

مناسبات اسطوره و هنر در تفکر ارنست کاسیرر، والتر بنیامین و تئودور آدورنو

حجت اله عسکری الموتی، مربی، عضو هیأت علمی دانشکده هنرهای اسلامی، دانشگاه هنر اسلامی تبریز

چکیده:

هنگامی که در نیمه نخست قرن بیستم، بحث از لغزش عقل مدرن شد، اسطوره‌شناسی به شکلی جدی مورد توجه قرار گرفت. تعاریف متنوعی برای اسطوره از سوی اسطوره‌شناسان و حتی برخی فلاسفه مطرح شد. دامنه‌ی این اسطوره‌شناسی‌ها در سال‌های پس از آن، به گستره‌ی نقد ادبی نیز کشیده شد و ترجیحات کارکردگرایانه‌ی متفاوتی در هنرها پدیدار شدند که از همین جریانات نشأت می‌گرفتند. از جمله برخی از اعضای مکتب «فرانکفورت» همچون تئودور آدورنو^۱، رویکردشان به نقد خردگرایی پدید آمده در عصر روشنگری بود. در سوی دیگر، ارنست کاسیرر^۲ از طریق «فلسفه‌ی انتقادی» به ویژه تلاش کرد جایگاه اسطوره را از سایر صورت‌های سمبلیک همچون زبان و هنر، خودبسنده و مستقل تعریف کند. در بررسی آرای کاسیرر، آدورنو و نیز والتر بنیامین^۳ - باوجود تمایزات فکری ایشان در باب مناسبات میان اسطوره و هنر- به نظرمی‌رسد آن‌چه که می‌تواند مرور عوالم گوناگون فکری ایشان را در کنار هم توجیه کند، اولاً: تمرکز و عزمی است که این اندیشمندان برای شناساندن و کنترل اسطوره همچون قدرتی تأثیرگذار بر افکار بشر به خرج دادند. و درثانی، شرایط اجتماعی و سیاسی تقریباً مشترکی است که ایشان در آلمان جنگ‌های جهانی و سال‌های پس از آن تجربه نمودند. در این مقاله مناسباتی که متأثر از رویکرد متفکران مورد نظر به اسطوره، میان اسطوره و هنر ترسیم شد، از تطبیق آرای ایشان مورد تحلیل قرار گرفته است.

کلیدواژگان: مدرنیسم، اسطوره، هنر، ارنست کاسیرر، مکتب فرانکفورت

Email: hojjat_askary@yahoo.com

آدرس: تبریز، خیابان آزادی، چهار راه حکیم نظامی، دانشگاه هنر اسلامی تبریز، دانشکده هنرهای اسلامی.

تلفن همراه: ۰۹۱۱۷۷۴۳۹۲۴

تلفنکس: ۰۴۱۱۵۴۱۹۹۷۵

کد پستی: ۵۱۶۴۷-۳۶۹۳۱

مقدمه:

پیوند غریبی که در این مقاله، میان اسطوره‌شناسی و زیبایی‌شناسی مطرح می‌شود، مربوط به وقایعی است که در اوایل قرن بیستم رخ داد. با وقوع جنگ‌های جهانی، پرسشی خودنمایی نمود. چنان‌که مشهور است، مضمون سؤال این بود که آیا عقلانیت در جریان مدرنیته توانست به قدر کفایت، خودبسنده و انتقادی عمل کند؟ با شرایطی که در دوران مدرنیسم حاکم شد، علاوه بر نقد خردگرایی، هرگونه هیجان عاطفی و احساسی که از طرف احزاب حاکم بر توده‌ها وارد می‌شد، به سرعت مورد سوء ظن منتقدانی قرار می‌گرفت که شاید کمتر وابستگی سیاسی به دولت‌های حاکم داشتند. مثلاً برتولت برشت^۴ درباره‌ی چنین عقلانیتی که زمانی او را نیز تحت تأثیر قرار داد می‌نویسد:

«نمایشنامه‌نویسی بعد از جنگ آلمان، در همان سال‌های آخر جمهوری وایمار در جهاتی بسیار عقلانی قدم برداشت. تأکیدهای غریب و مضحک فاشیسم بر عواطف و احیانا ضعیفی که تاحدی در جنبه‌های عقلانی زیبایی‌شناسی مارکسیستی پیش آمده بود، خود مرا در کارهایم وادار به تکیه بیشتری بر جنبه‌ی عقلانی نمایشنامه کرد» (برشت، ۱۳۷۸: ۱۹۱).

به نظر می‌رسد در این دوره‌ی بحرانی که هنر با شدت بیشتری وارد عرصه‌های اجتماعی و سیاسی شد؛ برخی از انواع ایدئولوژی‌های سیاسی و اجتماعی توانست، تنوع زیبایی‌شناسی‌ها را به همراه داشته باشد. از طرفی، «ایدئولوژی» که در مقطعی از نقادی مدرنیسم وارد ادبیات اسطوره‌شناسی شد، برای اسطوره‌مصادیقی وسیع، انتزاعی و پیچیده ایجاد نمود. این مقاله با محوریت چنین تعاریفی از اسطوره- باوجود پژوهش‌های بیشماری که جداگانه درباره‌ی جدل میان در باب اسطوره انجام شده است- تلاش می‌کند این بار از طریق تطبیق نگاه آدورنو، بنیامین و کاسیرر به اسطوره، به آرای آن‌ها درباره‌ی هنر ورود پیدا کند. پرسش‌هایی مانند این که: نسبت و ارتباط میان هنر و اسطوره در اندیشه‌ی آن‌ها چیست؟ و یا: زیبایی‌شناسی و اسطوره‌شناسی در آرای ایشان چه تأثیر و تأثراتی دارند؟ نیز می‌توانند محورهای اصلی مطالعه‌ی پیش‌رو تلقی گردند.

۱- ارنست کاسیرر و مختصری در اسطوره‌شناسی او:

ارنست کاسیرر فیلسوف نوکانتی،^۵ در باب اسطوره و فلسفه‌ی اسطوره‌شناسی، آثار متعددی از خود به جای گذاشته است که یکی از مهمترین آن‌ها فلسفه‌ی صورت‌های سمبلیک است. از نظر کاسیرر محتوای اسطوره چندان مهم نیست؛ بلکه معنای آن بر آگاهی انسان و قدرتی که بر آگاهی اعمال می‌کند برای او اهمیت دارد. اما مسأله‌ی کاسیرر در این نقطه توقف نکرده و در پی بن‌مایه‌های عمیق‌تر و انتزاع یافته‌تری از اسطوره بود. وی نپذیرفت که با «تقلیل اسطوره‌ها به امور تمثیلی» و یافتن «جوهره‌های اخلاقی» و یا شرک‌آمیز آن‌ها، بتوان به مسأله‌ی منشأ اساطیر پاسخ گفت (کاسیرر، ۱۳۷۸: ۵۴). همچنین اسطوره‌شناسی را از طریق «شناخت ذات امر مطلق» در شناخت منشأ اسطوره به همان اندازه ناکارآمد می‌دانست، که اسطوره‌شناسی را از طریق بازی نیروهای روان‌شناختی و صرفاً تطبیقی و تمثیلی مطرود می‌شمرد. وی درمقابل، به یک اسطوره‌شناسی بینابینی اشاره می‌کند که محصول «پدیدارشناسی انتقادی» است و به اسطوره‌شناسی از طریق «تحلیل انتقادی»^۶ می‌انجامد. اسطوره‌شناسی کاسیرر ابعاد گسترده و مفصلی دارد که این مجال اندک، بریده‌ای است از مباحث مفصلی که وی از نسبت‌های موجود میان صور اصلی فرهنگ- از جمله زبان، اسطوره و هنر- طرح می‌کند.

الف) اسطوره و زبان از دیدگاه اسطوره‌شناسی کاسیرر:

براساس مطالعاتی که پیش از کاسیرر صورت گرفته بود، اسطوره و زبان گاه در هم ادغام شده و اسطوره به صورت امری جانبی در نظر گرفته شده بود. از جمله‌ی بحث برانگیزترین نظریه‌هایی که کاسیرر را تحت تأثیر قرار داد، نظریه‌ی منشأ زبانی اسطوره‌ها بود. ماکس مولر^۷ با طرح این ایده مدعی شد که اسطوره از نوعی نقصان ذاتی زبان پدیدار شده و «اگر زبان را صورت ظاهری و تجلی اندیشه بدانیم»، بنابراین اسطوره امری اجتناب‌ناپذیر و سایه‌ی تاریکی است که زبان به

اندیشه وارد کرده است. این سایه همواره هست، مگر زمانی که زبان کاملاً بر اندیشه منطبق گردد. و چون چنین اتفاقی هرگز رخ نمی‌دهد، همواره شاهد زایش اسطوره‌ها از زبان خواهیم بود (برلین، ۱۳۸۶: ۲۴۳). کاسیرر بدین جهت که اسطوره‌سازی را، نوعی اعمال قدرت زبان بر قلمروهای امکانپذیر فعالیت ذهنی دانسته بود تأثیر بسیاری از مولر گرفت. زیرا اهمیت را از محتوای اسطوره، به قدرتی که اسطوره بر آگاهی بشری اعمال می‌کند سوق داد. از دید او نظریه‌ی مولر که مبتنی بر تحلیل و تقلیل اسطوره به صورت نمادین دیگری - یعنی زبان - است، و نیز همه‌ی نظریه‌های مشابه آن که اسطوره را در امری جزئی مستحیل می‌کنند، نادرست هستند. زیرا که معتقد است: «انحلال وحدت اسطوره» نمی‌تواند منجر به یافتن منشأ آن گردد و فهم آن را میسر سازد. بلکه وی اسطوره را از موقعیت «سایه‌ی زبان» به وضعیتی مشابه و متناظر با زبان ارتقاء می‌دهد و ایده‌ی «ذهن اسطوره‌ساز» یا اندیشه‌ی اسطوره‌ای را پیش می‌نهد. کاسیرر در این تعریف می‌نویسد:

«تنها یک درمان وجود دارد و آن: پذیرفتن همان چیزی است که کانت انقلاب کپرنیکی خویش می‌خواند. به جای آن که محتوا، معنا و حقیقت صورت‌های عقلی را با یک چیز خارجی ارزیابی کنیم. باید در خود این صورت‌ها [زبان، اسطوره و هنر] مقیاس و معیار حقیقت و معانی ذاتی‌شان را بیابیم» (کاسیرر، ۱۳۶۷: ۴۷).

