تغییر مسیر زیبایی‌شناسی آدورنو، سده‌های میانی و آینده‌ی گذشته

مورا بی. نولان
ترجمه‌ی شهاب‌الدین امیرخانی

چکیده
تئودور آدورنو فیلسوفی از بازماندگان جناح چپ است که در این مقاله منطق چندلایه و زمانی او در تحلیل امر زیبایی‌شناختی مورد استفاده قرار گرفته و جایگاه هنر قرون وسطی به‌عنوان دورانی که هنوز پایان نیافته، مگر به‌واسطه‌ی تقسیمات تاریخی، در اندیشه‌ی هنری امروز آشکار می‌شود. تبعیت هنر قرون وسطی از قواعد میانی را اعلام می‌کند، به این ترتیب که از قواعد حاکم بر هنر اسطوره‌ای و حماسه‌ی عاشقانه روی برمی‌تابد و به استهزاء آن می‌پردازد. اما تنوع و تعدد دوران گذار فراتر از شمار معدود و مشهوری است که کلاسیک، قرون وسطی و روشن‌گری را شامل می‌شود. آدورنو تعداد زیادی از این ادوار تاریخی را بازمی‌شناسد که در این مقاله به شماری از آن‌ها پرداخته شده است. به‌علاوه مفهوم خودآیین بودن هنر و شأن اجتماعی آن، براساس وضعیت خودآیینی هنر مورد موشکافی قرار گرفته است. دنیوی شدن هنر در مقابل هنر آیینی، الهیاتی، جادویی و اسطوره‌ای در عصر مدرن براساس مفهوم دقت بیان توضیح داده شده است. توضیح پیچیدگی اندیشه‌ی تاریخی به‌شیوه‌ی غیرخطی و دیالکتیکی در طول این گفتار، به ما کمک می‌کند تا شأن هنر امروزه و نیاز به یک چرخش زیبایی‌شناختی را بیش‌تر درک کنیم. این مقاله از لحاظ تعدد مفاهیم مطروحه در صفحاتی اندک بسیار چگال و خواندنی است.
کلیدواژه‌ها: فلسفه‌ی هنر، نظریه‌ی زیبایی‌شناسی، آدورنو، قرون وسطی، خودآیینی هنر، ادوار تاریخی، سکولاریسم، مدرنیته

هرکس از خیانت به برکت موعود سنت بپرهیزد، برکتی که هنوز در تصاویر و امکان‌های مدفون و در خرابه‌ها دیده می‌شود، باید از سنتی که امکان‌ها و معانی را بدل به دروغ می‌کند دست بردارد. فقط کسی که سنت را قدرناشناسانه انکار کند ممکن است بار دیگر قدر آن را بفهمد.

تئودور آدورنو[1]

در اندیشه‌ی مارکسیسم، بر خلاقیت بشری و خودآفرینی نوع بشر تأکید ویژه شده است. می‌گویم «ویژه» زیرا بیش‌تر نظام‌هایی که مارکسیسم با آن‌ها رقابت می‌کند، نظام‌هایی که در مقابل مارکسیسم صاحب داعیه‌اند، از ریشه داشتن اکثر فعالیت‌های انسانی در یک علت خارجی دفاع می‌کنند. این علت یا خداوند است، یا ماهیتی انتزاعی به‌نام طینت بشری، و یا غریزه‌ای پایدار یا حتی لذتی حیوانی است. مفهوم خودآفرینی به‌وسیله‌ی متفکرین پیش از مارکس به زبان و جامعه‌ی مدنی تسری پیدا کرده بود. این مفهوم دوباره توسط مارکس بسط پیدا کرد و به فرایندهای ابتدایی کار و عمل تسری پیدا کرد و با این بسط به‌خاطر جهان فیزیکی که عمیقاً [خلاقانه] به دست بشر آفریده شده به بشر اطلاق شد.

ریموند ویلیامز[۲]

شاید پیشنهاد پرسشی درباره‌ی مارکسیسم و قرون وسطی کمی نابه‌هنگام به نظرتان برسد. اما گذشته از این احساس، باید بگویم قرون وسطی در تحلیل مارکسیستیِ سرمایه‌داری نقش و جایگاه ارزنده‌ای دارد و در حالی که ممکن است این نقش برجسته نباشد، نقش حمایتی محکمی را به عهده دارد. بحث از رابطه‌ی زیبایی‌شناسی مارکسیستی و فرهنگ قرون وسطایی تصور نابه‌هنگام بودن و موضوعیت نداشتن چنین بحثی را بیش‌تر هم می‌کند. رابطه‌ی مذکور در بررسی اندیشه‌های تئودور آدورنو به‌صورتی چشم‌گیر به ما رخ می‌نماید. او چهره‌ای است که مارکسیست بودنش هنوز مورد سؤال است و کسی است که نظریه‌ی زیبایی‌شناسی‌اش بی‌هیچ گونه ابهامی به مدرنیته و تأثیرات زیبایی‌شناختی آن نظر دارد. اما دقیقاً به‌خاطر همین نابه‌جابودن پرسش است که موضوع زیبایی‌شناسی مارکسیستی ــ به‌ویژه در بیان آدورنو و شارحان او ــ به موضوع جالب توجهی درباره‌ی قرون وسطی مبدل می‌شود. در این گفتار موضوع بحث صرفاً هنر قرون میانی به‌ذاته نیست، بلکه گزارشی از آن را مورد بحث قرار می‌دهیم که فهم ما را از «تاریخی بودن زیبایی‌شناسی» تحت تأثیر قرار می‌دهد.[۳]

در این رابطه دو نماینده، و بلکه دو چهره، را به‌عنوان مثال ذکر می‌کنیم: ریموند ویلیامز و تری ایگلتون. هر دو نفر ظهور زیبایی‌شناسی را به‌عنوان پدیده‌ای منحصراً مدرن وصف می‌کنند و آن را به‌ترتیب مربوط به رشد فرهنگ بورژوازی در قرن هجدهم و پس از آن روشن‌گری می‌دانند؛ به این دلیل که علائمی از تاریخ و فرهنگ و عقلانیت در آن سراغ داریم که در قرون میانی و در ادبیات زیبایی‌شناسی مارکسیستی جایی ندارد.[۴]

البته قطعاً می‌توان در مطالعات مارکسیستی اشاراتی به متون قرون وسطایی دید، با این تصور که چنین متونی در سرآغاز عصر مدرنیته واقع شده‌اند و در گزارش مارکسیست‌ها از انتقال دوره‌ی فئودالیسم به سرمایه‌داری به‌طور گسترده مورد توجه قرار گرفته‌اند؛ ولی نمی‌خواهم این ارتباط را در اینجا مورد بررسی قرار بدهم. پرسش اصلی درمورد قرون وسطی و مارکسیسم این نیست که «آیا می‌شود عصر میانی را با تعبیرهای مارکسیستی تفسیر کرد یا نه؟»، چون بدیهی است که می‌شود؛

بلکه باید پرسید «آیا می‌شود قرون وسطی را با منطق مارکسی زیباشناختی کرد؟» احتمالاً راه غیر مستقیم این مسئله، بررسی پرسش مربوطه در آراء آدورنو است. اما مسیر ساده‌تری هم هست، و آن بررسی مسئله مطابق با آراء خود مارکس است که در ادامه، بررسی افکار چهره‌ای مانند ویلیامز ما را به مقصود می‌رساند. پاسخ ویلیامز به سؤال مطرح شده احتمالاً منفی است. از طرف دیگر گفته‌های فردریک جیمسون را باید بررسی کنیم که می‌پندارد شاید نظریه‌ی زیبایی‌شناسی آدورنو به عالِم قرون وسطی‌شناس بگوید که «امروز دقیقاً به چه چیز نیاز دارد.» آدورنو زمینه را برای درک تاریخ و دوره‌بندی آن مهیا می‌کند. همچنین آن نوع زیبایی‌شناسی را که برای درک مقتضیات صورت‌گرایی و تاریخ‌گرایی در مطالعات ادبی قرون وسطی مورد نیاز است برایمان فراهم می‌کند.[5]

نقطه‌ی بحرانی را وقتی می‌بینیم که درمی‌یابیم قرون وسطی همان «دیگری» است که مدرنیسم خودش را در مقابل او تعریف می‌کند. آدورنو در این عبارات موضوع را به‌روشنی و بدین‌نحو بیان می‌کند: «آنچه برای مقولات تراژیک و کمیک روی داده شاهدی است بر فروخفتن انواع زیبایی‌شناسیِ زیباپسند. هنر تاکنون در تمامیت روند رو به رشد نام‌گرایی تجسم یافته است. یعنی از زمانی که فرامین معماری قرون وسطی شکسته شد، امر کلی، دیگر هنر را از طریق انواع هنری به ما ارزانی نمی‌دارد و انواع هنری قدیمی‌تر نیز به گرداب افتاده‌اند.» (نظریه‌ی زیبایی‌شناسی)

این گزارش آشنا ظاهراً با سرنگونی نوع خاصی از کلی‌گرایی قرون وسطایی به نفع شکل خاصی از جزئی‌گرایی مرتبط است. برای مثال جایگزین‌شدن هملت به جای کشاورز در ادبیات در این جمله‌ها مورد اشاره‌اند. اما قرائت آدورنو به این شیوه، دست‌کم گرفتن پیچیدگی نظر او درمورد ادوار و تاریخ است. در واقع یکی از سودمندترین درس‌هایی که می‌شود از نظریه‌ی زیبایی‌شناسی آموخت، دست‌کم درمورد قرون وسطی، در خدمت نوعی نقد تدافعی از این رأی است که دست‌کم بعضی از تفاسیر حتی غیرمتخصصانه در هنگامه‌ی حضور خودمان درمورد جایگاه عصرمان، خالی از حقیقت نیستند. با نظر به عصر میانی مفهوم زیبایی‌شناسی در چندین سطح مختلف، و در چندین دوره‌ی گذار زمانی قابل درک است: زیبایی‌شناسی به‌عنوان بخشی از دیالکتیک روشن‌گری، به‌عنوان تجلیات سرمایه‌داری، به‌عنوان ابداع و پیدایش ذهنی‌گرایی، به‌عنوان لغو امر آیینی. همگی این‌ها نمونه‌هایی از دوران گذاری هستند که آدورنو از آن‌ها یاد می‌کند. در نظر داشتن این موضوع برای بازاندیشی دوره‌بندی اعصار در مطالعات قرون وسطی شدیداً مورد نیاز است. در واقع چنان که در پایان مقاله نیز بحث خواهم کرد، اکنون زمان مناسبی برای بحث درمورد «چرخش زیبایی‌شناسی» در فضای بحرانی عصر میانی است؛ چرخشی که به ما اجازه می‌دهد از زاویه‌ی دیگری به هنر قرون میانی نزدیک شویم ــ از جهتی که پربارتر از رویکردهای اخیر به موضوع خواهد بود.

