌ها نیاز دارند. این مقاومت آن‌ها را ترغیب می‌کند که زبان صوری (فرمال) خاص خود را بپا دارند. این دو سویگی است که پویایی هنر را موجب می‌شود.» بنابراین، هنر اصیل، مستقل از نیت هنرمند، پیوسته با یک واقعیت مقرر مواجه می‌شود، با آن چه خود نیست اما به خوبی می‌تواند باشد، روبرو می‌شود. «تناقضی با فکر (ایده‌ی) اثر هنری محافظه کار تناقض وجود دارد.» آدورنو مصر است و مارکوزه نیز موافق است: «نوعی توانایی بالقوه‌ی ویرانگر و شورشی ماهیت اصلی هنر است.» در قلمروی مجزای هنر، آنتگونیسم بین واقعیت و محتمل را می‌توان برای لحظه‌ای و تا حدی آشتی داد؛ و اگرچه این وفاقی خیالی و وهمی است، «وهمی است که در آن واقعیت دیگری خود را نشان می‌دهد.» بنابراین اثر هنری گرچه غیرواقعی است، می‌تواند حقیقت باشد، و برای آن واقعیت بر مبنای توان بالقوه‌اش حقیقت است و نه به موجب خود آن واقعیت. متضاد حقیقت وهم نیست، واقعیت است (آن گونه که هست).

به عبارتی هنر پی‌گیری حقیقت با جهت‌گیری به سوی آینده است، همان طور که علم جستجو با جهت‌گیری به سوی گذشته است یعنی به سوی آن چه از پیش داده



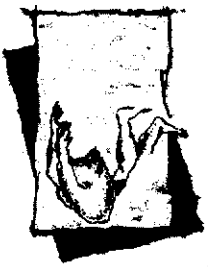
شده و مفروض است جهت گیری دارد. شکل آن (هنر) و عبارات آن را باید آفرید. منظور آدورنو همین است وقتی مصرانه می گوید که هنرمند دیالکتیک سوبژه /ابژه (ذهن /عین) را زنده نگه می دارد، دیالکتیکی که هنر را وامی دارد تا «زبان صوری (فرمال) خود را برپا دارد،» و نه آنکه دیالکتیک در یکی از قطب ها فرو ریزد (برای مثال در لحن یا رنگ «ناب»و یا صرفا در «اندیشه»). منطق هگل به ما می آموزد که جوهر(ذات) باید خود را در تجلی بیرونی نشان دهد؛یعنی آن که نمود یک جوهر که رابطه اش را با تجلی بیرونی خود انکار می کند خود در درون خود کذب است.» تردید نیست که معنی صورت (فرم) همیشه در آن چه آدورنو و هم چنین مارکوزه نوشته است روشن و شفاف نیست: سبک، لحن، ابزارهای کاملاً تکنیکی، یا ترکیب بندی به مفهوم عام کلمه همه تحت عنوان کلی «صورت» (فرم) مطرح می شوند. به علاوه ارتباط هایی که آدورنو بین سطوح صوری (فرمال) و سبکی با معنای اجتماعی برقرار می کند اغلب بسیار فردی و غیر متعارف ولی در همان حال دلالت کننده اند. ماهیت به ظاهر بدیهی برخی از این ارتباط ها باید در اصل دلیلی برای تردید باشد، و خود به موضوعی برای تحقیق بدل شود.برای مثال، «رنگ پریدگی و محوشدگی نوری است که بر نثر پخته ی او (استیفتر) می تابد، گویی نسبت به شادی رنگ ها حساسیت داشته است.» این که قیاس ها درست است یا نه خود موضوع بحث است.با این وجود در بیشتر موارد، شباهت های تکان دهنده ی صوری (فرمال) و حتی واژگانی بین حوزه های زیبا شناختی و اجتماعی دیده می شود و نشان می دهد که چطور صورت (فرم) (یعنی میانجی گری ذهنی (سوبژکتیو» در عین حال «کانون محتوای اجتماعی نیز هست.»

و از آن جا که فتیشی شدن هنر، زیر عنوان نقد کلی فتیشیسم قرار می گیرد، دقیقا واقعیتی است که هنر از نقش بلافصل و بی واسطه ی اجتماعی که به آن امکان می دهد به میدانی آزمایشی برای انتخاب های دیگر (آلترناتیوهای) بدل شود، مستثنی است. تردیدی نیست که جامعه در برابر «توان بالقوه ی ویرانگر» هنر از خود محافظت می کند. برای این منظور فضایی خاص برای هنر به وجود می آورد تا در هنر مستقل و در همان حال به لحاظ اجتماعی بی ربط اعلام شود. بنابراین گرچه جامعه می تواند بی آن که خطری تهدیدش کند، و حتی کاملا منصفانه، هنر را ستایش کند، این فتیشی

کردن نیز نقش حفاظت اجتماعی از این قلمروی بسته‌ی کیفی را بازی می‌کند. هنرمند نباید در این فتیشی شدن شریک شود، اما باید از آن بهره‌مند شود. بنابراین «جوهر اجتماعی» اثر هنری همیشه به تاملی دوگانه نیاز دارد: «تامل در Fursichesein هنر، و تامل در رابطه‌ی آن با اجتماع.» هنر باید ورای الزام اعمال بلافصل و بی‌واسطه به همان واقعیتی باشد که خود از آن فرا رفته است. مارکوزه کاملا با این دیدگاه موافق بود وقتی از نوعی «بیگانگی ثانویه‌ی (اختیاری)» نسبت به «واقعیت تثبیت شده» سخن گفت. با توجه به عینیت (ابژکتیویته) دومی (واقعیت تثبیت شده) شکل فرا رفته و متعالی آن همیشه ذهنی (سوبژکتیو) است، و بنابراین به صورت شکلی از بیگانگی (alienation)، بیگانگی مولد باقی خواهد ماند مگر آن که «وحدت ناممکن نهایی ذهن (سوبژه) و عین (ابژه)» تحقق یابد.