دیگر نظریه‌ای که به کاسیرر در بیان اندیشه‌هایش کمک می‌دهد نظریه‌ی «نامگرایانه»^۸ است. براساس این نظریه، نام‌ها و اسامی هر چیز در ابتدای شکل‌گیری زبان، ارتباطی طبیعی با ظاهر آن داشته‌اند. همانند نوشتار و خط هیروگلیف که متدرجاً از تصویر انتزاع یافت. کاسیرر در این باره به تحلیل مطالعه‌ای که اوزنر^۹ راجع به نام‌های خدایان انجام داده اشاره می‌کند و می‌نویسد: «بدین طریق او [اوزنر] به نظریه‌ای کلی درباره‌ی معنا (یامدلول) ... می‌رسد که در آن، عناصر زبانی و اسطوره‌ای همبسته‌هایی جدایی ناپذیرند» (کاسیرر، ۱۳۷۸: ۷۰). وی از نظام دلالت‌های زبانی اوزنر استفاده می‌کند و بحث «نشانه» را پیش می‌کشد. نیز با ارتباط دادن آن به معنا یا مدلول، صور فرهنگی جزئی را تفکیک می‌کند. از نظر او در چنین شرایطی:

«وظیفه‌ی ما نه جست و جوی وحدتی در منشأ، که در آن تقابلها از میان می‌روند و گویی در یکدیگر مستحیل می‌شوند [مانند خلط اسطوره و زبان؛ زبان و هنر]، بلکه وحدت ترانساندانال (فراباشی) انتقادی است که در آن فرمهای جزئی [یعنی اسطوره، زبان و هنر] حفظ می‌گردند و از یکدیگر بروشنی متمایز می‌شوند» (همان: ۷۱).

کاسیرر مشکل اعمال قدرت اسطوره بر آگاهی انسان را در جایی می‌یابد که روح^{۱۰} ابتدا صورت‌هایی در قالب اسطوره‌ها و مانند آن می‌آفریند. این تصاویر به تدریج به صور نمادینی بدل می‌شوند که روح را تحت تأثیر خود قرار می‌دهند، و روح نیز ناخودآگاه تحت سیطره‌ی صورت‌هایی که خود ساخته بود قرار می‌گیرد. برای رفع این معضل، وی سیر تحول زبان و هنر را یادآور می‌شود و می‌گوید: همان‌گونه که واژه‌ها و کلمات از ابتدا صورت طبیعی پدیده‌ها بودند و به تدریج و با تکامل زبان، این دلالت‌ها از دال آن‌ها جدا و بیگانه‌سازی شد و سرانجام ارتباط دال و مدلول^{۱۱}، قراردادی شد؛ و همان‌طور که در صورت‌های هنری، ابتدا میان «امر ایده‌آل» و «امر واقعی» هیچ تمایزی وجود نداشت و این تمایز و خودبسندگی برای صورت هنری، پس از اعصار متمدنی، شکل یافته و از حالت محاکاتی و تقلیدی به «منزله محصول صرف تخیل» و نبوغ دست می‌یابد؛ اسطوره و صور اساطیری روح نیز می‌بایست به چنین استقلال از پدیده‌ها برسند. وی شرط تحول را در جهان «جادویی - اسطوره‌ای» این می‌داند که روح در حالی که در میان تصاویر و نشانه‌ها به سر می‌برد و از آنها متأثر می‌شود، با بینش و فهم دقیق‌تری با آنها روبرو شود. یعنی همچنان که در سمبل‌های پدید آمده توسط خود سیر می‌کند، بداند که «آن سمبل‌ها، سمبل‌اند» (همان: ۶-۷۵).^{۱۲} روشن است که کاسیرر حتی هنگامی که سعی می‌کند به کمک دال و مدلول‌های زبانشناسی به تشریح کار خود بپردازد، دغدغه‌ی او پیراستن «اسطوره» از همه‌ی تعلقات زبانی، هنری و یا دیگر صورت‌هایی است که خطر فروکاستن و استحاله‌ی اسطوره در آن‌ها وجود دارد و

البته از تجربه‌های زیبایی‌شناسی و زبانشناسی نیز بهره می‌برد. مسئله‌ی کاسیرر در اسطوره‌شناسی، ابتدا استقلال بخشیدن به هویت یک صورت فرهنگی- یعنی اسطوره- است که به زعم او تنها از طریق پذیرش هستی‌خودبسنده‌ی آن می‌توان به درک و فهم درستش نزدیک شد. بنابراین اسطوره در تفکر کاسیرر دارای فرمی مستقل از سایر صورت‌های نمادین از جمله زبان و هنر است.

ب) مناسبات اسطوره و هنر از نگاه کاسیرر:

همانطور که اشاره شد، از نظر کاسیرر صورت‌های سمبلیک هرکدام هویت و موقعیت منحصر به فرد خود را دارند. وی اسطوره را دارای دو وجه اساسی می‌داند: یک ساخت عقلی و یک ساخت حسی. نظام و ساخت اسطوره ظاهراً دارای ساختاری مشابه هنر است و دور نیست که با آن مشتبه شود. اما بخشی از تمایزات میان اسطوره و هنر از همین «تفاوت مرتبه‌ی حسی» آن‌ها ناشی می‌شود. یعنی آنچه را که «اسطوره می‌بیند» و یا حس می‌کند، در حال و هوای خاص «شعف و هیجان» است. در حالی که پندار همین ویژگی- یعنی خصیصه‌ی هیجانی- به عنوان وجه مشخصه‌ی هنر، «بی‌عدالتی» درباره‌ی آن خواهد بود (کاسیرر، ۱۳۶۰: ۱۱۰ و ۲۰۹). همچنین باید دانست که وی به تقدم مناسک بر اسطوره معتقد است. لذا اسطوره از نگاه او همچون تفسیری بر مناسک آئینی است و «طبیعی» ماندن ارتباط میان دال و مدلول در اسطوره از این جهت است که روح، مدلول را همچون دال می‌بیند و تفاوت ذاتی، میان آنها نمی‌یابد. مثلاً هنگامی که شخصی اجرای مناسک قبیله‌ای را بر عهده می‌گیرد، نماینده‌ی فردیت خود به عنوان یکی از افراد قبیله تصور نمی‌شود. نه خود او، و نه کسانی که در مناسک حضور دارند او را همچون خودش در نظر نمی‌آورند. بلکه او اکنون همان چیزی است که در نقش آن ظاهر شده: اگر نقش خدایان را ایفا می‌کند، در آن لحظه او همان خداست و مناسک او صرفاً صورتکی مصنوعی نیست. بلکه به او قدرتی الهی خواهد بخشید. در نتیجه در اجرای مناسک هیچ کم و کاستی و یا «تغییر»ی نباید اتفاق بیفتد. در مورد طلسم‌ها و وردها و جادوها نیز روال چنین است.^{۱۳} اگر طلسم کامل نباشد مؤثر نمی‌افتد و اگر ذکر فراموش شده باشد جریان مناسک کامل نخواهد شد. از سوی دیگر آنچه به صورت تصویر و یا نوشتار در طلسم و جادو می‌یابیم، اعم از واژه‌ها، حروف و اشکال نباتی و حیوانی و انسانی و یا متافیزیکی، با حقیقت آن‌ها یکی‌اند. پرنده اگر دارای نسبتی با باران باشد، این نسبت مستقیم است. یعنی پرنده خود باران است، نه تجسمی از آن. با این تفاسیر، صورت‌هایی که در خدمت اسطوره قرار می‌گیرند، با حقیقت مسلّم چیزها یکی شده و به یک کارکرد بدل می‌شوند. در این مقام نمی‌توان و نباید چنین تصاویری را از بُعد زیبایی‌شناسانه‌ی مبتنی بر الهام و نبوغ تحلیل نمود. زیرا که هر بخشی از تصویر و ترکیب‌بندی آن، همان است که باید باشد. نه ذره‌ای بیش و نه کم. همه‌ی رنگ‌ها و فرم‌ها نخست باید در جایگاه کارکردگرایانه‌شان دیده شوند:

«اگر بخواهیم عالم ادراکات حسی و تخیلات اساطیری را دریابیم، نباید بنای کار را بر انتقاد از آنها

بر مبنای آرمان‌های نظری خودمان که راجع به شناخت و حقیقت هستند قرار بدهیم. کیفیات

راجع به تجربه‌ی اساطیری باید به صورت "کیفیات بی‌واسطه" دریافت شوند» (کاسیرر، ۱۳۶۷:

۱۱۷).