بسیاری ادوار گذرا

پیش از این که لوازم این حرکت تفسیری را باز کنیم، نیاز داریم در کتاب نظریه‌ی زیبایی‌شناسی قطاع‌های این دوران گذرا را بیش‌تر بشکافیم ــ به‌خصوص مفهوم «حضور غایب از نظر» قرون

میانی را ــ چنین واشکافی فرصتی مغتنم در فهم بهتر آدورنو را فراهم می‌کند. من او را «از رأس» خواهم کاوید و اشاره می‌کنم که قرون میانی، برابرنهاد مدرنیته‌ای است که آدورنو به آن توجه ویژه نشان می‌دهد. پرسش از ادوار گذرا در نظریه‌ی زیبایی‌شناسی را می‌توان به‌گونه‌های مختلف تعبیر کرد. از میان این گونه‌ها، سه تعبیر برای بیان این مقصود اهمیت دارد. ابتدا تصور آدورنو از «ملغی‌شدن اسطوره» و سپس «پایان عصر آیینی» است که در دیالکتیک روشن‌گری مطرح شده بود. دوم، برنهاده‌ی دنیازدگی (سکولاریسم) است که در سراسر کتاب نظریه‌ی زیبایی‌شناسی به چشم می‌آید و با شکل‌گیری آن عقب‌نشینی از الهیات در غرب شکل می‌گیرد و در جهان اجتماعی مستقر می‌شود. و سوم، برنهاده‌های تاریخی متعددی است که از مارکس، وبر، و هگل به یادگار مانده و به‌تعبیری، تحکیم‌بخش دو تصور اول‌اند. این سه تعبیر خطی از توسعه‌ی هنر، که آدورنو آن‌ها را مقایسه و ترکیب می‌کند، باید از سوی دیگر با ادعای بی‌زمانگی هنر ترکیب شود. یعنی با ویژگی پایداری هنر، که برجسته ساختن هنر در گذشته و حال را ممکن ساخته است. در اوائل کتاب نظریه‌ی زیبایی‌شناسی، آدورنو از ویژگی‌های «درونی» یا ذاتی یا حال در هنر و آثار هنری سخن می‌گوید که به‌مثابه «عمل هنری»اند:

«اگر صبورانه آثار هنری را مورد تأمل قرار دهیم، شروع به حرکت می‌کنند. از این نظر آن‌ها به‌راستی پس‌تصویرهای یک رعشه‌ی کهن‌اند که در عصر شیءانگاری ظاهر می‌شوند. هراس گذشتگان واژه به واژه در اشیاء متمثل شده است؛ ... زیرا این رعشه گذشته ولی آثارش هنوز باقی است. آثار هنری همانند پس‌تصویرهایی آن را عینیت می‌بخشند، زیرا اگر در هر آن آدمیان با تمام ذلت و ناتوانی‌شان در مقابل طبیعت از این هراس در حال لرزش‌اند ــ که این واقعیت دارد ــ این ترس هنوز هم ضعیف‌تر نشده و بی‌دلیل نمی‌توانیم بگوییم این رعشه از میان رفته است. تمام عصر روشن‌گری همراه است با اضطراب از این که چه چیزی در بدایت امر روشن‌گری را به حرکت واداشت و چه تهدیدی است که روشن‌گری را به تباهی می‌کشاند: حقیقت.» (نظریه‌ی زیبایی‌شناسی، ص. ۸۰)

تقابل نهفته در زیرلایه‌های این رعشه همان تقابل جاری بین روشن‌گری و اسطوره است؛ تقابلی که در دیالکتیک روشن‌گری کشف و کاویده شد و در منطق زمانی این کتاب نقش مهمی را ایفا می‌کرد. بنابر طریقه‌ی استدلال رودیگر بابنر، درک آدورنو و هورکهایمر از روشن‌گری مبتنی بر یک ساختار بازگشتی است که به‌واسطه‌ی آن اسطوره با ظهور روشن‌گری ملغی شده است، فقط به این دلیل که دوباره به اسطوره رجوع کند ــ فرایندی که نه خطی است و نه پیش رونده.[۶]

درک رابطه‌ی بین انسان و طبیعت در گرو چنین فهمی از اسطوره است. ترس از طبیعت که در این رعشه آشکار است از طریق منطق تناقض‌گونه‌ی اسطوره به وجهی از عقلانیت منتقل شده است. این فرایند توسط آدورنو در کتاب دیالکتیک روشن‌گری بازنموده شده است و در تفسیر او از اودیسه نمایان می‌شود. در این تفسیر از اودیسه، اودیسئوس به نوعی تلاش می‌کند تا با رعایت اصول موافق با ذهنی‌گرایی و عقلانیت بورژوازی در مقابل اشعار و تمثیل‌های کهن نخستین که

حاکی از نامعقولیت هستند بایستد، مثلاً در برابر پریان دریایی و غول یک چشم.[۷] وقتی آدورنو دوباره در کتاب نظریه‌ی زیبایی شناسی به این پرسش می‌پردازد، بحث در باب ریشه‌های هنر (در اسطوره) را در دل بحث از تاریخ زیبایی‌شناسی می‌گنجاند و باز از کانت آغاز می‌کند. تأثیر این حرکت دوگانه خلق ساختاری پیچیده و عجیب و زمانی است که در آن یکی از شروط نخستین و خاستگاهی هنر، پاسخ به اسطوره است. این ساختار در یکی دیگر از گذارهای روشن‌گری در ارتباط با ذهن و عین تکرار شده است.

«هنر حقیقت را موقوف بر رعشه می‌دارد اما نه این که بدان بازگردد، بلکه هنر میراث بر آن رعشه است. روح آثار هنری با حلول و جسمانیت بخشیدن به موضوعات خود مولد این رعشه است. بنابراین هنر در حرکت واقعی تاریخ شریک است و به راه قانون روشن‌گری می‌رود. به لطف درون‌نگری نبوغ، آنچه که روزی واقعیت می‌نمود به سوی تخیل رهسپار می‌شود و در آنجا با آگاهی از ناواقعی‌بودنش به حیات خود ادامه می‌دهد. سیر تاریخی هنر به‌مثابه روح‌بخشی، دقیقاً موازی با نقد اسطوره است و به‌همان صورت به سوی رهایی خود پیش می‌رود. «تخیل» مؤید امکاناتی است که آن‌ها را جمع‌آوری کرده است. این حرکت دوگانه‌ی روح در هنر، ماقبل تاریخ هنر را همان‌گونه که در مفهوم آن درج شده، و نه به‌صورت تاریخ تجربی‌اش، وصف می‌کند. حرکت غیرقابل بازبینی روح به سمت آنچه از آن طفره می‌رفته در هنر مبدل به صدایی می‌شود که از اعماق گمشده‌ی دورترین اعصار کهن با ما سخن می‌گوید. (نظریه‌ی زیبایی‌شناسی، ص. ۱۱۸)

«ماقبل تاریخ» و «تاریخ تجربی» هنر را می‌توان به‌صورت تقریبی به‌عنوان وضعیت کارکرد هنری توصیف کرد. این چیزی است که برای هنر اساسی است، آن را متمایز و مبدل به مقوله‌ای فراتاریخی می‌سازد (از هومر تا پوند) و خط سیر هنر همان وسایط و موادی هستند که هم امکان توصیف هنر و هم امکان توضیح تغییرات پایه‌ای آن در طول زمان را ممکن می‌سازد. روزگاری «کارکرد آیینی» هنر از بین رفت (ص. ۱۲۷) و ویژگی‌های جدید خود را به دست آورد. به‌ویژه ظرفیت برای مجسم‌کردن رعشه‌ی اولیه در اشیاء (که از نگاه آدورنو به‌معنی ترس نخستین آدمی از طبیعت است)، ترس گم‌شدن و سوگواری و ماتم به این نحو که جهان معقول جدید آن را آشکار می‌کند. ظرفیتی که می‌شود در بردباری و صبر طویل‌المدت آفرینش هنرمندانه شاهد آن بود.[۸] حال با کنارگذاشتن پرسش از تاریخ تجربی هنر، برای لحظه‌ای این «ماقبل تاریخ» ممزوج شده با کیفیت لایه‌مند هنر روشن می‌شود. از نظر آدورنو، در دیالکتیک روشن‌گری، و نیز در بخش نخست نظریه‌ی زیبایی شناسی، پرسش از هنر قرون وسطایی ظاهراً در لفافه‌ای از پوشش حاصل از جهش از اودیسئوس به کانت احاطه شده است.

برای ادامه‌ی بحث فرض کنیم که «نمایاندن این رعشه» در طول زمان به‌طور هم‌نوا پایدار بماند. چنین به نظر خواهد رسید که این سویه‌ی هنر، برای منطق آدورنو (واقعیت یا منطق زیرین) ضروری است. اما همان‌طور که او توضیح می‌دهد حقیقت ماقبل تاریخی باید با «تاریخ تجربی» تزویج شود. یعنی تحولات در زمانی با صورت‌های همزمانی ترکیب شوند و بالعکس. آنچه می‌توانیم

از طریق قرون وسطی ببینیم غیر همراستا بودن این مقولات و مفاهیمِ ذاتاً ناسازگار زمان‌مند است. این ناسازگاری بنیادین است که به زیبایی‌شناسی آدورنو کیفیتی چنین رهایی‌بخش و ناسازوار می‌بخشد. گفتار او قابلیت و توان آزادسازی ما از باریک‌بینی و سختی تاریخ خطی را دارد و این زمینه را مهیا می‌کند که قرون وسطی در دوران مدرن شکوفا شود.

صور مختلف دنیوی‌شدن

برای توضیح رابطه‌ی بین «ماقبل تاریخ» و «تاریخ تجربی» به تفاوت بحث آدورنو درباره‌ی رعشه و فرازهایی که او در نظریه‌ی زیبایی‌شناسی به تاریخ و نسبتش با قرون وسطی اشاره می‌کند می‌پردازیم. تعجب‌آور است، اما احتمالاً واژه‌ی کلیدی این بحث همانا «دنیوی‌شدن» باشد. فردریک جیمسون نام‌گرایی آدورنو را این‌طور تعریف می‌کند و چنان که می‌دانیم از علائم رایج شدن نام‌گرایی شکستن قواعد معماری قرون وسطایی بود؛ همان‌طور که «گرایش» و «رویداد» و تمایل فلسفی [بی‌زمان ــ م]، در عین حال رویدادی تاریخی است.[9] از نظر جیمسون این زمان‌مندیِ دوگانه است که پروژه‌ی آدورنو را از پساساختارگرایی مجزا می‌کند [و بنابراین آن را با اندیشه‌ی اواخر قرن بیستم پیوند می‌دهد]:

> «تمایز بین اندیشه‌ی آدورنو و التهابات ضدتاریخی پساساختارگرایانه، در حضور آگاهنده‌ی رویداد نهفته است. مفهوم نام‌گرایی به علیتی اشاره دارد که حرکت‌های تاریخی از آن تبعیت می‌کنند. علاوه‌بر این، گذر تاریخ و رهسپارشدنش در صور گوناگونِ آثار هنری نیز گویای این نام‌گرایی است که امروزه نسبت به زمان پیدایش با عمق بیش‌تری اجتماعی و تاریخی شده‌اند. این آثار صرفاً نمونه‌هایی برجسته از گزارش اجتماعی ـ تاریخی وسیع‌تری هستند.»

بنابراین نام‌گرایی نشان‌گر لمحه‌ای از تغییرات تاریخی است که ممکن است در این گزارش‌ها ردّ پایی از خود به جا گذارده باشد. افزون بر این وضعیت هنر را فی‌نفسه نشان می‌دهند. رویدادی که توجه جیمسون را به خود جلب کرده همان ظهور مدرنیته و الغای عصر میانی است و او آن را «سقوط» اسطوره‌ای می‌نامد ــ ... سقوط به سرمایه‌داری و به تجدد.[10] همان‌طور که دیدید، در برخی از فرازهای اثر آدورنو «سقوط» از نظر او در زمان‌های بسیار دور و خیلی زود اتفاق افتاده، و از سفرهای اودیسئوس هم پیداست. نخستین مرحله‌ی سقوط «بورژوازی» است. اما در فرازهای مهم دیگر گزارشی سنتی‌تر از این مرحله هم موجود است. در یکی از این گزارش‌ها که به قرون وسطی نزدیک‌تر است صورت‌های الهیات طبیعی، با معانی دنیوی‌شده و مستعمل زیر پرچم مدرنیته و تجدد مورد توجه قرار می‌گیرند و مقام می‌یابند. آدورنو چنین توضیح می‌دهد:

> «صورت طرح الهیات طبیعی جهان را که به‌صورتی خدایی تصور می‌شد دنیازده می‌کند، فعل آفرینش را نفی نمی‌کند بلکه در فرایند عینیت‌بخشی و در رویه‌ی بشری از آفرینش تقلید می‌کند: آفرینش نه خلق از عدم، بلکه با استفاده از آفریدگان است. گفتار استعاری که مقاومت‌ناپذیر است به ما چنین القا می‌کند که در اثر هنری «صورت» همه چیز است و بر بنای

صورت است که اثری برجای می‌ماند. هر چیز به صورتش مقبول می‌افتد. صورت هنری مهر و نشان رنج اجتماعی است، اما اساساً مجزا از فرایند تجربی ساختن است.» (نظریه‌ی زیبایی‌شناسی، صص. ۱۴۴-۱۴۳)

اهمیت مفهوم صورت یا شکل هنری در زیبایی‌شناسی آدورنو را باید بسیار ارج نهیم. قطعه‌ای که در بالا نقل کردم بخشی است از یک گفتار مهم که در آن آدورنو با عبور از مسیر کانت و هگل راهی را می‌گشاید. همان‌طور که رابرت کافمن نشان داده، صورت‌گرایی کانت بنیاد مفهومی از «زیبایی‌شناسی» را شکل داده که آدورنو به بسط آن پرداخته و در واقع در بسیاری از متون اصلی زیبایی‌شناسی مارکسیستی، ازجمله متون شخص مارکس، مورد بحث قرار گرفته است. خواه با کافمن موافق باشیم یا با جیمسون که «تنقیح دوباره‌ی کانت توسط آدورنو به‌صورت یک مدرنیست متأخر در زبان اصطلاحی جناح چپ، سازنده‌ی ... یک نظریه‌ی انتقادی است که به‌لحاظ صورت و به‌لحاظ پدیدارشناختی از زیبایی‌شناسی و معرفت‌شناسی کانتی قابل تشخیص نیست» یا می‌توانیم قرائت سنتی‌تر را پی‌گیری کنیم که رابطه‌ی فی‌مابین کانت، هگل و مارکس را با سنت زیبایی‌شناسی مارکسی قوت می‌بخشد (ایده‌الیسم هگلی جایگزین صورت‌گرایی کانتی شد و درنتیجه توسط مارکس تحول و تناسب پیدا کرد و به یک زیبایی‌شناسی ماده‌انگارانه مبدل شد.) به هر حال اولویت صورت از نظر آدورنو مورد تردید نیست.[11] تعریفی که آدورنو در قطعه‌ی بالا ارائه می‌دهد هم شامل جنبه‌ی زمانی و هم شامل جنبه‌ی مادی است: صورت همچنان که رنج و تلاش اجتماعی را تجسم می‌بخشد در طول زمان و در عین حال به‌نحو الهیاتی ایفای نقش می‌کند. با این وجود، آنچه که باید به‌عنوان نخستین سؤال درمورد این تعریف بپرسیم، رابطه‌ی بین کلمه‌ی «الهیاتی» و «دنیوی شدن» است. منظور آدورنو، وقتی به کلمه‌ی الهیاتی اشاره می‌کند دقیقاً چیست؟ و این واژه چگونه خود را با واژه‌ی مهم و تاریخی «وسطی» پیوند می‌دهد.