مارکوزه زمانی از احتمال Aufhebung هنر از طریق تحقق عینی آن سخن گفته است. او در اروس و تمدن، و در مقاله‌ای به سال ۱۹۳۷ یعنی «پاسخ مثبت فرهنگ»، و هم‌چنین در مقالاتی در باب آزادی (۱۹۶۹)، دنیایی دیگر را، یعنی دنیای هم آهنگی، فقدان بیگانگی، بازیگوشی، شادمانی و آزادی ذهن و حواس را که خود زندگی را «زیبا (شناختی)» می‌کنند، به تصویر کشیده است. هرچند از زمان مطلب ضد انقلاب و طغیان، مارکوزه نیز مشق دیالکتیکی هنر را به مثابه‌ی تعالی درون نگر (manent transcendence-im) خنجری انتقادی در بدن سیاست، تایید کرده است. «در بهترین حالت، ما می‌توانیم جهانی را به تصویر بکشیم که بین هنر و واقعیت مشترک است، اما دراین جهان مشترک، هنر حالت فرارونده و متعالی خود را حفظ خواهد کرد.» هنر اصیل، یعنی تعالی کیفی تجربه‌هایی که توسط صنعت فرهنگ همگن شده‌اند، با جنبش یا قشر اجتماعی بخصوصی مرتبط نیست. هنر پرولتاریایی ذاتا پیشروتر از انواع دیگرهنر نیست: «اگر چنین ویژگی تعالی، مشخصه‌ی همه‌ی هنر باشد، نتیجه آن می‌شود که اهداف انقلابی شاید در هنر بورژوایی و در همه‌ی اشکال هنر راهی برای تجلی بیابند.»

مارکوزه، بسیار بیشتر از آدورنو مایل بود مشخص کند حساسیت زیبایی‌شناختی به لحاظ نگرش‌ها و روابط اجتماعی مستلزم چیست. او بر آزادی حس‌ها تاکید داشت و گاهی به نظر می‌رسید برای پیش‌بینی عینی صورت‌های (فرم‌های) اتوپیایی حتی به حوزه‌های روزمره نیز متوسل شود؛ به همین قیاس او به نظر می‌رسد (فقط برای



لحظه‌ای) چنین پیش بینی‌ای را در تعدادی از جنبش‌های دهه‌ی ۱۹۶۰ نیز ببیند. از طریق مفهوم صورت‌های جایگزین (فرم‌های آلترناتیو) ابژه‌ها با ضد واقعیت‌ها، هنر می‌تواند منش‌های تازه‌ای رابطه با ابژه‌ها را نیز بیازماید از جمله نیازها، انگیزه‌ها و حساسیت‌های متفاوت.

اگرچه آدورنو نسبت به مارکوزه به وضوح برای آگاهی و نظریه به مثابه‌ی نقش‌های زیبا شناختی اهمیت بیشتری قائل می‌شود، دیدگاه‌های اینان در مورد جایگاه عقلانی تخیل همگرایی کامل دارد. از زمان ارسطو وضع تعادل برقرار بوده است. تخیل آگاهانه به مثابه‌ی «پیش بینی مشتاقانه» یا آفرینش جایگزین‌های دیگر (آلترناتیوها) عمل کرده است و نه در حکم تنوع یا اصلاحات، اما در چارچوب ارزش‌ها و اهدافی به لحاظ کیفی جدید. به این مفهوم، هنر برای نظریه پردازان انتقادی نیروی اجتماعی تولید محسوب می‌شد. به این ترتیب از دید آدورنو «اصل صوری» هنر فی نفسه «نو» است، مقوله‌ای در خود و برای خود. و از آن جا که بنیامین هم «نو بودن را کیفیتی مستقل از ارزش کاربری» می‌داند، «جوهر ناب و متمرکز آگاهی کاذب که عامل خستگی ناپذیر آن مد است.» آدورنو دقیقا موضع متقابل را اتخاذ کرد، و قبل از هر محتوایی به ماهیت متعالی (فراونده) آن متکی است: نو «آگاهی کاذب» را با پیشگیری از مصون نگهداشتن (و تکرار) هر نوع تابع بودگی خاص تحلیل می‌برد. سوبژه‌ی آن (از دید بنیامین، flaneur) هنوز وجود ندارد، اما در کنش زیباشناختی مستقل وجودش پیش بینی می‌شود. تنفر مارکسی‌های ارتودکس از مدرنیسم و به همان اندازه از فرهنگ بورژوایی از همین جاست: آنها به درستی مدرنیسم را در حکم بحران (انحطاط) تجربه می‌کنند و به آن حمله می‌کنند زیرا آن را «مقوله‌ای کیفی می‌دانند، و نه مقوله‌ای زمانی.» آدورنو مثل رمبو که بسیار به ذکر . «باید سراپا مدرن بود» . il faut etre absolument moderne علاقه داشت، تاکید می‌کند که مدرنیسم هم ضرورتی اخلاقی است و هم زیبایی‌شناختی، تا آن جا که هر واقعیت مقرری با امکانات خودش «وفاق» نمی‌یابد.

مقاله حاضر ترجمه مقاله‌ای است از کتاب:

The essential erantial Frankfurt school- by Andrew Aroto and Eik Geiohdradt. Newyork 1978.