ارنست کاسیرر در تمایز صورت‌هایی که به خدمت اسطوره می‌آیند و صورت‌هایی که در خدمت هنر هستند، بدون آن- که صورهنری را زاییده‌ی اساطیر، و یا صوراسطوره‌ای را حاصل تخیل هنری بداند، دو مفهوم «تخیل اسطوره‌ای» و «تخیل زیبایی‌شناسانه» را پیش می‌نهد (همان: ۷۲). وی «تخیل زیبایی‌شناسانه» را نیز به اقسام آن در نظام زیبایی-شناسی محاکاتی و نظام زیبایی‌شناسی جدید معرفی می‌کند.^{۱۴} در نظام محاکاتی، روابط دال و مدلولی آثار هنری، وابسته به رابطه‌هایی «طبیعی» است. اما در نظام مبتنی بر نبوغ و الهام- که محصول فلسفه‌ی جدید است- این روابط به گستره‌ای از «قرارداد»ها ارتقاء می‌یابند. «تخیل اسطوره‌ای» دگرگونی خود را مرهون دگرگونی اساطیر در جوامع است. درحالی‌که «تخیل زیبایی‌شناسانه» دگرگونی‌اش را از تمایلات نوظهور هنر می‌گیرد. در تخیل اسطوره‌ای، ارتباط دال و مدلول، طبیعی است و تصویر - یا به لفظ وسیع‌تر: متن- هیچ نقد مستدل و عقلی را درباره‌ی نسبت‌های

میان اجزای خود بر نمی‌تابد. زیرا ویژگی فرم اسطوره‌ای، مقبول بودن بدون پرسش از چرایی در مقبولیت است. کاسیرر درباره‌ی ساختار اسطوره همچنین معتقد است که هر اسطوره دارای دو عنصر اصلی است: «یک عنصر نظری و یک عنصر هنری» (کاسیرر، ۱۳۶۰: ۱۰۸)؛ که همین امر می‌تواند در مطالعه‌ی اسطوره منحرف کننده باشد. مسأله‌ی حایز اهمیت و چالش برانگیز دیگری که در این بحث وجود دارد، تمایزات فرمی میان تصاویری است که به خدمت اسطوره می‌آیند و نیز تصاویری که در حیطه‌ی هنر قرار می‌گیرند. در این نظریه، اسطوره برای تأثیرگذاری و داشتن کارایی لازم، نیازمند تصویر است و تنها در جهان تصویر می‌تواند خود را متجلی کند. به نظر می‌رسد وجوه اصلی این دوگانگی بصری میان اسطوره و هنر نیز در ذات فرم آن‌ها قرار دارد. اشاره شد که از نگاه کاسیرر اشکال نظام اسطوره‌ای از آنجا ناشی می‌شود که در تبیین تصویر، ارتباط میان دال و مدلول را از رابطه‌ی «قراردادی» به رابطه‌ی «طبیعی» ارتقا می‌دهد. وی برای عبور روح از تأثیرپذیری از صورت‌هایی که خود ساخته بود پیشنهاد می‌کند، ارتباط طبیعی میان شیء و مدلول آن در هر سطحی از صور نمادین بی‌اعتبار گردد. اما این که هر کدام از اسطوره و هنر در این امر چه اندازه توفیق می‌یابند مسأله‌ی دیگری است.

کاسیرر در واپسین صفحات فلسفه‌ی صورت‌های سمبلیک به ظرفیت‌های آگاهی اسطوره‌ای، آگاهی دینی و بالاخره آگاهی زیبایی‌شناختی^{۱۵} در مواجهه‌ی با تصویر می‌پردازد. از نظر او، درحالی که اسطوره تصویر را بخشی از واقعیت جوهری یا پاره‌ای از جهان مادی می‌شناسد؛ فقط آگاهی زیبایی‌شناختی است که از این مسأله واقعا عبور می‌کند و در مقابل واقعیت تجربی اشیاء می‌پذیرد تصاویری که در اختیار دارد وهمی هستند (کاسیرر، ۱۳۸۷: ۲-۳۸۱). پرسش از این که آیا در تخیل زیبایی‌شناسانه (در مرتبه‌ی الهام و نبوغ) نیز که قاعده بر «قراردادی» بودن تصویر و محتواست، ممکن است رابطه‌ی «طبیعی» میان اثر هنری و مدلول آن برقرار شود و مفهومی نادرست و غیر عقلایی، طبیعتا درست انگاشته شود؟، مسأله‌ی اندیشمندان دیگری در دوران ساختارگرایی و پس‌ساختارگرایی شد.^{۱۶} کاسیرر گرایش‌های عمیق تجدد خواهانه را مخصوص نظام زیبایی‌شناسی جدید می‌داند (کاسیرر، ۱۳۷۳: ۱۸۵). با این توضیح که از نظر او، تا آغاز دوره‌ی جدید (یعنی عصر روشنگری و آغاز مدرنیته) که هنر مبتنی بر نظام زیبایی‌شناسانه‌ی محاکاتی بنا می‌شد، نتوانست هستی مستقل خویش را در صور فرهنگی بیابد. از نظر او در آن نظام دیرین، هنر یا دارای «تعبیر اخلاقی» بود و یا «تعبیر معرفتی» داشت و جنبه‌ی کارکردی بود که به آن هویت می‌بخشید. اما از دوره‌ی جدید و عصر روشنگری، جنبش‌های زیبایی‌شناسی مختلف توانستند ضرورت‌های جدیدی برای هنر- از جمله: هنر بودن- در نظر بگیرند و ضرورت‌های پیشین را کنار بزنند. فارغ از این که سیر این تحولات به چه صورت اتفاق افتاد، شاید آن‌چه این‌جا اهمیت دارد، جریان‌ی احساس‌گراست که هم‌زمان با روشنگری عقل‌گرای فلاسفه‌ای مانند کانت آغاز شد. به زعم کاسیرر زیبایی‌شناسی با روسو^{۱۷} و گوته^{۱۸} وارد مرحله‌ی جدید می‌شود و از «نظریه‌ی تقلیدی» یا محاکاتی عبور می‌کند. به نظر می‌رسد حالت دیگری هم وجود دارد که طی آن، سیر بازگشت به محاکات از نبوغ و الهام برقرار می‌شود و کاسیرر در توضیح این وضع به نقل از گوته و در نقد عقل‌گریزی رمانتیسیسم^{۱۹} می‌گوید: هرگاه، هرگونه هنر توصیفی را با «فوران خودجوش احساسات نیرومند» برابر بگیریم، «فقط نشانه (دال) دگرگون می‌شود نه معنا (مدلول) و در این صورت هنر به همان جایگاه نظریه‌ی تقلیدی باز می‌گردد» (همان: ۱۸۹)، و به کارکردهای دیرین خود تن در می‌دهد. باری سلب کارکرد از هنر ذیل عنوان «هنر برای هنر»^{۲۰} که منتج از انگاره‌های رمانتیسیسم بود و تجربه‌های جدیدی در تاریخ هنر به ثبت رسانید- ظاهرا در فقدان کارکرد، ارمغانی جز تجویز کارکردهایی جدید و غیر قابل پیش‌بینی برای آن به همراه نداشت. شاید مارکس^{۲۱} از نخستین کسانی بود که مقابل هنر برای هنر ایستاد و از آن به شدت انتقاد نمود. بخشی از چالش‌هایی که هنر برای هنر در مدرنیسم ایجاد نمود، به شکلی دقیق‌تر در مجادله‌ی درونی اعضای مکتب فرانکفورت که گرایش‌های مارکسیستی گوناگون داشتند نمایان است.

آن چه که در اواسط قرن بیستم - یعنی حوالی سال ۱۹۴۹ - به عنوان مکتب فرانکفورت شناخته شد، ریشه در پژوهش‌ها و مطالعاتی داشت که با محوریت یک مؤسسه (تأسیس ۱۹۲۳) انجام پذیرفته بود. ماکس هورکه‌ایمر^{۲۲}، تئودور ویزنگروندآدورنو و والتر بنیامین، به عنوان سرشناس‌ترین اعضای مکتب فرانکفورت شناخته می‌شوند.^{۲۳} دیالکتیک - روشنگری: قطعات فلسفی - که نخستین بار در سال ۱۹۴۴ به چاپ رسید و منبع اصلی مورد بحث در این بخش مقاله است - حاصل مباحثاتی بود که هورکه‌ایمر و آدورنو در سالهای جنگ و تبعید در آمریکا داشتند. این کتاب با مطالعه و بررسی بنیان‌های روشنگری به نقدی همه‌جانبی از روشنگری و ماهیت «اسطوره‌ساز» آن می‌پردازد. مفاهیم «عقل ابزاری» و «عقل انتقادی» که در این کتاب مطرح شده‌اند، وامدار نظریه‌ی انتقادی هورکه‌ایمر هستند (مکاریک، ۱۳۸۴: ۳۰۶). بخش نخست این کتاب که با عنوان «مفهوم روشنگری» نام‌گذاری شده است، تاریخچه‌ای آسیب‌شناسانه از روشنگری و ملزومات آن ارائه کرده است و با طرح پرسش‌هایی بنیادین - از جمله پرسش از چگونگی نابودی روشنگری به دست خویش - سعی می‌کند به نقد خرد در مدرنیته بپردازد. مطلب کلیدی که دائم تکرار و یادآوری می‌شود، پرسش از «عزم و ماهیت آغازین اسطوره‌زدایی روشنگری» است که بنا به اعتقاد مؤلفان نه تنها به وقوع نپیوست، بلکه روشنگری خود تبدیل به جریانی اسطوره‌ساز شد. مثلاً در دیباچه‌ی کتاب می‌خوانیم:

«علت اصلی لغزش روشنگری به اسطوره را نه در اسطوره‌های ناسیونالیستی، پآگان و دیگر اسطوره‌های مدرنی که دقیقاً به قصد ایجاد چنین لغزشی قالب ریزی شده‌اند، بلکه باید در خود روشنگری‌ای جست که به واسطه‌ی ترس از حقیقت فلج شده است» (هورکه‌ایمر و آدورنو، ۱۳۸۴: ۲۱).