پاسخ این پرسش اجباراً دوگانه است و خط مرزی «گرایش» و «رویداد» را که جیمسون رسم کرده مورد حمله قرار می‌دهد. از یک سو آدورنو پیش‌تر در نظریه‌ی زیبایی‌شناسی می‌گوید آنچه توسط هنر دنیوی شد سحر و جادو بود:

«بیم آن می‌رفت که هنر از هم واشکافد و فرو پاشد. زیرا جادو که هنر آن را دنیوی می‌کند از این فرایند سرمی‌تابد درحالی که در قلب فرایند دنیوی‌کردن ذات جادو به سطح بقایای اسطوره سقوط می‌کند، و بعد به خرافه تنزل می‌یابد. آنچه امروز به‌عنوان بحران هنر و کیفیت نوین آن می‌شناسیم به قدمت مفهوم هنر است.»[12] (ص. ۵۴)

حال به نواحی روشن و آشنای روشن‌گری و تقابل آن با اسطوره می‌رسیم. به اودیسئوس و پریان دریایی که در آن رغبت و گرایش هنر با «عینیت‌بخشیدن به رعشه» خود را بیان می‌کند. این عادت هنر است که جایگزین جادو شود و آن را به‌مثابه ردّ پای خود بر جای بگذارد. این شأن دنیوی شدن، ارتباط وثیقی دارد با دنیوی شدن امر الهیاتی، گرچه به‌هیچ عنوان نباید گفت که همان است، یا همان رویداد جیمسون است که آدورنو آن را به مدرنیته نسبت می‌دهد. به جای الهیاتی می‌توانیم

[فقط به‌اقتضای کار دوره‌بندی. ـ م] بگذاریم قرون وسطایی یا مسیحی. مفهوم فرامین معماریِ قرون وسطی در بحث آدورنو از نام‌گرایی مطرح شده و این مفهومی است که براساس دو موضوع بینامتنی مهم ساخته شده است. یعنی تفسیر مارکس از طلوع سرمایه و گزارش وبر از عقلانی شدن.[۱۳] با این که آدورنو ندرتاً نام این دو نفر را می‌برد اما جایی که نام این دو نفر در کتاب نظریه‌ی زیبایی‌شناسی ظاهر می‌شود مهم است، و از آنجا شروع می‌کند به طرح این که چگونه می‌توانیم مفهوم قرون وسطی را طوری در تصور مارکس از زیبایی‌شناسی جای بدهیم که در پرسش از زیبایی‌شناسی عصر خودمان مفید از آب دربیاید. در بخشی با عنوان «شباهت و دقت بیان»، آدورنو نظر وبر را با عنوان «درونیت» توصیف می‌کند.

مقوله‌ی «درونیت» طبق نظریه‌ی ماکس وبر یعنی به عقب بازگشتن و به سوی پروتستانیسم رفتن که اثر را تابع ایمان آدمی می‌کند؛ گرچه درونیت حتی از نظر کانت اشاره به اعتراض در برابر نظام اجتماعی دارد و سپس به تبع آن قابل اتصاف به سایر اشیاست. درونیت از روی بی‌تفاوتی نسبت به نظام اجتماع معلوم می‌شود. این یعنی آمادگی برای رهاکردن اشیاء به حال خودشان و اطاعت‌کردن؛ یعنی درونیتی که در فرایند کار سخت لازم است. درونیت آدمی را پرورش می‌دهد تا از روی احساس تکلیف یا چیزی شبیه رغبت کار روزانه‌اش را انجام می‌دهد. کاری که مقتضای شرایط تولید حاکم امروزینی است که به واسطه‌ی روابط تولید ضرورت یافته است. (همان، ص. ۱۱۶)

این درونیت خودش به‌وسیله‌ی مدرنیته تغییر شکل یافته و به‌شکل ذهنی از آب درآمده که بیش‌تر و بیش‌تر از عالم عقل بیگانه می‌شود و چنین ذهنیتی عاقبت به بحرانی در هنر انجامید که فقط آدورنو آن را متوجه شد و بر آن نام «جنبش پست‌آشویتس» گذاشت. تصویرکردن اندیشه‌ی وبر درمورد درونیت با عناوینی مثل «جدایی سوژه و ابژه» به‌صورتی که در فلسفه و زیبایی‌شناسی کانتی و هگلی شرح داده شده، هیچ کمکی به ارائه‌ی یک گزارش صحیح و سازگار و دارای منطق زمانی یک‌پارچه از مدرنیته نمی‌کند. با این حال، همه‌ی این تعبیرها از یک مقدمه شروع می‌شود و آن گسست بین پیش‌مدرن و مدرن است که در مبادلات بین علم و هنر کلی یا جزئی بروز می‌یابد. این مقدمه‌ای است که آدورنو آن را در طول دوران مدرنیسم شرح و بسط داده است.[۱۴] این گسست در مواضع زمانی مختلفی پراکنده شده است: از یک طرف همزمان و همایند با جنبش اصلاحات و طلوع فردگرایی است و از طرف دیگر از تأثیرات بارز روشن‌گری است. یک «جهش دیالکتیکی» در عبارات جیمسون در قرن هجدهم روی داد. قرون وسطی‌شناسان شاید ترجیح بدهند این گسست را کمی زودتر و عقب‌تر تصور کنند تا بتوانند این را القا کنند که فرایندی که مفهوم ذهنیت منفرد را می‌سازد و بحران کلیات را به بار می‌آورد خیلی پیش از آنچه هریک از گزارشات موجود می‌گویند روی داده است.[۱۵] توضیح آدورنو از این گسست حیاتی چنان است که گویی او بیش از اندازه مفهوم قرون وسطی را گسترش‌یافته می‌داند، اما این نکته‌ی اصلی نیست. می‌خواهم بگویم در صورتی که هدف ما تبیین جایگاه قرون وسطی و تعیین نسبتش با اکنون است، چنین تعمیم‌ها و توسیع‌هایی اجتناب‌ناپذیر است. ولی چنین تعمیم‌ها و توسیع‌هایی در کار او متعدد و ناهمنوا هستند. واقعیت چنین

گسستی مورد تصدیق و اعتراف است.[۱۶] اما تعیین تاریخ دقیق آن به‌خاطر صورت‌بندی‌های مختلف و لایه‌مندی‌های اجتماعی، اقتصادی، فلسفی و زیبایی‌شناسانه‌ی مدرنیته که آدورنو مدام به آن‌ها پروبال می‌دهد دچار ابهام شده است. نشان خواهم داد که این لایه‌مندیِ مکرر الگوهای زمانی، فضایی را می‌گشاید که قرون وسطی‌شناسان می‌توانند در آن پرسش‌هایی مفید درباره‌ی دوره‌بندی و خودمعین‌گری نهفته در ساختار کارهای ما را مورد مداقه قرار دهند.

دوره‌ی پیش‌مدرن تا مدرن (دوره‌بندی)

از نظر آدورنو هنر دقیقاً مفهوم و عملی است که از طریق آن ناهمگونی‌های زمانی به یک‌باره بتوانند بشکفند و با هم از در آشتی درآیند. وقتی او می‌خواهد گسست مدرن ـ پیش‌مدرن را از طریق هنر صورت‌بندی کند و نه با تمایزات نظری، به سراغ دن‌کیشوت، اثر سروانتس، می‌رود. دن‌کیشوت اثری است که کافمن نیز با همان تحلیل تاریخی ـ مارکسیستی پیچیده‌ی خاص خودش به سراغ آن رفته و به توصیفش پرداخته، تاریخی که مبدأ آن مارکس و انگلس هستند. در کتاب ایدئولوژی آلمانی چنین آمده است:

«تا آنجا که هاینه، مارکس و انگلس به موضوع توجه کرده‌اند این داستان ضدسبک نوشته شده است. سروانتس به‌نحو هجوآمیزی با به هم آمیختن مضمون و صورت کهنه و ایده‌ال‌سازی شاعرانه‌ی فئودال و سلحشوری رومانتیک (و در عین حال شیوه‌ی واقع‌گرایانه‌ی اثر به‌وسیله‌ی ضربات قدرت خیال‌انگیز) به خلق اثر می‌پردازد. دن‌کیشوت اثری است که همزمان از شعر غنایی و درام استفاده می‌کند و به تأملی دوباره در موضوع کلیشه‌ای خودتنهاانگاری می‌پردازد. اما بیش‌تر از آن، نمایان‌گر ابعاد عقلانی موضوع و ظرفیت بالقوه‌ی ادبیات برای انتقاد است.»[۱۷]

آدورنو این را به‌عنوان میراث می‌پذیرد و آن را قاطع‌ترین بیان درمورد ظهور مدرنیته از دل گذشته‌ی قرون وسطایی می‌داند [گرچه او برچسب قرون وسطایی را استفاده نکرده]، اما آن را به‌صورت گزارشی از «رهایی» سوژه به‌هنگام وقوعش توضیح می‌دهد. توسعه‌ی هنر مخالفت و جایگزینی مضمون‌های سلحشوری به‌وسیله‌ی گذرهایی که پیش‌تر توصیف‌شان کردیم، و سپس فروپاشی آن را توضیح می‌دهد. بررسی جزئیات این گزارش کاری ارزش‌مند است، زیرا پیچیدگی فوق‌العاده‌اش هرگونه تلاشی برای فروکاستن این مفهوم به قرون وسطی و مجموعه‌ای از کلیشه‌های منسوخ یا غیر متأملانه را به چالش می‌کشد. گام نخست آدورنو به هم پیوستن سوژه و ویژگی اجتماعی هنر است.

«بی‌تردید هنر مقدم بر «آزادسازی سوژه»، مستقیماً و به‌معنایی خاص دارای فحوایی اجتماعی بود که حتی بعدها کم‌تر واجد این ویژگی بود. خودآیینیِ هنر و استقلال روبه‌رشد آن از اجتماع یکی از کارکردهای آگاهی بورژوازی نسبت به آزادی بود، درحالی که این جامعه در بند ساختارهای اجتماعی محکمی گرفتار بود. یقیناً هنر مقدم بر ظهور این آگاهی در مقابل سلطه‌ی اجتماعی و آداب و رسوم

آن ایستاده بود، اما این ایستادگی با خودآگاهی از استقلال هنر همراه نبود. تعارضاتی بی‌قاعده بین هنر و اجتماع وجود داشت و از همان ابتدا هنر در دولت افلاطونی وضعیت یک محکوم را داشت. در آن زمان تصور یک هنرِ از بیخ و بن مخالف قابل درک نبود، و کنترل‌های جمعی در زمان استقرار حکومت‌های مستبد بسیار مستقیم‌تر عمل می‌کردند تا زمان بورژوازی.» (ایدئولوژی آلمانی، ص. ۲۲۵)

یک‌بار دیگر شاهد ترکیبی از زبان کانتی ـ هگلی هستیم که از سوژه و رهایی آن سخن می‌گوید و از طرف دیگر با زبان وبر ـ مارکسی از فرد و بورژوازی دم می‌زند. به‌علاوه اگر در ابتدای کتاب نظریه‌ی زیبایی‌شناسی آدورنو خواستار چیزی است که من در اینجا آن را «منطق چندلایه‌ی» زمانی، اسطوره ـ روشن‌گری نامیده‌ام. او الگوی تازه‌ای از توسعه‌ی دوار (بازگشتی) را صورت‌بندی می‌کند. به بیان نادقیق، کنترل اجتماعی جایگزین آزادی می‌شود فقط برای این که پایه‌هایش از استبداد استحکام بپذیرد. دور و بازگشت دیگر از همین نوع، به الگوی سلطه‌ی بورژوازی می‌انجامد. اگر در روشن‌گری سوژه واسازی و رها شده، پس براین اساس هنر به‌صورت خودآیین و مستقل از جامعه درآمده تا عاقبت مجوز تولید آثار هنری اصالتاً مخالف‌خوان را صادر کند. این تعبیر از خودآیینی عنصر حذف‌نشدنی اندیشه‌ی آدورنو است.[۱۸] او آن را نوعی وهم می‌پندارد که این کیفیت وهمی، ساختار عمیق، زمان‌مند و چندلایه‌ای که عمیقاً در زیر مفهوم آزادی نهفته است را آشکار می‌کند. در اولین صفحه‌های نظریه‌ی زیبایی‌شناسی او خودآیینیِ ریشه‌دار در عصر باستان را شرح می‌دهد (یعنی آن زمان که هنر خودش را از دست کارکرد آیینی و تصاویر آن رها کرده بود). خودآیینی آن زمان نیز با «عقب‌نشینی گریزناپذیر از الهیات» همراه بود؛ یعنی «رهایی از ادعای نامتعین وبلاکیف به سوی حقیقت رستگاری»، و رهایی از قرون وسطی. در هر دو دور خودآیینی تحت لوای تجدد دچار تشتت و پراکنش می‌شود ــ همان‌طور که جامعه دچار وضع غیرانسانی‌تری می‌شود.

چنین تأثیری در گفتار زیر بیش‌تر توضیح داده خواهد شد. آدورنو ماجرای رهاسازی سوژه را به این شیوه گزارش می‌کند:

«از طرف دیگر بورژوازی هنر را متکامل‌تر از همه‌ی جوامع پیشین جمع و یک‌پارچه می‌کند. تحت اجبار و فشار نام‌گرایی، ویژگی اجتماعی همواره حاضر اما مکنون هنر به‌صورتی فزاینده آشکار شد. این ویژگی اجتماعی بی‌نیاز از هر مقایسه‌ای در رمان بیش از اشکال بالغ‌شده‌ی حماسه‌های سلحشوری مشهود بود. تأثیر شگرف تجربیاتی که دیگر در قالب انواع ادبی قدیمی‌تر جای نمی‌یافتند نشان می‌داد که تشکیل صورت‌های جدیدی فارغ از این تجربیات لازم است. به بیان واژگان محض زیبایی‌شناختی صرف‌نظر از مضمون این تجربه «واقع‌گرا» بوده است. دیگر بلوغ کار براساس کار سبکی مطرح نیست. رابطه‌ی مضمون و اجتماعی که مضمون ریشه در آن دارد از همان ابتدا دچار تکثر و تفرق است. این واقعیت فقط مربوط به ادبیات نیست. «ویژگی اجتماعی و مکنون هنر» شدیداً مقید به مقوله‌ی تجربه بود. به همان معنایی که جی. ام. برنشتاین مفهوم تجربه‌ی هگلی را توضیح داده، یعنی تجربه‌ی انفصال و اشتقاق جزئی از کلی.»[۱۹]

از نظر آدورنو تجربه مفهومی است که سر و کله‌اش از قرون وسطی پیدا می‌شود و در انواع هنری، ژانرها و کلیات ریشه دارد و می‌رود تا در ادبیات روشن‌گری شکوفا شود. برای مثال تجربه در داستان یا همان‌طور که در جای دیگری استدلال می‌کند در شعر غنایی و بزمی پدیدار می‌شود.[۲۰] تجربه از نگاه آدورنو «در ابتدا» از سبک‌سازی رها می‌شود و دسترس‌پذیری مستقیم آن فراخ‌تر می‌شود. می‌توان تصویر این فرایند را در توسعه‌ی ذهنیت در هنر دید، ولی در روزگار حاضر تجربه تحت ظل مدرنیته دچار بیگانگی شده و همان‌طور که برنشتاین می‌گوید تجربه‌ی هگلی «تهی‌شدن سوژه و جوهره» به‌عبارت دیگر تجربه نشده و ناشناخته است. نقطه‌ی پایانی خودآیینی هنر نوعی تفرق و فروپاشی است یا به‌عبارتی «پژمردن و سقوط تجربه است». اگر گسست بین پیش‌مدرن و مدرن همزمان با رهایی سوژه و بروز خودآیین هنر تحقق یافته بود، عصر مدرن خودش نیز اکنون به‌معنای دقیق کلمه دچار گسست شده بود.

این که آدورنو چگونه دوره‌ی پیش‌مدرن را همچون شرط تحقق مدرن می‌فهمید کاری دشوار است. یقیناً اندیشه‌ی او از سنخ مارکسیسم آرزومند و به‌دنبال آن جامعه‌ی اندام‌وار موعود نیست. اما روشن است که او گسستی بین پیش‌مدرن و مدرن می‌دید که اهمیتی خاص در درک رابطه‌ی هنر و اجتماع دارد. در ادامه‌ی نقل قول یادشده خواهیم دید که این گسست بیشتر شبیه یک شکاف است و نه شبیه به تکامل و جهش از مرحله‌ی قبلی:

«اگر هنر به‌عنوان محصول تلاش اجتماعی روح همواره به‌طور ضمنی بخشی از تقدیر جمعی باشد، پس هنر در فرایند بورژوازی شدن، وجهه‌ی اجتماعی خود را آشکارا نشان می‌دهد. موضوع هنر در بورژوازی رابطه‌ی هنر با اجتماع تجربی همچون مصنوع هنری است. دن‌کیشوت در آستانه‌ی این توسعه قرار گرفته است. با این حال هنر امری اجتماعی است نه به این دلیل که محصول وضعیت تولید در عصر خود است ــ که در این صورت دیالکتیک نیروها و روابط تولید با هم ترکیب شده ــ و نه به این دلیل که ماده و مضمون اثر از اجتماع گرفته می‌شود. از این مهم‌تر هنر به‌واسطه‌ی ایستادن در مقابل اجتماع نیست که اجتماعی می‌شود و موقعیت ممتازی به‌عنوان هنر خودآیین پیدا می‌کند ... هیچ دلیل کاملاً نابی وجود ندارد. ماجرایی در کار نیست که دقیقاً طبق قانون درونی خودش ساخته شده باشد، یا تلویحاً منتقد پستی وضع موجود باشد اما در جهت ساختن جامعه‌ی تبادلی نباشد ــ جامعه‌ای که در آن همه‌چیز تحت قواعد جعلی و تقلبی تعریف شده است.[۲۱]»

این موضوع هم مطرح است که آدورنو به دنبال کشف نقطه‌ی آغاز نیز هست: دن‌کیشوت متنی است که انتظار می‌رود نماینده‌ی گسست بین قرون وسطی و دوره‌ی مدرن باشد. از سوی دیگر، وقتی او می‌گوید هنر می‌تواند فقط به‌عنوان هنر خودآیین مظهر مخالفت با اجتماع باشد ما را به یاد تعریف اولیه‌ی او از خودآیینی هنرمندانه می‌اندازد. هنری که یا جایگزین هنر آیینی شده و نقطه‌ی آغاز آن نامعین است، یا جایگزین هنر قرون وسطایی شده است. به‌هر دو شکل می‌توان موضوع را تصور کرد: یکی از این جهت این که هنر قرون وسطی به جنبه‌ی اجتماعی هنر تصریح می‌کند و

«جامعه‌ی تبادلی» را نقد می‌کند، و دیگر این که در یک جامعه‌ی پیش بورژوازی شکل گرفته و هنوز رابطه‌اش با جامعه امری «ضمنی» باقی مانده است. آدورنو نمی‌خواهد بگذارد گزارش چیزی متکی به‌ذات باشد. اصرار و تأکید او بر کیفیت (هر دویی و ثنایی) توسعه‌ی تاریخی، در توصیف او از اهمیت هنری و اجتماعی دن‌کیشوت روشن‌تر به چشم می‌آید.

«دن‌کیشوت در خدمت برنامه‌ای خاص و بی‌ربط ــ یعنی زوال عاشقانه‌های سلحشوری که از اعصار فئودال تا زمان بورژوازی امتداد یافته بود ــ قرار گرفت. این برنامه‌ی کوچکی بود که به‌واسطه‌ی آن داستان آن دوره مبدل به یک اثر هنری بارز شد. مخالف‌خوانیِ نوع ادبی که اثر سروانتس متعلق به آن بود، توسط او به مخالف‌خوانیِ اعصار کهنِ تاریخی بدل شد، که نهایتاً این دعوا ابعاد مابعدالطبیعی داشت. به‌وسیله‌ی سخنوری اصیل معنای ذاتی و درونی جهان اسطوره‌زدایی شد.» (همان، ص. ۲۴۸)

آدورنو تأکید می‌کند که داستان سلحشور عاشق تا دیرزمانی هنوز جایگاه خود را حفظ کرده بود و تا زمان بورژوازی تداوم داشت. از اینجا معلوم می‌شود که او خیال نمی‌کرده این نوعِ ادبی پیشتاز این تغییر تاریخی باشد. مضمون سلحشوری تا مدرنیته امتداد یافته بود، و بنابراین علامت پایداری یا جایگزینی یک شاکله‌ی تاریخی نبود. اما درخشش سروانتس در اینجا بود که او ظاهراً تصادم بی‌معنی این شاکله‌ها را به سطح مخالف‌خوانیِ «مابعدالطبیعی» منتقل کرده بود. به‌بیان دیگر، سروانتس لحظه‌ای بعد از وقوع یک گسست تاریخی، شرایط این گسست در هنر را هموار می‌سازد و با اصالتی خاص به آن اجازه‌ی حیات می‌دهد تا دن‌کیشوت خود به‌تنهایی بار این گسست را به دوش بکشد (علی‌رغم این که در این کار تأخیر کرده بود). نوع ادبی و دوره‌بندی آن عواملی هستند که نشان می‌دهند لباسی بد به قامت کسی دوخته شده و از طرفی چاک‌ها و درزها را باید طوری در معرض دید قرار داد که اصالت کار آشکار شود. قرائت آدورنو از متن بی‌تردید تصنعی است (این را خود او هم کاملاً می‌پذیرد) چرا که در این کار، او طیف خاصی از امکانات یک اثر ادبی خاص را به‌عنوان نقطه‌ی آغازین انتخاب می‌کند. این گفته عیناً درمورد تصنعی بودن صادق است. دن‌کیشوت این امکان را برای آدورنو فراهم می‌کند که بگوید متن ادبی گذشته را باید تا حدی در ارتباط آن با ادوار تاریخی متعددی دریافت که خود او می‌کوشد با دقت آن‌ها را صورت‌بندی کند ــ به‌نحوی که هم رسوبات و هم قلیانات را با هم بتوانیم در نظر بگیریم.