البته باید خاطر نشان کرد که اگر چه در این‌جا اسطوره‌های ناسیونالیستی و فاشیستی، ظاهراً بی‌اهمیت تلقی شده‌اند، در سراسر کتاب اما با ذکر مثال‌ها و استعارات پی‌درپی، ارجاع اصلی هرگونه اسطوره‌سازی در مدرنیسم، پدیداری کاریزما و جذبه‌ی پیشوا (یا هیتلر) در قالب فاشیسم است. از سوی دیگر «هراس» و ترسی که روشنگری با خود به ارمغان آورد - یعنی ترس از تمایزات فردی و هراس فرد نسبت به جاماندن از هم‌سانی‌های جمعی و توده‌ای ناشی از مدرنیسم - مورد انتقاد مؤلفان قرار می‌گیرد. از نگاه آنها «فاکت‌ها» و امور واقعی‌ای که توسط «باورهای قراردادی» و مسلط «علم، تجارت و سیاست» به سرعت تبدیل به «کلیشه‌ها» و اموری معقول شدند؛ بی‌آنکه کاملاً ادراک و اندیشه شوند، در حالتی قرار گرفتند که نه تنها هیچ تفکری را برنمی‌تابند، بلکه تفکر، فلسفه و هنر را نیز با خود هماهنگ و همراه نموده‌اند. از نگاه نویسندگان کتاب، این همان وضوح دروغین و «معافیت از مفهوم پردازی»‌ای است که شاخصه‌ی اسطوره‌هاست (همان: ۲۲). و هنگامی که هنرها و نشانه‌های بصری و رسانه‌های ارتباط جمعی، به این وضوح دروغین و گریز از مفهوم‌پردازی‌ها کمک کنند، واجد اسطوره بوده و نیازمند اسطوره‌زدایی‌اند. لحن دیالکتیک روشنگری در قیاس با آثار کاسیرر، صراحت و تلخ‌کامی زایدالوصفی در برابر روشنگری و فاشیسم دارد.

یکی دیگر از وجوه تمایز نگاه این اعضای مکتب فرانکفورت و کاسیرر، مواجهه‌ی متفاوت آنها با روشنگری است. از نگاه کاسیرر - به عنوان فیلسوفی نوکانتی - پدیدارشدن اساطیر در مدرنیسم، ناشی از ناتمام ماندن پروژه‌ی روشنگری در توجیه صور فرهنگی و حسی به نظر می‌رسد. تلاش وی نیز در جهت پر کردن همین خلأ است. اما نویسندگان دیالکتیک روشنگری، که اساطیر را امر تضمین شده‌ی روشنگری می‌پندارند^{۲۴}، دغدغه‌ای برای تعمیر معایب آن ندارند. گسترده‌ترین و عمیق‌ترین اصل که در روشنگری، از سوی هورکه‌ایمر و آدورنو با مثال‌ها و قیاس‌ها بر آن تأکید شده و برای آنها از اهمیت فوق‌العاده برخوردار است، «همسانی» و یک‌رنگی تحمیل شده‌ی روشنگری است. بدین‌وسیله روشنگری وجوه امتیاز و اصالت تفاوت‌های فردی را در هیئت خردی عام - و به اصطلاح «ابزاری» شده - پایمال نموده است. شاید نخستین نقطه‌ی تمایز زیبایی‌شناسی هورکه‌ایمر و به‌طور مشخص‌تر آدورنو، با عضو دیگر مکتب فرانکفورت - والتر بنیامین - نیز در نوع برخورد و نگرشی است که هر یک نسبت به همسان‌سازی و یا «بازتولید» اتخاذ نمودند. نقل سرود دوازدهم حماسه‌ی ادیسه از هومر - که فهم آن اهمیتی مضاعف در شناخت شکاف فکری میان

آدورنو و بنیامین دارد- از این قرار است که: ادیسئوس (اولیس) پس از درخشش در جنگ «تروا» و ساختن اسب چوبی- چنان که مشهور است- به همراه جمعی از خدمه و سربازان با قایق، راهی زادگاهشان می‌شوند. تا آن‌که به پریان دریایی (سیرن‌ها) آوازخوان می‌رسند. ادیسئوس قبلا از طریقی مطلع شده بود که اگر او و همراهانش گوش به نغمه‌ی زیبای پریان بسپارند، به صخره‌ها برخورد کرده و هیچ‌گاه نمی‌توانند به زادگاه خویش بازگردند. بنابراین فرمان می‌دهد افرادی همگی گوش‌هایشان را از موم پُر کنند و فقط پارو بزنند تا به سلامت از دام نغمات دلفریب پریان عبور کنند. به غیر از خودش که دستور می‌دهد او را محکم با طناب به دکل ببندند^{۲۵}. اهمیت این داستان به لحاظ تفسیری است که هورکهایمر و آدورنو از آن کرده‌اند. این تفسیر سوای همه‌ی تحلیل‌هایی که در نقدهای مختلف از آن شده است، دارای یک وجه اساسی است که می‌تواند به نمایاندن نسبت پرولتر^{۲۶} و بورژوا^{۲۷} در تفکر نو- مارکسی نویسنده‌گان کمک کند. یعنی دیگر وجه تمایزی که موجب بروز اختلاف میان آدورنو و بنیامین در تبیین زیبایی‌شناسی‌شان گردید. درک این تفاوت دیدگاه، پیوند تنگاتنگی با مسئله‌ی تفاوت‌های اسطوره‌شناسی بنیامین و آدورنو نیز دارد. هورکهایمر و پس از او آدورنو، برداشت مسلط و تعمیم یافته‌ی «مارکسیسم رسمی» را که پس از جنگ جهانی دوم همچنان پا برجا بود رد کردند. با این توضیح که هورکهایمر در بیان اندیشه‌های انتقادی خویش، نسبت به نقش پرولتاریا (طبقه‌ی کارگر)- که در تفکر مارکسیستی رایج دارای توانایی بالقوه‌ی «رهایی‌بخشی» در جوامع سرمایه‌داری (بورژوایی) است- به دیده‌ی تردید نگریسته بود (باتومور، ۱۳۷۵: ۲۰). آدورنو نیز در آثاری که پس از جنگ جهانی دوم نوشت، بر این نکته تأکید نمود و اظهار داشت که: گونه‌ای خوش‌پنداری و «خیال‌پردازی» است، اگر بپذیریم با «تکامل سرمایه داری امکان و توان رهایی» توسط نیروی تولید (پرولتر) پدیدار خواهد شد (احمدی، ۱۳۸۰: ۱۲۸). به بیان روشن‌تر همان‌گونه که از تفسیر سرود دوازدهم ادیسه برمی‌آید، پرولتاریا و سرمایه‌داری، برای مفسران این داستان- یعنی هورکهایمر و آدورنو- همسان- اند:

«گوش‌های گری که تنها نصیب پرولترهای مطیع از زمان ظهور اسطوره تا به حال بوده است
[یعنی گوش‌های پر از موم شده‌ی خدمه و سربازها] به فلج‌شدگی اربابان طناب پیچ شده [یعنی
ادیسئوس]، هیچ مزیتی ندارند» (هورکهایمر و آدورنو، ۱۳۸۴: ۸۳).

در حالی که والتر بنیامین با وجود همه‌ی کاستی‌ها و رنج‌هایی که در دوران جنگ جهانی متحمل شد، همواره به «انقلاب محتوم پرولتاریا» معتقد ماند. این گرایش‌ها در بنیامین ریشه‌های دیگری هم داشت که در این سطور نمی- گنجد. امید بستن بنیامین به انقلاب طبقه کارگر منجر به تفاوت بنیادین نگاه او به هنر در مقایسه با آدورنو گردید. در توضیح دیگر وجه تمایز بنیامین و آدورنو نیز باید به «صنعت‌فرهنگ‌سازی» نزد آدورنو و هورکهایمر اشاره نمود. در جملات آغازین از صنعت‌فرهنگ‌سازی می‌خوانیم:

«اینک فرهنگ، یکسانی را به همه چیز سرایت می‌دهد. فیلم، رادیو و مجلات جملگی نظامی را
شکل می‌بخشند... سینما و رادیو دیگر نیازی ندارند تا به هنری بودن تظاهر کنند... در حال حاضر
تکنولوژی صنعت‌فرهنگ‌سازی، خود را به صرف استانداردسازی و تولید انبوه محدود کرده است، و
هر آن چیزی را که متضمن بروز تمایزی میان منطبق اثر و نظام اجتماعی بود، قربانی می-
کند» (همان: ۱۱-۲۰۹).

این بخشی از دغدغه‌هایی است که هورکهایمر و آدورنو در بحث از روشنگری، خرد ابزاری و نقادی مدرنیته به آن نظر دارند که مستقیماً در تبیین «صنعت‌فرهنگ‌سازی» و متعاقب آن زیبایی‌شناسی آن‌ها اثرگذار شد. بنابراین رادیو به مثابه ابزاری برای تبلیغات مستقیم و غیرمستقیم بورژوازی و فاشیسم در مظان اتهام نگاه نشانه‌شناسانه و نومارکسی ایشان است. از نظر نویسندگان دیالکتیک روشنگری، می‌توان رادیو را دارای همان شأنی تصور کرد که دستگاه چاپ برای جنبش اصلاح دینی داشت (همان: ۲۷۳). استفاده از رسانه‌های جمعی برای تسلط بر توده‌ها برای ایشان منحوس و فریبنده است، زیرا جریان تعقل انتقادی را در کوران نشانه‌های طبیعی شده، عقیم می‌سازد.

در سال ۱۹۳۵ بنیامین مقاله‌ای با عنوان «اثر هنری در عصر بازتولید مکانیکی»^{۲۸} نوشت و دیدگاه خود را راجع به آثار و تبعات مفید و ارزشمندی که تکنولوژی برای زدودن «آثورا»^{۲۹} از اثر هنری به دنبال داشته است، مطرح کرد. عده‌ای این مقاله را نقطه مقابل «سرآغاز کار هنری» مارتین هیدگر^{۳۰} قلمداد می‌کنند که در همان دوران نوشته شده (Emerling, 2005: 99). اگرچه بنیامین در مقاله‌اش هیچ ارجاعی به این اثر هیدگر نکرده است. برخی دیگر معتقدند در تدوین مقاله‌ی اثر هنری در عصر بازتولید مکانیکی، وی با تحلیل‌های ماکس وبر^{۳۱} از این‌که چگونه در جوامع صنعتی، هنر به یک دین جایگزین و عامل «رستگاری بخش»^{۳۲} تبدیل می‌شود، همسو بوده است (Frascina et al, 1992: 293). بنیامین در پیشگفتار مقاله‌اش، هدف نهایی خود را «خواست‌های انقلابی هنر» عنوان می‌کند (بنیامین، ۱۳۸۸: ۱۷)؛ که به نظر می‌رسد این هدف، تا اندازه‌ای در معاشرت با برتولت برشت صورت‌بندی شده باشد. مفهوم خواسته‌ی انقلابی برای هنر، یادآور تئاتر برتولت برشت است که آن‌را در قالب «تئاتر غیر ارسطویی» یا تئاتر روایی تبلیغ می‌کرد. نظریه‌ی تئاتر روایی برشت قصد داشت با شگردهایی مختلف از جمله «فاصله‌گذاری»، مخاطبان خود را به تفکر وادار کند و آنها را از نظریه‌ی کاتارسیس - که برشت آن‌را استغراق مخاطب در حالات احساسی و هیجانات تهی می‌دانست - دور کند (برشت، ۱۳۷۸: ۱۱۲؛ ضیمران، ۱۳۸۷: ۱۳). بنیامین در آخرین جملات مقاله‌ی مذکور، هنر را همچون «اسلحه» ای دیرپا و روزآمد شده در اختیار پرولتاریای رهایی‌بخش می‌بیند، که در برابر فاشیسم به ابزاری مشابه دست یافته باشد. همان‌طور که گفته شد، این نگرش والتر بنیامین درباره هنر، ناشی از امیدواری او به طبقه‌ی کارگر و انقلاب محتومش بود. به زعم آدورنو، برای رهایی هنر از ورطه‌ی اسطوره‌ها، باید به هنرهای «اصیل» روی آورد و از هنر عوامانه پرهیز نمود؛ درحالی‌که بنیامین معتقد بود که «اصالت» اثر هنری، عامل اصلی در اسطوره‌سازی و تقدس بخشی به آثار هنری و در نتیجه گریز این آثار از نگرش انتقادی است. وی با تمجید از صنعت تکثیر، درباره «اصالت» و هاله‌ی اثر هنری توضیح می‌دهد که در بازتولید مکانیکی، به دو دلیل این اصالت نزد نسخه‌ی اصل رنگ می‌بازد: نخست این‌که بازتولید می‌تواند تجربه‌ی متفاوت‌تری از نسخه‌ی اصل ارائه دهد. و دیگر این‌که بازتولید در عصر جدید می‌تواند به مخاطبش تجربه‌های زمانی و مکانی متفاوت و متنوع‌تری را نسبت به نسخه‌ی اصل و تجربه‌ی آن بدهد (بنیامین، ۱۳۸۸: ۲۲). باید توجه داشت که منظور از فروپاشی هاله و اصالت اثر هنری، تلاشی است که بنیامین در جهت افسون‌زدایی و رهایی هنر از اسطوره مدنظر داشته است. آدورنو در مقاله‌ای تلویحا به بازتولید مکانیکی بنیامین کنایه می‌زند و هشدار می‌دهد که تکنولوژی، خلاقیت و نوآوری هنری را با ترویج «مخاطب منفعل» نفی کرده و در نتیجه آگاهی سیاسی را متوقف می‌کند (Emerling, 2005: 43). در دیالکتیک روشنگری نیز، آدورنو و هورکهایمر مدام از ترس و وحشتی اسطوره‌ای و افسون شده بحث می‌کنند که رهاورد یک‌شکل شدن و هم‌سانی مدرنیسم است. بنیامین، پدیداری این همسانی را که محصول بازتولید مکانیکی است، عامل فروپاشی هاله و اصالت اثر هنری می‌داند و آن‌را به فال نیک می‌گیرد؛ پدیده‌ای که آدورنو نیز خود در این مورد با بنیامین موافق است (Adorno, 1992: 74). بنیامین به آسیب‌سنجی رسانه‌هایی که مدام از فواید آن‌ها تمجید می‌نمود کمتر توجه و علاقه نشان داد. در طرف مقابل، آدورنو و هورکهایمر با کوله‌بار عظیم نشانه‌ای - که فقط بخشی از آن در دیالکتیک روشنگری منعکس است - چاره‌ی کار را در تمایزگذاری میان آثار هنری تشخیص می‌دهند. از نگاه ایشان تنها آثار «اصیل» هنری هستند که به امر حقیر و تکرار و محاکات صرف و نخوت کارکردی بودن نمی‌پردازند. شاید بتوان پیام اصلی مقاله‌ی «اثر هنری در عصر بازتولید مکانیکی» را جستجوی مصمم برای کشف شیوه‌های بیانی جدید و پالودن رسانه‌های پیشین از کلیشه‌ای کهن دانست. جستجویی از جنس فاصله‌گذاردن میان چیزها و تعاریف معلوم آن‌ها. بنابراین فیلم، سینما و عکاسی در درجه‌ی اول برای بنیامین به عنوان رسانه‌هایی که او را در زدودن و فروپاشی هاله‌ی اثر هنری یاری می‌رسانند مطرح‌اند؛ و سپس به عنوان قدرتی که این رسانه‌ها در مخالفت با فاشیسم می‌توانند به توده‌ها بدهند. به نظر می‌رسد که بنیامین برای افسون‌زدایی اثر هنری، ناخواسته افسونی جدید را طرح می‌کند. او می‌خواهد که اثر هنری، کارکردی غیر از «هنر بودن» داشته باشد و بعدها کارکرد هنری‌اش دیده شود و در این کارش بیش از پیش، عقاید مارکسیستی وی

نمایان است. مثلا آثار هنرمندانی همچون کافکا^{۳۳}، پروست^{۳۴}، بودلر^{۳۵} و نیز فتومونتاژهای که یان هر تفلید^{۳۶} تهیه می‌کرد مورد ستایش بنیامین بودند(تصویر ۱). زیرا ایشان توانسته بودند با تکیه بر استعارات و تماتیل، شیوه‌های بیانی متفاوتی را به تجربه‌های هنری عرضه کنند(Frascina et al, 1992: 293؛ ضیمران، ۱۳۸۷: ۱۴). حتی زمینه‌های شکل‌گیری برخی تکنیک‌های هنری نیز گاه به این تفکرات وابسته بود.

مثلا هنگامی که فتومونتاژ توسط دادائیس‌ها^{۳۷} به عنوان یکی از تکنیک‌های ارائه‌ی عکس، پوستر یا هر اثر هنری و یا ادبی دیگر معرفی شد، پشتوانه‌ی فکری تقریبا مشابهی با مباحث مورد نظر بنیامین داشت. بنابراین فوتومونتاژ، نه تنها می‌توانست تصاویر بریده و غیر مرتبط را در کنار یکدیگر و در قالب یک اثر به نمایش بگذارد، بلکه فراتر از آن به دنبال ایجاد روش مخربی بود که بتواند با تقابل تصاویر، اهمیت معناهای اولیه و کلیشه‌ای مرسوم را از میان بردارد(جولیر، ۱۳۸۷: ۷-۱۵۶). بنیامین در جایی دیگر^{۳۸}، فیلم، عکاسی و فتومونتاژ را به عنوان نمونه‌هایی ستودنی از عناصر اصلی مدرنیسم در نظر می‌گیرد: مانند آن چیزی که در دادا و یا سوررئالیسم به‌وقوع پیوست. وی در آن‌جا استدلال می‌کند که: در برابر فشارهای سرمایه‌داری و فاشیسم، «هنر سیاسی» باید تماشاگران را برای دیدن انعکاس خود، و در نتیجه برای رشد «آگاهی انتقادی» از بازنمایی‌های موجود در جامعه تشویق کند. زیرا در حالی که به نظر می‌رسد بازنمایی‌ها، نمایشی صادقانه از واقعیت ارائه می‌دهند، اغلب «آرمانی» و «مبتنی بر ایدئولوژی» هستند(Frascina et al, 1992: 293).

ADOLF - DER ÜBERMENSCH



SCHLUCKT GOLD UND REDET BLECH

تصویر ۱- یان هر تفلید John Heartfield، آدولف- سوپرمن، طلا می‌بلعد و آهن‌پاره بیرون می‌ریزد، فتومونتاژ، ۱۹۳۲(Frascina et al, 1992: 294).