قبلاً اشاره کردم که آدورنو گزارشات متنوعی از بسط تاریخی هنر را با اندیشه‌های دیگری از سنخ این که «گرایش هنر چیست» یا از دوران‌های کهن چه بوده درهم می‌آمیزد. برخی از این ویژگی‌ها، نظیر خودآیینی هنر و عینیت‌بخشیدن به رعشه، را پیش‌تر آشکار کردیم. آنچه درمورد فهم این مقولات اهمیت دارد تنوع‌پذیری آن‌ها در درون یک عصر یا دوره است. این یعنی گرچه هنر ممکن است رعشه را در دوران کهن شیئیت و عینیت داده باشد اما چنان نیست که بگوییم همه‌ی آثار کلاسیک هنری چنین کاری را کرده‌اند. این تنوع گرایش‌ها در بحث آدورنو، اهمیت سخن‌سنجی یا بیان متقن را به بهترین نحو آشکار می‌کند. سخن‌سنجی مفهومی است که توضیح آن می‌تواند

جنبه‌های تازه‌ای از رابطه‌ی بین گوناگونی ادوار را، که دن‌کیشوت مثالی از آن بود، با حفظ یکپارچگی بنیادی مقوله‌ی هنر در طول زمان روشن کند. توضیح آدورنو از این قرار است:

«درک طبقه یا کیفیت یک اثر هنری، جدا از درجه‌ی سنجیدگی بیانش ممکن نیست. به‌طور کلی در مواجهه‌ی نخست، ارزش آثار هنری از سنجیدگی بیان آن‌ها آشکار می‌شود. در آنجا چیزی بی‌جان و فکرنشده وجود ندارد، آنگاه که هیچ تکه‌ی فکرنشده‌ای در فرایند شکل‌دهی به اثر وجود ندارد. هرچه این فرایند عمیق‌تر و پردازش‌یافته‌تر باشد اثر موفق‌تر خواهد بود. سنجیدگی سخن یعنی واسازی و رهاسازی بسیاران در یک؛ زیرا نیاز به بیان دقیق و سنجیده در صورت فعل هنری به این معنی است که صورت ویژه‌ی همه‌ی ایده‌های اثر باید به کمال خود رسیده باشد ... گرچه مقوله‌ی سنجیدگی بیان لازمه‌ی اصل فردیت است اما تا عصر مدرن این موضوع مورد تعمق قرار نگرفت. همواره یک نیروی پس کنشی (معطوف به گذشته) حتی روی آثار هنری گذشته اثر می‌گذارد. طبقه‌ی این آثار را می‌توان از آینده‌ی تاریخی که بر آن‌ها اثر می‌گذارد جدا کرد. بسیاری از آثار کهن را باید وانهاد زیرا بر قالب‌های کلیشه‌ای بنا شده‌اند؛ آن‌ها از سخن‌سنجی و دقت نظر معاف‌اند.» (ص. ۱۹۰)

سنجیدگی بیان اصلی است که به‌واسطه‌ی آن آثار هنری «عدالت را درمورد امور غیرمتجانس و خار چشم اجرا می‌کنند.» (ص. ۱۹۱) این حالتی است که به‌واسطه‌ی آن وحدت زیبایی‌شناختی از دل تنوع و تعدد بیرون می‌زند، اما بر آن پیروز نمی‌شود و حذفش نمی‌کند. این حیاتی است که درمی‌یابیم عدم تجانس یا تنوع و تکثر به پساساختارگرایی دلالت نمی‌کند. مفهوم پسامدرن بازی آزادانه‌ی دلالت‌ها یا انکار هویت نیست. طبق نظر جیمسون، دو ویژگی نام‌گرایی آدورنو چنین قرائتی را تضعیف می‌کند. نخستین ویژگی، شأن نام‌گرایی به‌عنوان «رویداد»، شأن علّی رویدادها را جایز می‌شمارد و بنابراین عدم تجانس می‌تواند چنان که گفتم به‌صورت گزارش‌های متعدد توسعه‌ی تاریخی هنر تصویر شود. ثانیاً از نظر آدورنو عدم تجانس و تنوع و تکثر علامت «رهسپارشدن و عزیمت تاریخ به سمت شکل هنری متجلی در آثار» است.[۲۲] او می‌نویسد: «محتوای صدق آثار هنری چیزی است که نهایتاً معلوم می‌کند آن اثر به کدام طبقه از آثار متعلق است. حقیقت تاریخی اثر با عمیق‌ترین هسته‌ی درونی آن مطابقت دارد ... تاریخ ذاتی اثر هنری است.» دقیقاً به‌خاطر همین ذاتی بودن است که سنجیدگی بیان «نیرویی عینی و پس‌کنشی (واپس‌گرا) حتی بر آثار گذشته اعمال می‌کند»؛ با فهم انتقادی از چگونگی عملکرد تاریخ در درون (و نه بیرون) اثر هنری است که واسازی و رهایی بسیاران در یک روی می‌دهد. این وحدتی است که از دل عدم تجانس آشکار می‌شود؛ و این واسازی اکنون می‌تواند در آثار گذشتگان انجام شود. در این صورت اگر لحظه‌ای بازگردیم به تنوع وضعیت‌های گذرایی که آدورنو در نظریه‌ی زیبایی‌شناسی توصیف می‌کند، می‌شود از طریق یک مانور پس‌کنشی جایگاه قرون وسطی را در دیالکتیک روشن‌گری، در تاریخ عقلانیت و در مخالف‌خوانیِ طبقاتی سرمایه‌داری در حال تکوین معلوم کرد. البته همه‌ی تفسیرهای گذشته واپس‌گرا هستند اما منظور آدورنو این نیست که به‌سادگی می‌توان در گذشته نظر کرد، بلکه محتوای

حقیقت گذشته به تعبیر بنیامینی «درونی‌ترین هسته‌ی درونی اثر هنری را وامی‌شکافد و اکنون به بیان درمی‌آید.»

این نکته‌ی اخیر مهم است. زیرا به ما کمک می‌کند دریابیم چگونه قرون وسطی می‌تواند در درون زیبایی‌شناسی مدرن و یا به‌عنوان یک زیبایی‌شناسی مستقل عمل کند. به‌عبارت دیگر، کمک می‌کند دریابیم که چگونه قرون وسطی می‌تواند به‌عنوان یک مقوله یا مفهوم به‌صورتی پس‌کنشی و مولد عمل کند، زیرا آدورنو هیچ تصوری از نسبی‌گرایی ندارد؛ چرا که او خود را سوار بر توسن اتمی‌کردن دائمی و طیف‌بندی بی‌پایان نمی‌بیند. او قادر است روندی را دریابد که به‌وسیله‌ی آن تاریخ یا محتوای حقیقت همزمان می‌تواند در دو یا چند موقعیت تاریخی وجود داشته باشد. این بدان معناست که محتوای صدق به‌وسیله‌ی غیریت گذشته محدود نشده (تا با منطقِ این لحظه با اکنون غریبه و بیگانه باشد. چنان که در ملاحظات قرون وسطایی که بر تمایز صریح خود از مدرنیته تأکید می‌کند) و نه یک دلالت‌شناور را مد نظر دارد که در سطوح بالای انتزاع و استعلای ویژگی‌های موقعیتی یک عصر عمل کند.[۲۳] محتوای صدق، به‌خاطر مزیت درونیت در اشیاء، هم‌کلی است و هم جزئی. به‌همین خاطر است که هنر، بسیار را در یک رهایی می‌بخشد. بنابراین وقتی آدورنو می‌خواهد متن عصر میانی ــ مثلاً دن‌کیشوت را، بررسی کند (گرچه این عنوانی ناجور باشد)، محتوای صدق اثر بدل می‌شود به نمایش بحران ــ «بحران ذاتی معنا در جهانی تهی از اسطوره». به این معنا که وضعیت دن‌کیشوت در جایگزینی نوع ادبی رمان عاشقانه «معنای ذاتی» را که با قرون وسطی پیوسته است به درون خود می‌کشد و قاطعانه همچون بحران تاریخی در جهان پساقرون وسطایی بر آن چیره می‌شود. متن و محتوای صدق همزمان در چندین عصر وجود دارد، گویی یک پای آن در قرون وسطی و پای دیگرش در عصر مدرن باشد و سرانجام در لحظه‌ی زیستن شخص آدورنو در زمان مدرن متأخر بیان می‌شود. احتمالاً همین بینش اخیر باید بهترین درس را به قرون وسطی‌شناسان بدهد. دوباره درمورد این درس سخن خواهیم گفت. جان کلام این درس این است که هرچه تعداد منطق‌های زمانی که اثر هنری را مورد بررسی قرار می‌دهند بیش‌تر باشد احتمال این که محتوای حقیقت آن گشوده شود بیش‌تر است. این عملاً به‌معنی کنار گذاشتن خیال‌پردازی درمورد یک قرون وسطای «واقعی» در منطق زمانی خطی است (که تفسیر اصیل و تاریخی از اثر هنری را به دست می‌دهد) و حتی به‌معنی ردّ آن در یک مانور مقابله به مثل است. یعنی ردّ این اندیشه‌ی خیالی که توالی بی‌پایان معانی را از یک اثر هنری انتظار دارد. توضیح آدورنو به این ترتیب است:

«تاریخ ذاتی اثر هنری است و نه صرفاً تقدیری بیرونی یا تقریب متلاطم. محتوای صدق به‌واسطه‌ی عینیت‌بخشی آگاهی در اثر، تاریخی می‌شود. این آگاهی در زمانی مبهم نیست. آگاهی چیزی نیست که دوره‌ی تاریخ جهانی را توجیه کند. یعنی بسط حقیقت نیست، بلکه از آن زمان که آزادی به‌عنوان یک امر بالقوه ظاهر شده، آگاهی صحیح به‌معنی مترقی‌ترین آگاهی و قبول مخالف‌خوانی در افق امکان توافق آن‌ها دیده شده است. معیار مترقی‌ترین آگاهی، سطح نیروهای آفریننده در اثر است و بخشی از این نیروها برمی‌گردد به موقعیتی که هنر به‌لحاظ اجتماعی یافته و

عصری که بازتاب ساختاری هنر در آن روی داده است. مضمون صدق آثار هنری به‌عنوان تجسم و تجسد مترقی‌ترین آگاهی عصری، که شامل پربارترین نقدهای زیبایی‌شناختی و فرازیباشناختی هم می‌شود، در شکل نوشتار، ناآگاه از تاریخ است و این تاریخ محدود است به جریانات گذشته که مکرراً دچار هزیمت و شکست شده است.» (ص. ۱۹۲)

عبارتِ «مخالف‌خوانی در افق توافق» آگاهی‌های صحیح، طنین آرمان‌شهرباورانه‌ی انکارناپذیری دارد، اما نباید به خامیِ اندیشه‌های مارکسیستی تعبیر شود، بلکه همان‌طور که دن‌کیشوت «مخالف‌خوانی اعصار تاریخی» را به نمایش گذاشت (عصر مدرن در برابر قرون وسطی) این وظیفه‌ی آثار هنری است که مخالف‌خوانی تاریخی را روشن کنند، نه این که دوره‌ها را با هم آشتی بدهند. «آثار هنری به‌مثابه اتحاد غیر مهاجمانه‌ی امور واگرا از اعتراض و مخالف‌خوانیِ موجود پا فراتر می‌گذارد اما از نیرنگ به دور است و وانمود نمی‌کند که تعارضی وجود ندارد. آشتی و تألیف قلوب بین معارضین در آثار هنری که هم خطرناک‌ترین و هم پربارترین تعارض است این است که آن‌ها در طریقت آشتی‌دادن، آشتی‌ناپذیرند.» (ص. ۱۹۰) نتیجه‌ی این توافق به بیان اتوپیایی، اصطلاحاً همان آزادی است. آزادی «با محتوای حقیقت هنر یک دل و یک زبان است.» (ص. ۱۹۵)

آزادی مفهومی است که برای آدورنو اهمیتی ویژه دارد. اگرچه در نظریه‌ی زیبایی شناسی خیلی به چشم نمی‌آید، ولی این مفهوم رابطه‌ای قطعی با قرون وسطی دارد و در روشن کردن نقش هنر در رابطه با تاریخ‌های درون‌زمانی، که آزادی به‌معنای وسیع کلمه در آن به بیان درآمده، نقش به‌سزایی ایفا می‌کند. تعمق گسترده‌ی او بر این مفهوم در دیالکتیک منفی آشکار می‌شود. در آنجا او مفهوم کانتی آزادی را، هم به‌عنوان یک پدیدار تاریخی و هم به‌عنوان مقوله‌ای فلسفی، مورد پژوهش و نقد قرار می‌دهد. همان‌طور که در تمام آثار اصلاح‌طلب به چشم می‌خورد، این مفهوم در آثار آدورنو و به‌خصوص در طول بحث‌های آدورنو در دیالکتیک منفی دچار تموجات معنایی بسیاری شده است.