در آن سو، آدورنو با مطالعه‌ی مقاله‌ی بنیامین، نقدهایی به آن طرح می‌کند و در قالب نامه برای او می‌فرستد. بخشی از این نامه که به بحث «هنر برای هنر» می‌پردازد در ادامه نقل می‌شود:

«اگر شما از سینمای مبتذل^{۳۹} در برابر سینمای فاخر دفاع می‌کنید، هیچ کس نمی‌تواند به اندازه‌ی من با شما موافق باشد؛ اما «هنر برای هنر» نیز به همان اندازه نیازمند دفاع کردن است، و در برابر جبهه‌ی متحدی که به زعم من از برشت... گسترده شده، با حمایت کافی نجات خواهد یافت» (Adorno, 1992: 74؛ آدورنو، ۱۳۸۸: ۸۲).

مشهود است که دل‌بستگی آدورنو به «هنر برای هنر» در مقابل گرایش بنیامین به شکستن فضای صرفاً رمانتیکی هنر که در «جبهه‌ی برشت» جای می‌گیرد، قرار داشت. علاوه بر این، از نگاه آدورنو و هورکهایمر - در دیالکتیک روشنگری - عکاسی و سینما به هنری بودن تظاهر می‌کردند و خود را تلویحا هنر می‌شمردند (هورکهایمر و آدورنو، ۱۳۸۴: ۲۱۰). در حالی که بنیامین، پرسش از هنر بودن عکاسی را از اساس اشتباه دانسته و هر ژرف‌اندیشی در این باره را بیهوده می‌خواند (Benjamin, 1992: 302). از نظر او عکاسی توانست سرشت و ماهیت هنر را دگرگون سازد و تنها همین قابلیت عکاسی کافی بود تا نقاشی را به چالش‌هایی عمیق و جدی بکشد.

به نظر می‌رسد نظرات بنیامین و آدورنو، به طور مشخص دو وجه سلبی و ایجابی دارند. وجه سلبی، ناشی از تلاش‌های نشانه‌شناسانه و اسطوره‌شناسی آن‌هاست. و وجه ایجابی، بیانگر ایده‌های زیبایی‌شناسانه‌ی دو طرف است. هر دو طرف مخاطب خود را با پدیده‌های اسطوره‌ای جدیدی آشنا می‌کنند. بنیامین سلب از کلیشه‌ها و اصالت را مدنظر دارد، و نویسندگان دیالکتیک روشنگری - ورای سنت و تجدد - به نشانه‌های انگیزش دار و مخرب توجه داده‌اند. شاید اختلاف ایشان از وجه ایجابی قوت می‌گیرد. آدورنو و هورکهایمر در پی اسطوره‌زدایی از اثر هنری، به فکر تأسیس قاعده‌ای می‌افتند که روند اسطوره‌سازی و زایش اساطیر را متوقف نماید. در آن‌سو بنیامین در برابر اسطوره، به بازتولید و هنر سیاسی، دل‌بستگی دارد: عزم او برای پیش‌نهادن شیوه‌ی بیانی جدیدی است که به مصرف فاشیسم نیاید و در مقابل پرولتاریا را به پیروزی و رهایی موعود نزدیک‌تر کند. در میان آشفتگی و درهم‌آمیختگی نشانه‌های بورژوازی و پرولتاریا، به نظر می‌رسد بهترین مسیر، همان راهی باشد که آدورنو و هورکهایمر برگزیدند تا از نیرنگ احتمالی هیچ نشانه‌ای جا نماند: اسطوره‌شناسی در قالب نشانه‌شناسی. اما در تأسیس قاعده‌ای که بتوان قدرت اسطوره را سد کند، به تمایز و دوگانگی در ارزش‌گذاری هنر رسیدند. در حالی که از نظر کاسیرر هر تلاشی برای ابطال و از میان برداشتن اسطوره، از همان ابتدا با شکست مواجه خواهد شد. نه به این معنا که نتوان بر قدرت آن فائق آمد. کاسیرر در انتهای اسطوره‌ی دولت درباره‌ی اسطوره‌های سیاسی می‌نویسد:

«از میان بردن اسطوره‌های سیاسی فراسوی توان فلسفه است، زیرا اسطوره از لحاظی آسیب‌ناپذیر است: استدلال‌های عقلی بر آن بی‌اثرند و نمی‌توان آن‌را با قیاس‌های منطقی ابطال کرد. اما فلسفه می‌تواند خدمت مهم دیگری انجام دهد، فلسفه می‌تواند به ما کمک کند تا خصلت دشمن را بفهمیم» (کاسیرر، ۱۳۷۷: ۴۲۲).

در نظر کاسیرر قدرت هر اسطوره تا جایی تداوم دارد که «آگاهی» از آن وجود نداشته باشد. چون کارآیی اسطوره در هنگام مسخ‌شدگی محیط پیرامونی‌اش انجام‌پذیر است. آدورنو و هورکهایمر پس از شناخت اسطوره‌ها، این اسطوره‌شناسی را تا مرحله‌ی خلق و زایش آن‌ها پیش بردند. در حالی که نشانه‌شناسی هر چند به تحلیل نشانه‌ها تمایل داشته باشد، هیچ‌گاه این شناخت را به مرحله‌ی خلق و زایش نشانه‌ها نمی‌تواند - و نباید - تسری دهد. هر کاری که برای جلوگیری از زایش اسطوره در این معنا برگزیده شود، در واقع یک اسطوره‌سازی جدید است که به‌زودی هویت اسطوره - ای خود را می‌یابد. آدورنو و هورکهایمر به هنری فکر می‌کردند که باید در آشفته‌بازار جنگ و از خودبیگانگی‌های آدمی در مدرنیته، به صحنه بیاید و با موضع و نگاهی «منفی» بتواند شرایط را برای «رهای سوژه» مهیا کند. ویژگی‌ها و ایده‌هایی که تماما به نظریه‌ی انتقادی معطوف است (حیدری، ۱۳۸۷: ۷-۶۶). ایده‌های برشت و بنیامین در زیبایی‌شناسی - که عملا در تئاتر برشت اجرا می‌شد - چالشی پایان‌ناپذیر در برابر «نظریه‌ی انتقادی» و زیبایی‌شناسی آدورنو^{۴۰} قرار داد. نظریه‌ای که به دنبال شکستن محدوده‌ها و حریم‌های هنر اصیل گام برمی‌داشت. نظریه‌ی انتقادی به آرمان‌های هنری

جدا از متن جامعه و توده‌ها- و در عین حال مسلط بر آن‌ها- می‌اندیشید. هنر در این دیدگاه باید از قالب‌ها و نظم ماشینی جامعه جدا شده و از این طریق، موفق به کسب قدرت انتقادی خود شود. اما به نظرمی‌رسد، گزینش قسمتی از هنر برای این مأموریت خطیر (یعنی انتخاب و ترویج هنر والا و اصیل) کارایی لازم را از این نظریه زدود.

نتیجه‌گیری:

وجوه تمایز اسطوره‌شناسی کاسیرر با تقریرات آدورنو و بنیامین در باب اسطوره بنیادین و مبنایی است و در نتیجه مناسباتی که ایشان میان هنر و اسطوره قائل هستند، متفاوت از هم است. باوجود این‌که منبع الهام‌بخش هر دو طیف از متفکران مذکور برای مطالعه‌ی اسطوره، نمادپردازی‌های تبلیغاتی فاشیسم به نظر می‌رسد، تفاوت‌هایی در روش مطالعه و مواجهه‌ی ایشان با موضوع وجود دارد. درحالی‌که از نگاه کاسیرر صور زیبایی‌شناسانه در نظام محاکاتی، تنها می‌توانند صورت پیشرفته‌تری از نظام حاکم بر تصاویر در قیاس با صور اسطوره‌ای - که رابطه‌ای «طبیعی» میان دال و مدلولشان برقرار است- باشند؛ والتر بنیامین و تئودور آدورنو - همین‌طور برشت و در پی او رولان بارت- در به‌کارگیری لفظ اسطوره و یا اسطوره‌مندی برای آثار هنری، ابایی از همسان‌نگری فرمی در صور نمادین ندارند. کنکاش اسطوره در تفکر کاسیرر، پیش از هر چیز نیازمند پذیرش نظام مستقلی است که اسطوره را فارغ از هنر و یا زبان بشناساند. بنابراین مسئله‌ی کاسیرر در اسطوره‌شناسی، شناخت ساز و کارهای حاکم بر شکل‌گیری، دوام و تأثیرگذاری اسطوره است که البته در این راه، ناگزیر از تبیین نسبت اسطوره با زبان و هنر نیز بوده است. اگرچه خود به این نکته اذعان نمود که ساختار اسطوره به این دلیل که نیازمند تصویر است دارای وجهی هنری است. اما در مکتب فرانکفورت، جایی که دو گونه‌ی متفاوت و شاید متعارض از اسطوره‌شناسی شکل گرفت؛ نگرش بدبینانه‌ای در مطالعه‌ی اسطوره برای شناساندن ابزارهای روز آمد شده‌ی قدرت و مضامین آن‌ها در پیش گرفته شد که شباهتی با انقلاب کپرنیکی کاسیرر نداشت. بلکه به نوعی نشانه‌شناسی تمرکز می‌داد که تمییز میان هنر و اسطوره را دشوار می‌نمود. مسئله‌ی ایشان اسطوره نبود، بلکه پیراستن هنر از اسطوره و ایدئولوژی بود. هدف و مقصدی که اعضای مورد نظر در مکتب فرانکفورت در پیش گرفته بودند تا اثر هنری را به جایگاه و موقعیت عملکردی شایسته‌ی آن در جامعه برسانند، تقریباً مترادف و موازی با یکدیگر بود. اما هنگامی که روش خود را بیان می‌کردند- از جمله به این دلیل که عقاید مارکسیستی متفاوتی داشتند و نیز شناخت و تعریف متفاوتی از گونه‌ها و رسانه‌های هنری مدنظرشان بود- مسیرشان جدا شد و در برابر یکدیگر قرار گرفتند.