دو مورد از این معانی متعدد در اینجا، و برای منظوری که ما دنبال می‌کنیم، اهمیت زیادی دارند. یکی مفهوم آزادی به‌عنوان یکی از اثرات مهم مدرنیته و به‌عنوان بخشی از آنچه قرون وسطی را از پساقرون وسطی جدا می‌کند، و دیگری مفهوم آزادی و ناآزادی به‌صورتی که آدورنو عملکردشان را در روزگار حاضر مورد سنجش قرار می‌دهد. آدورنو بحث خود را درمورد آزادی به سیاقی آشنا در درون چندین روند زمانی جای می‌دهد. در یک جا آزادی پدیده‌ای است در حال توسعه و مقوله‌ای است فلسفی که به‌نحو دیالکتیکی خلق شده و در تزویج آن با ناآزادی، تمایلی پایدار را به نمایش می‌گذارد. نخستین روند به بحث ما بیش‌تر مربوط است. همان‌طور که آدورنو می‌گوید و آن را در اصل از کانت گرفته، آزادی همزمان با جایگزینی فردیت به جای فئودالیسم در جهان عقلانی اتفاق می‌افتد:

«طبق علم اخلاق کانتی کلیت سوژه از پیش بر لحظاتی حاکم است که آن را زندگی می‌کند. لحظاتی که خودش به‌تنهایی به این کلیت حیات بخشیده است. گرچه خارج از چنین کلیتی این توالی لحظه‌ها نمی‌توانند تشکیل‌دهنده‌ی اراده‌ی واحدی باشند. این کشفی مترقی و گسترنده بود و

حکم‌کردن درباره‌ی انگیزه‌های خاص به این‌ترتیب، سفسطه‌آمیز نیست. به‌علاوه کانت یک غایت درونی درمورد حقانیت عمل پیشنهاد می‌کرد. این فرض، کمکی بود به آزادی؛ سوژه برای خودش اخلاقی می‌شود. نمی‌توان فاعل عمل اخلاقی را به‌وسیله‌ی استانداردهایی که به‌لحاظ درونی و بیرونی تحمیلی، و با سوژه بیگانه‌اند، مقید نمود و عملش را با آن معیارها ارزیابی کرد. زمانی که وحدت عقلانی اراده به‌عنوان تنها مرجع اخلاقی تأسیس شود، سوژه از خشونتی که توسط اجتماع سلسله‌مراتبی به او تحمیل می‌شود مصون خواهد ماند. همان‌طور که اجتماع (شبیه تصور دانته) اعمال و کردار آدمی را بدون قبول هیچ قانونی از قبل توسط آگاهی خود مورد قضاوت قرار می‌دهد و بنابراین افعال فردی را قابل عفو می‌شمارد، هیچ عمل مشخصی مطلقاً خیر یا شر نیست. معیار سنجش این عمل‌ها «اراده‌ی نیک» است. این اصل وحدت‌بخش آن‌ها است. درونی‌کردن اجتماع به‌عنوان یک کل [در درون افراد انسانی. ـ م] جایگزین نظام فئودال می‌شود که ساختار آن نابودکننده‌ی هر اصل فراگیری است که درمورد همه‌ی انسان‌ها صدق می‌کند. هرچه این نابودی و درهم‌شکستگی گسترش یابد نظام فئودال محکم و محکم‌تر وانمود می‌کند. مشروعیتی که کانت دوباره به اخلاق و وحدت پایدار خرد بخشید در مقابل آگاهی کاذب از عینیت‌دادن شخص به خود قرار می‌گیرد و این کارِ جنابِ بورژوازی است.[۲۴]

هرچند درک این نکته حیاتی است که از نظر آدورنو فرایندِ درونی‌سازیِ عزیمت قانون به درون اراده‌ی سوژه فقط موجد توهّم یا خیال کاذب آزادی است؛ بنا بر توضیحات او هویت شرط آزادی است و در عین حال بی‌درنگ و مستقیماً مبنای جبریت است. این توضیح همچنان در تحلیل او از سخنان کانت به‌صورت تعبیری پررنگ باقی مانده که ظهور آزادی همزمان با ظهور یک جنبش آرمان‌شهرگرا بود و این موضوع حالا ارزش ارزیابی دوباره را دارد. بنابراین حتی اگر ظهور سوژه‌ی آزاد یا خودآیین در یک جامعه عقلانی شده یک نوع ایدئولوژی واهی و فریبنده را باعث می‌شد. یعنی آنچه که آزادی را ساخته به سوی ناآزادی بازمی‌گردد ... و فرد ... تا آنجا آزاد است که نظام اقتصادی او را ملزم می‌کند خودآیین باشد؛ با این هدف که عملکرد مفیدی داشته باشد.» (ص. ۲۶۲) در عین حال، آدورنو تأکید می‌کند که مفهوم آزادی، و به همراه آن خودآیینی، برای مفهوم تحول اجتماعی و حتی تصور آن ضروری است:

«اما آزادی دیگر نباید آنچه قبلاً بود یا آن چیزی که در آن ریشه داشت باقی می‌ماند، بلکه بلوغ درونی‌سازی به‌صورت وجدان در آن بلوغ یافت و این همراه است با مقاومت در برابر اقتدار اجتماعی و اقتصادی. وجدان با اصول خود اقتدار را ارزیابی می‌کند و یا انسان‌های اهل زورگفتن را تبرئه می‌کند. در نقد وجدان، رهاسازی این قابلیت یک خیال‌بافی است، اما این رهاسازی در قلمرو روان‌شناسی خیال‌بافی نیست بلکه در وضعیت عینیت‌یافته‌ی زندگی انسان آزاد و سازگار با اجتماع چنین است.» (ص. ۲۷۵)

به‌بیان دیگر، آزادی به‌عنوان قابلیت، گذشته و آینده‌ای دارد که هیچ‌گاه، حتی در لحظه‌ی پیدایش، در قالب مخالفت با فئودالیسم تحقق نیافته است. از نگاه آدورنو، تأمل در گسست بین قرون

وسطی و مدرنیته به‌معنای به دام انداختن و دوباره حس‌کردن لحظه‌ای است که وعده‌ای محقق نشده، و پیداست استقرار منظره‌ی اتوپیایی «زندگی هم‌آوای انسان‌های آزاد» توهّمی بیش نبوده است. پیش از بررسی کتاب نظریه‌ی‌زیبایی‌شناسی معنی تحقق این وعده برایمان روشن نخواهد شد. شاید تعجب کنید، اما این هنر است که در آن و از طریق آن تصور موهوم آزادی ایجاد می‌شود (یا شاید هم آزادی متحقق می‌شود).

ضد تاریخی‌گری و حقیقت تاریخ

چنان که آدورنو توضیح داده، واژه‌ی هنر دقیقاً محدود به آن دسته از آثار هنری است که مخالف‌خوانی را شکل می‌دهند و در عین حال، نومیدانه امکان مصالحه را به وجود می‌آورند. این ترکیبِ مخالف‌خوانی و مصالحه محتوای صدقی را پدید می‌آورد که چنانچه دیدیم «با آزادی ناهمخوان و نامتجانس است» و معیاری است که آثار هنری را باید با آن سنجید. تاریخ، و نه تاریخی‌گری، همانند محتوای حقیقی در دل اثر هنری منزل دارد و می‌تواند به‌واسطه‌ی فعل «تفسیر، تعبیر و نقد» به سخن درآید. چنین فعلی بعداً مقید و با قضاوت اکنون ترکیب می‌شود و بر کیفیات آثار هنری گذشته مبتنی است. قرون وسطی‌شناسان از این منظومه‌ی واژگانی باید چه نتایجی در باب هنر آن عصر بگیرند؟ آزادی چنانچه دیدیم با سرنگونیِ شکل‌های مختلفِ استیلای قرون وسطایی ظهور می‌کند. اگر آزادی مترادف با محتوای صدق است پس شاید همواره قضاوتی عصری از پیش صورت گرفته باشد. آدورنو می‌گوید: «بسیاری از آثار قدیمی‌تر باید سقوط کنند؛ زیرا بر کلیشه بنا شده‌اند. آن‌ها از سخن‌سنجی و دقت نظر معاف‌اند.» ولی تا اینجا باید روشن شده باشد که چنین قرائتی قوّت افکار آدورنو درمورد هنر و تاریخ را دست کم می‌گیرد. در واقع چنان که نشان خواهم داد، تصور او درباره‌ی جایگاه نقد ــ همراستا با ضد تاریخی‌گری او ــ وابسته به تصوری از زمان‌مندی است که چندوجهی و ناهمگون است. این تصور خود موجد نوعی از آزادی از جهان مدیریت‌شده‌ی امروزین و علل خطی آن است.

جنبه‌ی مشکل‌آفرین پرسشی که بالاتر مطرح کردم ــ این که چه نتیجه‌ای باید درمورد هنر قرون وسطی گرفت ــ رابطه‌ی بین تاریخ خارجی تصور شده (قرون وسطی) و اثری است که به‌خاطر تعلق داشتن به آن تاریخ، هنر قرون وسطی نامیده شده است. این رابطه بین متن و پیش‌زمینه، به‌علاوه‌ی رابطه‌ی هنر و تاریخ، برای مدتی محور توجهات قرون وسطی‌شناسان بوده است. این موضوع برای یک نظاره‌گر غیرمتخصص در این حوزه بدیهی‌تر است. تقسیم رشته‌ای هنر و ادبیات به «ادوار گوناگون» رابطه‌ای علّی بین عصر و فرهنگ فرض می‌گیرد. دور از واقعیت نیست اگر بگوییم که نوعی تاریخی‌گری نهادینه در همه‌ی کارهای انتقادیِ انجام گرفته بر قرون وسطی وجود دارد. و همین فرض است که آدورنو می‌کوشد هنگام مفهوم‌پردازی درباره‌ی نقش تاریخ در اثر هنری با آن مبارزه کند و نقش آن را تخفیف بدهد.[۲۵] طبق توضیح جیمسون این به‌معنی گریختن از تصورات مرسوم درمورد رابطه‌ی تاریخ و هنر است (چه مارکسیستی و چه غیر از آن) و آدورنو این را

«موناد بدون در و پنجره» می‌نامد؛ به‌طوری که «نتیجه‌ی دیالکتیک سوژه ـ ابژه» نیز مانند تعارض سنتی مارکسی درباره‌ی ساختار و فوق ساختار از طریق این مثال حل می‌شود. این تعارضی است درباره‌ی تطابق اثر زیبایی‌شناختی با واقعیت اجتماعی و تأثیرات آن. آدورنو می‌گوید:

«اثر هنری هم نتیجه‌ی فرایند و هم خود فرایند، به‌شکل منجمد است. چیزی است که در اوج خود متافیزیک عقل‌باورانه را به‌عنوان اصلی عالم‌گیر فریاد می‌زند ــ موناد است، همزمان میدانی از نیرو و در عین حال یک شیء. آثار هنری به یکدیگر بسیار نزدیک‌اند، کورند، و با این حال در حالتی سحرانگیز حاکی از امری بیرونی ... به‌صورت عنصری که در اصل متعلق به پیش‌زمینه‌ی فراگیر روح یک عصر است ... در هم پیچیده با تاریخ و اجتماع، آثار هنری از حدود مونادیک خود فراتر می‌روند و با این حال در و پنجره ندارند. این تفسیر از اثر هنری به‌عنوان امری ذاتی فرایند را در یک حالت جامد و بلورین به نمایش می‌گذارند و به این ترتیب وضعیتی شبیه به مونادها دارند.» (نظریه‌ی زیبایی‌شناسی، ص. ۱۷۹)

این مفهوم شبه‌متناقض و جادویی اثر آن را از آثار دیگر جدا و در خود محصور کرده و در عین حال «چیزی را نمایش می‌دهد که خارجی است.» یا به‌بیان جیمسون، اثری «که همه‌ی بخش‌های آن اجتماعی است اما خودش به‌نحوی غیر اجتماعی است.» این تصور به آدورنو اجازه می‌دهد که تاریخی‌گری را رد کند در حالی که همچنان بر تاریخ‌مندی اثر پای می‌فشارد. براساس توضیح او، «لحظه‌ی تاریخی، عنصر ساختمانی اثر هنری است.» آثار اصیل آن‌هایی هستند که خود را در جوهر تاریخی عصر خود محصور کرده‌اند، بدون این که خود را در قیدش قرار دهند یا فرض کنند از آن بالاترند. آن‌ها ناخودآگاه، تاریخ‌نگاری عصر خود هستند و مشمولِ آن مفهوم مونادیِ بدون در و پنجره. (ص. ۱۸۲) در اینجا ما دو ادعای انتقادی را می‌بینیم: نخست این که زمان‌مندی یک اثر هنری دست‌کم امری دووجهی است ــ یعنی هم خود فرایند و هم نتیجه‌ی فرایند؛ و ثانیاً آثار هنری نوعی تاریخ‌نگاری‌اند؛ یا «یک میدان نیرو و در عین حال شیء» به‌طوری که تاریخ در آن به‌صورت متبلور آشکار می‌شود. این ملاحظات هر دو قویاً در مقابل فهم تاریخ‌انگار ساده‌لوحانه از رابطه‌ی بین هنر و اجتماع می‌ایستند. اگر اثر هنری در عین حال هم فرایند است و هم تبلور فرایند، پس می‌شود آن را به معلول علل تاریخی صرف فروکاستنی دانست.