پی‌نوشت:

¹ -Theodor Adorno

² - Ernest Cassirer

³ -Walter Benjamin

⁴ - Bertolt Brecht, (۱۹۵۶-۱۸۹۸): نمایش‌نامه‌نویس، شاعر، کارگردان و نظریه‌پرداز آلمانی که از جمله تأثیرگذارترین نظریه‌پردازان درام در سده‌ی بیستم به‌شمار می‌رود(پین، ۱۳۸: ۱۳۸).

^۵ - نوکانت‌گرایی neo-Kantianism: جریان غالب فلسفه آلمان در ابتدای قرن بیستم، و رویکردی مؤثر در حوزه‌ی علوم انسانی و علوم اجتماعی بود. نوکانتی‌ها را می‌توان به دو مکتب «ماربورگ» و «هایدلبرگ» تقسیم کرد. نماینده‌ی مکتب ماربورگ، هرمان کوهن بود (پین، ۱۳۸۶: ۷۷۹) که کاسیرر از وی تأثیرات بسیاری گرفت و در نتیجه از نوکانتی‌های ماربورگ شناخته می‌شود.

^۶ - ترکیب واژگان «پدیدارشناسی انتقادی» و «تحلیل انتقادی» مستقیماً نقل قول شده‌اند و به جریان خاصی اشاره ندارند.

^۷ Max Muller (۱۹۰۰-۱۸۲۳) زانشناس بریتانیایی زاده‌ی آلمان.

^۸ -Naminism

^۹ -Usner

^{۱۰} - چنانچه از متن کتاب برمی‌آید، محتملاً روح به منزله‌ی سوژه = شناسنده مورد نظر بوده است.

^{۱۱} - دال، مدلول و دلالت، را بیش از همه با نام مؤثرن فردینان دوسوسور و در قالب «نشانه‌شناسی» مورد بحث وی می‌شناسند. بسیاری دیگر نیز در این باره به بحث و ارائه‌ی تعارف پرداخته‌اند. از نظر سوسور، دال چه دیداری باشد و یا شنیداری، از راه حواس درک می‌شود. اما مدلول غایب و به لحاظ هستی‌شناختی ناروشن و مبهم است و مابین «تصویر ذهنی»، «مفهوم» و «واقعیت» است (مکاریک، ۱۳۸۴: ۱۱۷). البته روشن نیست که کاسیرر دال و مدلول را به همان تعریف سوسور از این واژگان استفاده کرده باشد.

^{۱۲} - البته کسانی مانند دیوید بیدنی David Bidni معتقدند که او هرگز نتوانست چنین چیزی را به اثبات برساند. گرچه خود او تصور می‌نمود که چنین کرده است. بیدنی با اعلام این‌که در وجود «ذهن اسطوره‌ساز» تردید دارد می‌گوید: «هر جا که اندیشه و پندار به سیاقی غیرانتقادی و تعمداً برای برانگیختن توهمات و خیال‌های باطل اجتماعی به خدمت گرفته شود، اسطوره سر بر می‌آورد» (۱۳۷۳: ۹-۱۷۸).

^{۱۳} - برای مطالعه بیشتر در این باره نک. به: (بیدنی، ۱۳۷۳: ۱۶۶)

^{۱۴} - برای آگاهی بیشتر از سیر تحولات زیبایی‌شناسی و نزدیک شدن به آرای کاسیرر در این باره مراجعه کنید به فصل پایانی کتاب: فلسفه روشنگری، ارنست کاسیرر. ترجمه: بداله موقن. نشر نیلوفر. تهران: (۱۳۸۲)، چاپ دوم. همچنین، مطالعه‌ی فصل نهم از کتاب رساله‌ی در باب انسان: درآمدی بر فلسفه‌ی فرهنگ، ارنست کاسیرر (۱۳۷۳)، که به هنر اختصاص دارد مفید خواهد بود.

^{۱۵} - مراد از این آگاهی، زیبایی‌شناسی مبتنی بر الهام است.

^{۱۶} - شکل کاربردی، شفاف و ملموس این مسأله و ورود آن به نقد ادبی، در آثار کسانی مانند رولان بارت Roland Barthes دیده می‌شود. هرچند کاسیرر نیز در فصل پایانی اسطوره‌دولت مباحثی از اسطوره‌های قرن بیستمی مطرح نموده است. اما بارت این‌گونه‌ی اسطوره‌شناسی‌ها را تا حدودی متأثر از برتولت برشت، به شکلی جدی دنبال نمود و با کمک نشانه‌شناسی به تبیین دقیق منویات خود در باب اسطوره پرداخت (بارت، ۱۳۸۳: ۱۹۰؛ کولی، ۱۳۸۲: ۲۷). بارت اسطوره را همچون نظام نشانه‌شناسی ساخت‌بندی نمود و یکایک اجزای آن را موشکافانه تفسیر نمود. برای مطالعه‌ی بیشتر آرای بارت درباره‌ی اسطوره، نک. به: اسطوره، امروز. رولان بارت. شیرین‌دخت دقیقیان. تهران: نشر مرکز. (۱۳۷۵).

^{۱۷} Jean-Jacques Rousseau (۱۷۱۲-۷۸): متفکر فرانسوی که بسیار پرکار بوده است. ژولی (الوئیز جدید)، امیل و اعترافات از آثار او هستند (پین، ۱۳۸۶: ۳۰۸).

^{۱۸} -Goethe

^{۱۹} -Romanticisme

^{۲۰} - *l'art pour l'art = Art for Arts saké*، گویا ویکتور گوزن نخستین کسی بود که عبارت «هنر برای هنر» را در ۱۸۱۸ به کار برد. این ترکیب واژگان، صورت بیانی «اصالت زیبایی‌شناسی» است که مشتمل بر انواع مبالغه در آموزه‌ای که هنر را خودبسنده، خودمختار و خودهدفمند می‌داند؛ بدین معنا که هنر منظوری برون از خود ندارد و نباید با معیارهای نا-زیباشناختی همچون معیارهای اخلاقی، سیاسی و یا مذهبی ارزیابی شود. در نیمه‌ی دوم سده‌ی نوزدهم بسیاری از نویسندگان از جمله لئون تولستوی، این دیدگاه را مردود شمردند و در آغاز سده‌ی بیستم، انکار افراطی هرگونه انگیزه‌ی سیاسی، اجتماعی، مذهبی و یا اخلاقی در هنر، کمابیش به فراموشی سپرده شد (پاکباز، ۱۳۷۸: ۲-۳).

^{۲۱} - Karl Marx

^{۲۲} - Max Hurkaymer (۱۸۹۵-۱۹۷۳): فیلسوف آلمانی که از سال ۱۹۳۰ سرپرستی «موسسه‌ی تحقیقات اجتماعی فرانکفورت» زادگاه مکتب فرانکفورت را برعهده گرفت (پین، ۱۳۸۶: ۸۴۷).

^{۲۳} - همچنین هربرت مارکوزه، لئولونتا و فردریش پولوک را نیز می‌توان از اعضای اصلی این مکتب به شمار آورد. کسان دیگری هم با مؤسسه همکاری داشتند که از مهمترین آنها می‌توان به ماکس وبر، گئورگ لوکاچ، اریک فروم اشاره نمود. کارل مانهایم، برتولت برشت و ارنست بلوخ دیگر افرادی بودند که بر مواضع دیگر اعضای حلقه اثرگذار شدند. در بیان این کلیات از منابع زیر کمک گرفتیم: تام باتومور. نشرنی. ۱۳۷۵/ بابک احمدی. نشر مرکز. ۱۳۷۹ و ۱۳۸۰/ پژوهشنامه‌ی فرهنگستان هنر. ش ۱۰. ویژه‌ی نقد فرانکفورتی.

^{۲۴} - برای مثال نگاه کنید به: (هورکهایمر و آدورنو، ۱۳۸۴: صص ۳-۴۲).

^{۲۵} - این فراز نخست سرود دوازدهم است و در ادامه وقایع دیگری نیز دامنگیر اولیس و همراهانش می‌شود. برای مطالعه‌ی بیشتر نک به: (هومر، ۱۳۷۵: ۲۸۳-۲۶۳).

^{۲۶} - Proletar

^{۲۷} - Bourgeois

^{۲۸} - مترجم عنوان "باز تولید پذیری در عصر تکنیکی آن" را به "باز تولید مکانیکی" ترجیح داده است. اما به لحاظ آنکه در بیشتر منابع عنوان دوم به کار رفته است در این‌جا نیز از همان عنوان رایج استفاده می‌شود.

^{۲۹} - Aura: هاله نشأت گرفته از خاستگاه آئینی هنر بوده است. مشخصه‌ی هنر در دوران مدرنیته زوال هاله در نتیجه‌ی تکرر مکانیکی است (پین، ۱۳۸۶: ۸۳۱). هاله اصطلاحی است که ناقد مارکسیست، والتر بنیامین، برای توصیف تجربه‌ی ذهنی اثر هنری یا شرایط تولید و عرضه‌ای که به خلق چنین تجربه‌ای کمک می‌کند، به کار برد (مکاریک، ۱۳۸۴: ۴۶۰).

^{۳۰} - Martin Heidegger, (۱۹۷۶-۱۸۸۹): از شاگردان ادوموند هوسرل و جانشین وی در دانشگاه فرایبورگ، که در کنار لودویک ویتگنشتاین یکی از دو تأثیرگذارترین فیلسوف سده‌ی بیستم به شمار می‌رود. اکثر جریان‌های کنونی در تفکر اروپایی - برای مثال، اگزیستانسیالیسم، هرمنوتیک و پساساختارگرایی - و نیز الاهیات معاصر، فلسفه‌ی ریست‌محیطی، و نقادی ادبی «شالوده شکن» تحت تأثیر شدید تفکر هایدگر بوده‌اند (پین، ۱۳۸۶: ۸۳۱).