اگر تاریخ‌نگاری در یک اثر هنری ناخودآگاهانه باشد هیچ راه ساده‌ای وجود ندارد که ادعا کنیم اصلاً اثر هنری تاریخ را در خود نشان می‌دهد. طبق اندیشه‌های آدورنو تاریخی‌گری، به‌جای پی‌گیری مضامین تاریخیِ آثار هنری، آن‌ها را به تاریخ عینی و خارجی فرومی‌کاهد.» و بدین‌ترتیب موناد را از محتوای اصالتاً تاریخی خود خالی کرده و علیت تاریخی شکننده و فروکاسته را جایگزین می‌کند و آن را به جای پیچیدگی‌های نیروهای تاریخی مؤثر در این محصول تولیدی می‌نشاند. به‌عقیده‌ی آدورنو، تاریخی‌گری از چند لحاظ کور است: از لحاظ دیدن امکان وجودِ هنر به‌طور همزمان در چندین گذر زمانی، از لحاظ دیدن مخالف‌خوانی که اثر هنری را می‌سازد و آزادی بالقوه‌ای که محتوای حقیقی آن را تشکیل می‌دهد، و از لحاظ دیدن نیاز به قضاوت زیباشناختی نیز

کور است. بنابراین چگونه ما به‌عنوان قرون وسطی‌شناس و منتقد می‌توانیم عملکرد تاریخ را در رابطه با هنر ببینیم؟ و به‌راستی پرسش دشوارتر این است که «آیا این مقاومت در برابر تاریخی‌گری هیچ ابزار موجهی به‌عنوان جایگزین در پیش می‌نهد تا با آن آثار هنری گذشته را تحلیل و ارزیابی کنیم؟» با این مقدمه که هنر هم اجتماعی است و هم اجتماعی نیست، هم «منفصل» و هم بخشی از واقعیت تجربی و پیش‌زمینه‌ی عملکرد جمعی است، شروع می‌کنیم.» (همان، ص. ۲۵۲) آدورنو چنین استدلال می‌کند:

«چیزی که در هنر اجتماعی به حساب می‌آید حرکت ذاتی آن به خلاف اجتماع است و نه عقایدی بیّن. ایستایی تاریخی آن، واقعیت تجربی را نمی‌پذیرد؛ واقعیتی که به هر حال آثار هنری هم بخشی از اشیاء آن هستند. اگر یک کارکرد اجتماعی را بتوان به آثار هنری نسبت داد، همان بی‌کارکردی آن‌ها است. آثار هنری از راه نمایش تفاوت و درهم پیچیده با واقعیت به‌صورت منفی موقعیتی را مجسم می‌کنند که خودش جای صحیح خودش را پیدا می‌کند. جذابیت آن‌ها دافع و افسون‌شان بی‌افسون است. جوهر اجتماعی آن‌ها انعکاسی دوسویه است و تأمل خوشان بر خوشان را می‌طلبد و از سوی دیگر تأمل بر ربط‌شان با اجتماع. ویژگی دوگانه و دووجهی آن‌ها در هر نقطه از راه آشکار است. آن‌ها در تغیّرند و با خودشان به تعارض برمی‌خیزند.» (همان، ص. ۲۲۷)

در دن‌کیشوت نپذیرفتن «بارز» داستان عاشقانه‌ی سلحشوری به محتوای حقیقی متن راه بروز می‌دهد و گویای «مخالف‌خوانی بین اعصار تاریخی است.» در آنتونی و کلئوپاترا برخورد بین اشراف و عوام «فقط متاع فرهنگی»اند. در حالی که مضمون اجتماعی نمایش «نفرت کامل از قدرت» را در پیش‌زمینه‌ی خود دارد. وظیفه‌ی نقد یا شغل «نقد درون‌ذاتی» این است که باورهای بارز را فرو بگذارد و مضمون اجتماعی واقعی را از موناد بیرون بکشد. این کار از طریق توجه به‌شکل هنری قابل انجام است.

«اگر خصائص صوری هنر به‌سادگی قابل تفسیر به تعابیر سیاسی نیست، همه‌ی چیزهای صوری در هنر نیز الزاماتی اساسی دارند و تا علم سیاست نیز امتداد می‌یابند. آزادسازی صورت، که مطلوب هنر نوین اصیل است، در درون این هنر به رمز درآمده است و بالاتر از همه، آزادسازی اجتماع با صورت است. صورت کانون جمعی همه‌ی امور تکی است و روابط اجتماعی را در اثر هنری به نمایش می‌گذارد. به‌همین دلیل است که صورت آزاد در وضعیت کنونی مرتد شناخته می‌شود.» (همان، ص. ۲۲۵)

پیش‌تر دیدیم که صورت «مُهر تلاش جمعی» است؛ در اینجا آدورنو اصرار می‌ورزد که امر جزئی از طریق صورت می‌تواند به بیان درآید. بازگشت او به زبان کلی و جزئی در این مقطع برای درک این که چگونه «نقد درون‌ذاتی» در پیش‌زمینه‌ای قرون وسطایی عمل می‌کند مهم است. به‌خاطر می‌آورید که این دقیقاً ملغی‌شدن قرون وسطی است که به امر جزئی اجازه‌ی بروز می‌دهد؛ ظهور امر جزئی یا نام‌گرایی از دل دستورالعمل‌های هنری کلی. اما علاوه بر این به یاد دارید که در هیچ کجای نظریه‌ی زیبایی‌شناسی، آدورنو اجازه‌ی سرپا ایستادن خودسرانه‌ی اندیشه‌ی دنیازدگی را نمی‌دهد.

دنیوی شدن نیز جایگاه خود را در زمره‌ی ایده‌های دیگر تاریخی و زیبایی‌شناختی می‌یابد ــ به‌عنوان بخشی از یک فرایند بی‌پایان و تناقض‌آمیز توسعه و تبدل. به بیان او: «تاریخ هنر رشته‌ای منحصر به فرد از علل نیست، هیچ ضرورت تک‌صدایی از یک پدیده به پدیده‌ای دیگر نمی‌انجامد. تاریخ آن تنها با ملاحظه‌ی کلیت گرایش اجتماعی می‌تواند ضروری خوانده شود، نه با ارجاع به تک‌تک مظاهرش. شاکله‌ی سطحی تاریخ از بالا غلط‌انداز است. ایمان به نبوغ بی‌همتا باعث می‌شود که آن‌ها به قلمرویی فراتر از ضرورت تاریخی بروند. یک نظریه‌ی خالی از خلاف و تعارض در تاریخ هنر یافت نمی‌شود؛ جوهره‌ی تاریخ هنر فی‌حد ذاته مخالف‌خوان و پرضد و نقیض است.» (همان، ص. ۲۱۰)

وقتی ما تاریخ هنر را با این تعبیر درک کنیم، درک متن یا تصویر قرون وسطی به‌شیوه‌ای دیالکتیکی و مطابق منطق صورت قابل فهم می‌شود و این امکان مهیا می‌شود که به‌سان تجسم اثر هنری در حالت اجتماعی خود، تناقضاتش معنایش را تحت تأثیر زمان و مکان فروبکاهد و غیرممکن گرداند. یقیناً قرون وسطی به‌عنوان یک مفهوم نشان‌دهنده‌ی دل‌مشغولی‌ها و سبک‌ها، مضمون‌ها و صورت‌ها است. از این نمی‌توان غافل شد، ولی با تغییر جهت نگاه‌مان از جنبه‌ی بی‌واسطه‌ی اجتماعی موضوع و غفلت از آن ــ حتی برای لحظه‌ای ــ و عزل نظر از تاریخ خطی یک عصر، امکان فهم بهتر «بی‌عملکردی» ممتاز هنر و رابطه‌اش با اکنون را فراهم می‌آوریم. به‌گفته‌ی جیمسون در تفسیر دیالکتیک روشن‌گری:

«وقاحت شدید در مقطع گذار زمانی در دیالکتیک روشن‌گری (کتابی که اودیسئوس را اولین بورژوا توصیف می‌کند) این تصور را به ما می‌دهد که پویایی فرهنگی سرمایه‌داری نباید باریک‌بینانه و فقط در دل عمر کوتاه سرمایه‌داری صنعتی تفسیر شود. به‌علاوه، مدرنیسم عمدتاً مشخصه‌ی دومین مرحله یا مرحله‌ی پیروزی سرمایه‌داری امپریالیست اروپایی در قرن نوزدهم است. «حقیقت درونی» در این عصر جلودارتر و آرام‌تر است و به نظر می‌رسد فرهنگ گویاتر است.

نمی‌توان این خیال را در سر پروراند که تنها حقیقتی که در هنر قرون وسطی یافت می‌شده همان مدرنیسم بوده است. ولی این نتیجه را می‌گیریم که ما جویای نوعی حقیقت هستیم و این حقیقت محدود به دروس کم‌مایه‌ی تاریخ تجربی نیست. چاوسر به‌عنوان یک مثال روشن همیشه فراتر و بیش‌تر از یک شاعر بزمی است. اثر او همیشه بیش از آثار ریکاردین است. جایی می‌توان منتظر سود بالاتری بود که تکثر و تنوع ادوار گذرا را شاهد باشیم. قرون وسطی، مدرن، پساقرون وسطی و پیشامدرن همگی در قلب اثر هنری به‌نحوی شتابان در کارند. وظیفه‌ی خواننده این نیست که این مقولات را با ترتیب معینی به هم وصل کند، بلکه باید اجازه دهد که شکوفا شوند و به‌سان خود هنر «عدالت را درباره‌ی عدم تجانس‌ها اجرا کنند.»

من بحث درباره‌ی آدورنو را با این سؤال شروع کردم که آیا می‌شود قرون وسطی را در منطق مارکسیستی زیبایی‌شناسی کرد. پاسخ چنانچه آشکار شد، اجباراً دوپهلو و متغیر است. در یک سطح البته می‌شود؛ زیرا مارکسیسم فلسفه‌ی تاریخ است و قرون وسطی بخشی انکارناپذیر از تاریخ غرب

است. هر تفسیر مارکسیستی از زیبایی‌شناسی به‌ناچار باید قرون وسطی را هم به حساب بیاورد. اما همان‌طور که آدورنو نشان می‌دهد، الگوهای درون‌زمانی تاریخ مانند توالی عصرها یا روند سلسله‌وار اعصار، روشن است که برای هنر کارآمد نیستند و این سخن احتمالاً برای حوزه‌های دیگر غیر از هنر و به‌طور عام نیز صادق است. آن‌ها در بهترین حالت می‌توانند قطاع‌ها یا تصاویری ناقص و بی‌قواره از موضوعات خودشان فراهم بیاورند. در عین حال آدورنو این قطاع‌ها یا تصاویر را به نفع تصویر آثار محلی و یا خاص کنار نمی‌گذارد، بلکه او تنوعی رنگارنگ به آن‌ها می‌بخشد. یعنی همان دریچه‌ای که هنر را باید از آن نگریست، بدون این که آن را قربانی کنیم. دریچه‌ای که از آن هنر نوع متمایز و خاصی از اشیاء است به همراه این فکر که نقد به‌عنوان یک ممارست هدفی ارزش‌مند و قابل تعریف دارد که همان بصیرت یافتن به حقیقت است. البته این مفاهیم خاص مارکسیسم نیستند و ممکن است خیلی از مد افتاده به نظر برسند، ولی مرتجعانه نیستند. اما هر دو متفکر ارزش سنجش دوباره را دارند. باید این آراء را با منظری از تاریخ که آن را «تکثر ادوار گذرا» نامیدم و آنچه آدورنو «ناهمسنخ» می‌نامد ممزوج کرد. این نوعی تزویج کل با جزء است و تقدم ندادن به هیچ‌یک از این دو، بلکه باید اجازه دهیم هر دو در ممارست انتقادی ما شکل بگیرند. وضع کردن حکم‌هایی مثل «هنر متمایز است»، «هنر را می‌توان قضاوت کرد»، «قرون وسطی از دوره‌ی مدرن یا مدرنِ متقدم متمایز است» یا حتی «قرون وسطی واژه‌ی مفیدی است»، زیر پرچم ممانعت، بر مبنای ایمان به جزمیت، و به‌معنی انکار واقعیتی است که صرف‌نظر از میزان استحکام تاریخی‌گری و نیز میزان بازی‌گوشانه‌بودن پساساختارگرایی ما، به ما می‌گوید که قرون وسطی همچنان و در آنِ واحد، هم بسیار غریب و هم بسیار آشنا است؛ هم موضعی است و هم فراگیر. انجام یک چرخش زیبایی‌شناختی در مطالعات قرون وسطی، قائل‌شدن به این امکان را با خود به همراه دارد که فضای ممتازی وجود دارد (نه فضایی بی‌تاریخ یا با تاریخ معین) که در آن خود تاریخ همچون وضعیتی ناهمزمان و ناهمسطح به بیان درمی‌آید ــ حوزه‌ای ممتاز در مقام جلودار، یا کشان کشان به دنبال توالی تجربی رویدادها. آدورنو این امکان را برایمان فراهم می‌کند که ببینیم این فضای ممتاز، همان هنر است.

می‌توانیم در اینجا اعتراض کنیم که اگرچه می‌توان گفت هنر در قرون وسطی وجود داشته ولی مطمئنا نمی‌توانیم بگوییم «زیبایی‌شناسی» از نوع قرون وسطایی هم به‌صورت یک مفهوم پیشاروشن‌گری وجود داشته است. این موضوع قابل بحث است که آیا اندیشه‌ی انتقادی باید مفاهیم را با نظر به عصریت‌شان مورد استفاده قرار بدهد یا براساس تاریخیت آن‌ها. من مایلم دو پاسخ در اینجا مطرح کنم: نخست این که امکان دارد ما به گذشته نظر کنیم بدون این که آراء متعلق به آن را بپذیریم؛ دوم این که همان‌طور که دن‌کیشوت نشان می‌دهد ظهور مفهومِ دارای یک نام در زمان تاریخی لزوماً نقطه‌ی آغازین آن را نشان نمی‌دهد. بنابراین، گرچه نظریه‌ی خودآیینی هنر یا زیبایی‌شناسی تا قرن هجدهم به منصه‌ی ظهور نمی‌رسد، این بدان معنا نیست که هنر قرون وسطی در آن زمان‌ها به‌صورت خودآیین، مثلاً در داستان‌ها، عمل نمی‌کرده و باز این بدان معنا نیست که ما

به‌عنوان وارثان فلسفه‌ی هنر به‌هیچ عنوان نمی‌توانیم حتی با وجود شکاف صعب‌العبور بین اعصار پیشاروشن‌گری و پساروشن‌گری، به آن بیندیشیم. در واقع هنر دقیقاً منطقه‌ای است که ادوار مختلف در آن ممزوج می‌شوند و تاریخ‌مندی در آن به امری متکثر تبدیل می‌شود؛ به‌عنوان مثال، چاوسر از قضای روزگار به‌طور همزمان هم یک وردزورث می‌شود و هم یک موعظه‌گر قرون وسطایی. به‌علاوه، هنر ناحیه‌ای است که عامل انتقادی در آن باید نسبت به عصریت‌های نامتجانس حساس باشد و همچنین باید نسبت به گرایش‌هایی که در «ادوار» مختلف و در آن تاریخ همزیستی مشترک دارند حساس باشد. انجام یک چرخش زیبایی‌شناختی به زبان ساده، یعنی نگاشتن تاریخ‌های نامحتاطانه‌تر یا عجولانه‌تر. به‌گفته‌ی جیمسون این یعنی نگرانی بیش‌تر و همزمان کم‌تر درباره‌ی یکپارچگی هنر گذشته. کم‌تر، زیرا به نوعی از تأثیر مراقبت و خدمات ما مصون مانده؛ و بیش‌تر، به‌خاطر لحظات اعجاب انگیزش و به‌خاطر سحرش و به‌خاطر صور یکسانی که نیروی راستین آن‌ها را در این لحظه ابقا می‌کند. معنی دیگر این کار رهاکردن تخیلات عدم تعیّن و نسبی‌گرایی است به‌علاوه‌ی تشخیص این نکته که گرچه همیشه جزء از کل آزرده‌خاطر است و در مقابلش ایستادگی می‌کند، بدون کل هم قادر به کاری نیست. ما به تصوری از قرون وسطی احتیاج داریم که هر آن عدم کفایت آن را به‌خاطر داشته باشیم. برای آماده‌سازی این گفتار در باب چرخش زیبایی‌شناختی من به جای این که مستقیماً به هنر قرون وسطی وارد شوم، به «حضور و غیاب» قرون وسطی نزد آدورنو نظر داشته‌ام. زیرا او به ما این امکان را می‌دهد که چگونگی عملکرد دقیق عدم تجانس هنر و تکثر حالات گذرای آن در طول اعصار و ادوار را شاهد باشیم. این را نیز باید به‌خاطر داشت که غیبت قرون وسطی در نظریه‌ی‌زیبایی‌شناسی علامت اهمیت آن در زیبایی‌شناسی آدورنو نیست؛ عصر مدرن، دوران قرون وسطی را با تمام پیچیدگی‌هایش لازم دارد تا اصلاً بتواند مدرن باشد. در پایان اضافه می‌کنم که گفتار درمورد چرخش زیبایی‌شناسی، بحث در باب خود هنر است به‌علاوه‌ی درک این نکته که تأثیر خلاقیت انسانی به‌طور مداوم به ممنوعیت‌ها حمله می‌کند و از حدود مرزها می‌گذرد ــ چنان که ما نیز تلاش می‌کنیم چنین کنیم. مدرنیته‌ی قرون وسطی، قرون وسطی‌گرایی مدرن، نخست از طریق آثار هنری وارد آگاهی ما می‌شوند. در هنر است که ما هم تاریخ را می‌یابیم و هم آزادی از آن را جست‌وجو می‌کنیم.

دانشگاه نوتردام

* این مقاله ترجمه‌ای است از:

Maura B. Nolan. Making the Aesthetic Turn: Adorno. The Medieval, and the Future of the Past, University of Notre Dame, Indiana, pp. 549-575.

پی‌نوشت‌ها:

1. Theodor Adorno, "On Tradition," *Telos* s 94 (1993-94): 75-82, at 82.

2. Raymond Williams, *Marxism and Literature* (Oxford: Oxford University Press, 1977), p. 206.

۳. در شماره‌گذاری از ترجمه‌های زیر استفاده شده است:

Hullot-Kentor; *Aesthetic Theory*, ed. Gretel Adorno and Rolf Tiedemann, trans. Robert Hullot-Kentor (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997. LambertZuidervaart has contextualized *Aesthetic Theory within the Marxist tradition Adorno's Aesthetic Theory: The Redemption of Illusion* (Cambridge, Mass.: MIT Press, 1991), esp. 67-92 the effect this experience had on his postwar writing, see Peter U. Hohendahl, "The Displaced Intellectual? Adorno's American Years Revisited," *New German Critique*, 56 (1992): pp. 76-100; and for a survey of critical attitudes to Adorno, see the same author's "Introduction: AdornoCriticism Today," *New German Critique*, 51-2 (1992): p. 65.

4. Williams, *Marxism and Literature*, 145-50; Terry Eagleton, *The Ideology of the Aesthetic*- (Oxford: Blackwell, 1990). Eagleton begins with Alexander Baumgarten in the mid-eighteenth centur.

5. Fredric Jameson, *Late Marxism: Adorno, or, the Persistence of the Dialectic* (New York: Verso, 1990), Peter Osborne, "A Marxism for the Postmodern? Eva Geulen, "A Matter of Tradition," *Telos*, 89 (1991): 155-66; and Robert Martin Jay, in *The Dialectical Imagination: A History of the Frankfurt School and the Institute of Social Research*, 1923-1950 (Berkeley: University of California Press, 1973. Susan Buck-Morss, *The Origin of Negative Dialectics: Theodor W. Adorno, Walter Benjamin, and the Frankfurt Institute* (New York, The Free Press, 1977), Rüdiger Bubner. "The Central Idea of Adorno's Philosoph.

6. (Cambridge, Mass.: MIT Press, 1997), pp. 147-75.

7. See Theodor Adorno and Max Horkheimer, *Dialectic of Enlightenment: Philosophical Fragments* (Stanford, Calif.: Stanford University Press, 2002), pp. 35-62.

برای آشنایی با بحث آدورنو از اسطوره و مفهوم دیونوسوسی نزد نیچه، ر.ک.:

David Pan, "Adorno's Failed Aesthetics of Myth," *Telos*, 115 (1999): 7-53." in *Marxism and Totality: The Adventures of a Concept from Lukács to Habermas* (Berkeley: University of California Press, 1984), pp. 241-75, esp. 261-6.

8. Jay, *Dialectical Imagination*, pp. 253-80.

9. Jameson, *Late Marxism*, 157. Jay M. Bernstein discusses the contiguities between the work of Heidegger and Derrida, and Adorno, as a "strategic dialogue," though he is careful to note the diff erences as well; see "Aesthetic Alienation: Heidegger, Adorno, and Truth at the End of Art," in *Life after Postmodernism: Essays on Value and Culture*, ed. John Fekete (New York: St. Martin's Press, 1987): pp. 86-119, at 113.

10. Jameson, *Late Marxism*, p. 161.

11. Robert Kaufman, "Red Kant, or The Persistence of the Third Critique in Adorno and Jameson," *Critical Inquiry*, 26 (2000): pp. 682-724. For a reading of Kant and Adorno 574 *Journal of Medieval and Early Modern Studies* / 34.3 / 2004.

Tom Huhn, "Kant, Adorno, and the Social Opacity of the Aesthetic," in *Semblance and Subjectivity*, ed. Huhn and Zuidervaart, pp. 237-57, at 238.

۱۲. گرچه در این مقاله به این مطلب نپرداخته‌ام، تناقض اصلی این مبحث بین میمسیس یا تقلید و عقلانیت

است. تصور آدورنو از میمسیس در مباحث زیبایی‌شناختی آدورنو کاملاً محوریت دارد و عمیقاً تحت‌الشعاع عناصر اتوپیایی در اندیشه‌ی او است. بنا به گفته‌ی مارتین لی میمسیس ... مستلزم همدلی بیش‌تری است تا تفکر مفهومی و بیش‌تر احساس برانگیز است.

See Martin Jay, "Mimesis and Mimetology: Adorno and Lacoue-Labarthe," in *Semblance and Subjectivity*, ed. Huhn and Zuidervaart, 29-53, at 32-33. See also Jameson's discussion of mimesis and expression in *Late Marxism*, pp. 169-76; and Kaufman's discussion of mimesis and construction, "Red Kant," 715.

۱۳. گسترده‌ترین بحث درمورد درونیت را در بحث او از کیرکگارد می‌توان دید:

Adorno's most extensive discussion of *Kierkegaard: Construction of the Aesthetic*, ed. and trans. RobertHullot-Kentor (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1989), pp. 24-76.

14. See J. M. Bernstein, "Why Rescue Semblance? Metaphysical Experience and the Possibility of Ethics," in *Semblance and Subjectivity*, ed. Huhn and Zuidervaart, pp. 177-212, at 178-79.

در اینجا از هگل، کانت و آدورنو بحث شده و این که علم و هنر چگونه با هم سازگارند.

15. Jameson, *Late Marxism*, p. 161.

16. Lee Patterson's *Chaucer and the Subject of History* (Madison: University of Wisconsin Press, 1991); and David Aers, "A Whisper in the Ear of Early Modernists," in *Culture and History*, 1350-1600 : *Essays on English Communities, Identities, and Writing*, ed. David Aers (Detroit: Wayne State University Press, 1992), pp. 177-202.

17. Kaufman, "Red Kant," pp. 697-703, at 7021.

18. Gregg M. Horowitz, "Art History and Autonomy," in *Semblance and Subjectivity*, ed. Huhn and Zuidervaart, 259-85, Nolan / *Making the Aesthetic Turn*, 575 "Historical Dialectics and the Autonomy of Art in Adorno's *Ästhetische Theorie*," *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 50 (1992): pp. 183-95.

19. Bernstein, "Why Rescue Semblance?" p. 180.

20. Theodor Adorno, "Lyric Poetry and Society," *Telos*, 20 (1974): pp. 56-71.

21. Jameson's discussion of Adorno's *productionism in Late Marxism*, pp. 189-211.

22. Jameson, *Late Marxism*, p. 158.

۲۳. بنا بر توضیح آدورنو، رابطه‌ی بین کلی و جزئی آن‌طور که گرایش نام‌گرایی توضیح می‌دهد ساده نیست و نه به آن آسانی است که نظریه‌ای سنتی ابرازش می‌کند و می‌گوید کلی باید جزئیت بیابد. (نظریه‌ی زیبایی‌شناسی، ص. ۲۰۱).

24. Theodor Adorno, *Negative Dialectics*, trans. E.B. Ashton (New York: Continuum, 1973), pp. 238-39.

25. Horowitz discusses Adorno's antihistoricism in relation to Hegelian models of historical understanding and their "reductive" character (though inevitably his is also a reductive account of Hegel); see "Art History and Autonomy," pp. 260-64.