^{۳۱} - Max Weber

^{۳۲} - براساس این نظریه‌ی وبر، هنر یک نوع رستگاری از فشارهای فزاینده‌ی ناشی از خردگرایی نظری و عملی مهیا می‌کند. هنر با این ادعا برای رستگاری بخشی، رقابتی رو در رو را با رستگاری دینی آغاز می‌کند. البته رستگاری بخشیدن از طریق هنر در نگاه بنیامین، نیاز به شرح بیشتری دارد تا به سمت کاتارسیس (catharsis = تطهیر ارسطویی) سوق نیابد. هارینگتون Austin Harrington در تفسیر رستگاری مورد نظر بنیامین توضیح می‌دهد که شکل روشنفکری هدایت، در همه‌ی آثار بنیامین «رستگاری» است. با این حال بنیامین صحبت از رستگاری در هر معنای متداول مذهبی نمی‌کند. برخلاف واگنر Wagner، شوپنهاور Schopenhauer، و ملنزمین «هنر برای هنر»، بنیامین بر این باور نیست که هنر نجات‌بخش جهان در جهت جبران آلام و رنج‌ها و یا شادتر کردن زندگی، یا سلب گناه، یا آشتی موجودات با یکدیگر باشد. هنر درد را به لذت ارتقا نمی‌دهد. هنر از نظر بنیامین شکوایه‌ای در برابر دنیا و تلنگری برای تغییر آن است (Harrington, 2004: 155).

^{۳۳} - Franz Kafka

^{۳۴} - Marcel Proust

^{۳۵} - Baudelaire

^{۳۶} - John Heartfield

^{۳۷} - DADA

^{۳۸} - «نویسنده همچون تولیدکننده»: Author as Producer (۱۹۳۴).

^{۳۹} - kitsch

^{۴۰} - زیبایی‌شناسی آدورنو در سال‌های بعد از جنگ جهانی دوم، محدود به مباحث مطرح شده در این سطور نماند. بلکه توانست الهام بخش جنبش‌های پسامدرنیسم باشد.

منابع (فارسی و لاتین):

- آدورنو، تئودور. (۱۳۸۸). *نامه به والتر بنیامین*. در: *زیبایی‌شناسی انتقادی*. ترجمه امید مهرگان. تهران: نشر گام‌نو، صص ۷۹-۹۱.

- احمدی، بابک. (۱۳۸۰). *اندیشه‌ی انتقادی*. تهران: نشر مرکز.

_____ (۱۳۷۹). *خاطرات ظلمت*. تهران: نشر مرکز.

- باتومور، تام. (۱۳۷۵). *مکتب فرانکفورت*. حسینعلی نوروزی. تهران: نشر نی.

- بارت، رولان. (۱۳۸۳). *رولان بارت*. پیام یزدانجو. تهران: نشر مرکز.

- برشت، برتولت. (۱۳۷۸). *درباره‌ی تئاتر*. فرامرز بهزاد. تهران: نشر خوارزمی.

- برلین، ج.ف. (۱۳۸۶). *اسطوره‌های موازی*. عباس مخبر. تهران: نشر مرکز.

- بنیامین، والتر. (۱۳۸۸). *اثر هنری در عصر بازتولیدپذیری تکنیکی*. در: *زیبایی‌شناسی انتقادی*. ترجمه امید مهرگان. تهران: نشر گام‌نو، صص ۵۵ - ۱۷.
- بیدنی، دیوید. (۱۳۷۳). *اسطوره، نمادگرایی و حقیقت*. بهار مختاریان. مجله‌ی ارغنون ۴. در: *نقد ادبی نو* (مجموعه مقالات). تهران: سازمان چاپ و انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، صص ۱۸۱ - ۱۶۱.
- پاکباز، رویین. (۱۳۷۸). *مدخل: اصالت زیبایی‌شناسی در: دایره‌المعارف هنر*. تهران: نشر فرهنگ معاصر. صص: ۲ - ۳۱.
- جولیر، کی. (۱۳۸۷). *فرهنگ طراحی مدرن*. فرزاد آقامیری. تهران: نشر فخرآکیا.
- حیدری، احمدعلی. (۱۳۸۷). *نظریه انتقادی مکتب فرانکفورت؛ هنر منفی در آرای تئودور آدورنو*. در: *پژوهشنامه فرهنگستان هنر*. شماره ۱۰. ویژه‌ی نقد فرانکفورتی: تهران. صص ۸۱ - ۶۳.
- ضیمران، محمد. (۱۳۸۷). *ولتر بنیامین و واژگونیهای قداست متافیزیکی در هنر*. در: *پژوهشنامه فرهنگستان هنر*. شماره ۱۱. ویژه‌ی نقد هرمنوتیک هنر: تهران. صص ۱۸ - ۷.
- کاسیرر، ارنست. (۱۳۷۳). *رساله‌ای در باب انسان*. بزرگ نادرزاد. چاپ دوم. تهران: نشر پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.
- _____ (۱۳۷۷). *اسطوره دولت*. یداله موقن. تهران: نشر هرمس.
- _____ (۱۳۶۷). *زبان و اسطوره*. محسن ثلاثی. تهران: نشر نقره.
- _____ (۱۳۷۸). *فلسفه صورت‌های سمبلیک: اندیشه اسطوره‌ای*. جلد دوم. یداله موقن. تهران: نشر هرمس.
- _____ (۱۳۶۰). *فلسفه و فرهنگ*. بزرگ نادرزاد. تهران: مرکز ایرانی مطالعه‌ی فرهنگها.
- کولی، میسن. (۱۳۸۲). *رولان بارت*. خشایار دیهیمی. تهران: نشر ماهی.
- مکاریک، ایرنا ریما. (۱۳۸۴). *دانشنامه‌ی نظریه‌های ادبی معاصر*. مهران مهاجر و محمد نبوی. تهران: نشر آگه.
- هورکهایمر، ماکس. آدورنو، تئودور. (۱۳۸۴). *دیالکتیک روشنگری (قطعات فلسفی)*. مراد فرهادپور و امید مهرگان. تهران: نشر گام‌نو.
- هومر. (۱۳۷۵). *اودیسه*. سعید نفیسی. تهران: شرکت انتشارات علمی فرهنگی. چاپ یازدهم.

- Adorno, Theodor. (1992). *Art, Autonomy and Mass Culture*, in: **Art in Modern Culture**, ed. Francis Frascina & Jonathan Harris. New York: the Open University & Phaidon, pp: 74-79
- Benjamin, Walter. (1992). *The Work of Art in Age of Mechanical Reproduction*, in: **Art in Modern Culture**, ed. Francis Frascina & Jonathan Harris: the Open University & Phaidon, pp 297-307
- Emerling, Jae. (2005). **Theory for Art History**. New York: published by Roudtledge: Taylor & Francis Group.
- Frascina, F& Harris, J. (1992). **Art in Modern Culture**. New York: the Open University & Phaidon.
- Harrington, Austin. (2004) **Art and social theory**. Cambridge: Polity press.

Relationship of Myth & Art in thought of Ernst Cassirer, Walter Benjamin & Theodor Adorno

Abstract:

In the first half of the 20th century, when discussions focused on the Modern mind slipping, the mythology was seriously considered more and more. Mythologists and philosophers explain various definitions of myth where the domain of mythology was extended in criticism. As a matter of fact, different functional preferences, that emanating from these trends for art were appeared. Some of the members of "Frankfurt" school –like Theodor Adorno owing critical theory– have the approach of "rationalism" critic that had been emerged on Enlightenment period. On the other hand, Ernst Cassirer attempted to define a self-sufficient and independent position for myth through the "critical philosophy", like other symbolic forms; language and art. Of course there are many differentiations in thinking of Ernst Cassirer, Walter Benjamin & Theodor Adorno on relationships between myth and art. These separations in theories about mythologies are from many causes. For example, Cassirer, who was from Marburg school, has a neo- Kantianism disposition and he decided to establish another Copernican revolution, while Adorno and Walter Benjamin were in different philosophical tendencies. Marxism was the main question in Frankfurt school that was usually discussed between Adorno, Max Horkheimer, Benjamin and some other members of Frankfurt school. Then dominated other mythologies emphasize in each of thought of these thinkers, and it can be so hard to compare and give an exact conclusion through these varieties. But at least, there are two main similarities to solve these diversities for start a useful research. The issue of this article seems can be justifiable by two pretext for study: First one is the centralization of our thinkers and their purpose for identity and rein of myth that like an effective power. In the other words despite of their various manners to represent a whole aspect of myth especially in modern period, Cassirer, Adorno and Benjamin, have a synonym definition of myth that was so absolute. Second same source to survey these thinkers together is their similar situation in the world wars. They were influenced of every event that progressively made a specified aim. At finally appears throughout these collations an important confliction in definition of myth and art works. By mythology of Ernest Cassirer, there is no way to prevention of myth procreations. Then there is no advice for making art works and relationships are clear. In the other hand, there is a mistake against myth. Frankfurt school members continued their mythologies to making myth level and they inevitably perverse to aesthetic and beginning of art work. Although they have Marxism trends, but there were other interpretation of Marx in Frankfurt school that began Adorno and Benjamin debate son myth, art and new art media. In fact, the primary source of Adorno and Benjamin on their discussions was in their different interpretation of Marxism. Identity of myth and art has many consequences that appeared in criticism and Pop art.

Key words:

Modernism, Myth, Art, Ernst Cassirer, Frankfurt school.